

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol. 3, Núm. 6 (2025)



AHORA
FEMINISTA

Comité editorial

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editores asociados

Rafael Crismán Pérez

María Curros Ferro

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López



FemCrítica
Revista de estudios literarios
y crítica feminista

Consejo editorial

Pilar Villar Árgaiz

José Jurado Morales

María Adelina Sánchez Espinosa

M^a Ángeles Grande Rosales

Gora Zaragona Ninet

Paula García Ramírez

Eorulla Demetriou

Blas Sánchez Dueñas

Carmen M. García Navarro

Mariarosaria Colucciello

Consejo científico

Antonio Díaz Mola

Patricia Maite Díaz Arcos

Miriam Olivieri

Sofía Morante Thomas

José Olmo López

Marcela Alejandra País Andrade

Teresa Martín Merchán

Anthony Pasero-O'Malley

Helen Freear-Papio

Javier Torres Fernández

Federico Vivanco

Vladyslav Shapoval

Sanae Kichouh Aiadi

Sofía Alférez Mendía

Tyler Barbour

Sara Sáez Rodríguez

Izabel Janasiewicz

Rosalía Villa Jiménez

Antonio Acosta

Alejandra Escobar Torne

Ángeles Jordán Soriano

Lucía Cabrera Romero

María del Pilar Ayala Osorio

Florencia Capitaine

María Mascarell García

Teresa Martín Merchán

Mohamed ElMouden ElMouden

ÍNDICE

MONOGRÁFICO

PALABRAS CONTRA EL SILENCIO: PRÁCTICAS LITERARIAS FEMINISTAS Y JUSTICIA EPISTÉMICA

Editorial Rafael Crismán Pérez.....	4
La literatura neoesclava y el poder de un legado generacional: posición y relevancia de la literatura neoesclava en la literatura sureña estadounidense Andrea Blanco Gómez	5
La literatura como práctica de verdad: mujeres, memoria, y el conflicto armado colombiano Ashlee Villalba Guerra.....	22
Feminismo y capital entre algoritmos: una mirada crítica de la “cultura-red” Claudio Moyano Arellano.....	34
Evocar a la niña militante: autoficción, posmemoria e infancia fragmentada en <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba Juan Pablo Bolaños Rodríguez; Daniela Leal Montenegro y Valeria Torres Cubillos.....	49
Revisar el género desde la perspectiva de la heterocolonialidad Juliana Ortigosa Aggio.....	60
Heridas abiertas: un examen de las dinámicas de la injusticia epistémica en el negacionismo de la violencia de género Laida Arbizu Aguirre.....	76
La construcción de la identidad rural femenina en la producción literaria de María Sánchez María Isabel Galán Rojas.....	94
Mapas de la flâneuse espectral: propuesta metodológica desde el urbanismo literario para el estudio de la experiencia femenina en la ciudad de México a través de <i>Los deseos y su sombra</i> de Ana Clavel y <i>Fuego 20</i> de Ana García Bergua Orly C. Cortés Fernández.....	110
Escribir desde el silencio: una lucha contra el silenciamiento de las mujeres en la poesía de Julia Uceda Samantha Christ.....	128
Estudio comparativo de las mujeres en <i>Bendiciones</i> y <i>La madre esclava</i> Wanruo Luo	146

MISCELÁNEA

Estudio sobre la metáfora y el cronotopo en <i>La perra</i> , de Pilar Quintana Fernando Candón-Ríos.....	160
El existencialismo en Maria Aurèlia Capmany Agnès Toda i Bonet.....	171
<i>Eleonora</i> , l'opera che mostra gli elementi chiave dello stile letterario di Angelica Palli Bartolommei. legame tra l'opera e la vita della scrittrice Marta Cueva Cambor.....	186
Tras el estigma una grieta: la experiencia de las internas sentenciadas por terrorismo en el taller de arte y artesanía Nueva Semilla (Perú) Milena Justo Nieto.....	200



MONOGRÁFICO

**PALABRAS CONTRA EL SILENCIO: PRÁCTICAS
LITERARIAS FEMINISTAS Y JUSTICIA
EPISTÉMICA**

EDITORIAL

Rafael Crismán Pérez
 Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0721-295X>



El presente monográfico, “Palabras contra el silencio: prácticas literarias feministas y justicia epistémica”, constituye un guiño, entre otras líneas de investigación, a la realidad de género desde perspectivas tanto actuales como retrospectivas. Asimismo, también se ha profundizado tanto en la realidad europea como en la hispanoamericana. A partir de ahí, si bien los temas y tópicos son muy diversos, debemos tener en cuenta algunas cuestiones que han resultado recurrentes. Entre ellas destacaremos la violencia desde diversos enfoques, la sororidad intergeneracional o bien los conflictos de identidad.

Así pues, el presente volumen ha tomado en consideración propuestas tan variadas como relevantes en la dinámica social actual y su proyección en la literatura, especialmente de carácter narrativo. Esto ha supuesto, en muchos casos, un contraste entre la visión femenina de épocas pasadas con la realidad femenina actual desde posiciones tan diferentes como la ruralidad frente al urbanidad, de modo que se retoma el tópico *ruris/urbis*; el conflicto armado como realidad intrínseca a la sociedad hispanoamericana o bien la superposición de identidades femeninas según las relaciones intergeneracionales.

La narrativa de género, en estos casos, abre nuevas maneras de considerar el hecho literario como reflejo de la realidad subjetiva de los personajes femeninos y su cosmogonía. La revista FemCrítica, desde su más modesta iniciativa, pretende difundir trabajos de investigación centrados en el análisis de estas realidades literarias.

LA LITERATURA NEOESCLAVA Y EL PODER DE UN LEGADO GENERACIONAL: POSICIÓN Y RELEVANCIA DE LA LITERATURA NEOESCLAVA EN LA LITERATURA SUREÑA ESTADOUNIDENSE

NEO-SLAVE NARRATIVES AND THE POWER OF GENERATIONAL LEGACY: THE POSITION AND SIGNIFICANCE OF NEO-SLAVE LITERATURE IN SOUTHERN U.S. LITERATURE

Andrea Blanco Gómez
Universidad de Salamanca

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1628-3772>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.72



RECIBIDO:
09/05/2025
ACEPTADO:
26/11/2025

5

Resumen: La literatura neoesclava, surgida en los años sesenta del siglo XX, aparece como un instrumento crítico capaz de alzar las voces de aquellos que quedaron silenciados durante los años de esclavitud en el sur de Estados Unidos. Por ello, recorreremos una serie de obras pertenecientes a la literatura neoesclava y su antecesora –la literatura de esclavos–, para manifestar cómo la narrativa neoesclava reconstruye la historia de sus antecesores desde una mirada afrodescendiente, así como reclama su posición dentro de la literatura sureña tradicional. De este modo, vemos cómo emerge el poder del legado generacional como nexo inquebrantable entre el pasado y el presente de la comunidad negra, mostrando una reestructuración de una identidad colectiva. A partir de autoras como Toni Morrison, Gayl Jones o Alice Walker, la postura de la literatura neoesclava dentro de la literatura sureña explora las vías no sólo de la raza o la identidad, sino también del feminismo y la sororidad entre autoras sureñas.

Palabras claves: esclavitud; identidad; comunidad negra; literatura neoesclava.

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.
Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 5-21

Andrea Blanco Gómez - La literatura neoesclava y el poder de un legado generacional: posición y relevancia de la literatura neoesclava en la literatura sureña estadounidense
Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Abstract: Neo-slave narrative literature, emerging in the 1960s, serves as a critical response that reclaims the silenced voices of enslaved individuals in the American South. This article examines key texts from both neo-slave narratives and their precursor, the slave narrative, to highlight how contemporary authors reconstruct the past from an Afro-descendant perspective and assert their place within the Southern literary tradition. Through this lens, the power of generational legacy emerges as a vital link between past and present Black experiences, enabling a redefinition of collective identity. Focusing on writers such as Toni Morrison, Gayl Jones, and Alice Walker, the study explores how neo-slave narratives engage with themes of race, identity, feminism, and sorority, contributing to a broader reconfiguration of Southern literature.

Keywords: Slavery; identity; Black community; Neo-slave literature.

1. INTRODUCCIÓN

La literatura del Sur de Estados Unidos es tan abundante que lo correcto no sería hablar de una única cultura sureña, sino de diversas culturas del sur estadounidense. Por ello, una de las grandes características de dicha región gira en torno a uno de los mayores acontecimientos de todos los tiempos, como fueron los cientos de años de esclavitud de negros de las tierras sureñas estadounidenses; no obstante, aún existiendo una gran represión hacia los esclavos negros, ello no impidió que la comunidad negra siguiera contando su historia, por lo que son innumerables los datos que se han documentado y conservado de dicha comunidad durante los años de esclavitud. Con la libertad de los esclavos –proclamada por Abraham Lincoln en 1863–,¹ llegó también una disminución de la opresión de los negros, sin embargo, no será hasta mediados del siglo XX, tras la Segunda Guerra Mundial, cuando realmente exista una proliferación de la literatura de negros o, al menos, un mayor reconocimiento de esta, debido a la modernización tan esperada del territorio sureño, abandonando, en cierta medida, las represiones y el conservadurismo que arrastraba. Esta nueva generación de literatos negros, bebe de las fuentes de su pasado más reciente, la segregación racial durante más de cien años de sus antepasados, por ello, debemos remontarnos a esos inicios, sin los cuales sería imposible explicar esta nueva generación de escritores negros, también denominados *Neo-slaves* o literatura neoesclava.

¹ Como se explica en la Proclamación de Emancipación promulgada por Abraham Lincoln el 1 de enero de 1863, cuando Estados Unidos entraba en su tercer año de Guerra Civil, «todos los individuos esclavizados en los estados sublevados, comienzan a ser, desde este momento en adelante, personas libres». No obstante, tal como aclaran los Archivos Nacionales de Estados Unidos, esta proclamación tenía importantes limitaciones: «Solo aplicaba a los estados que se habían separado de los Estados Unidos, dejando la esclavitud intacta en los estados fronterizos leales. También exentó a las partes de la Confederación (los estados secesionistas del sur) que ya habían estado bajo el control del Norte. Lo más importante, la libertad que prometía dependía de la victoria militar de la Unión (Estados Unidos)». El documento original se conserva en los Archivos Nacionales de Washington y puede consultarse en la página oficial de la National Archives and Records Administration (2022). National Archives and Records Administration. (2022, January 28). *The Emancipation Proclamation*. <https://www.archives.gov/exhibits/featured-documents/emancipation-proclamation>

Este trabajo emplea una metodología cualitativa que combina el análisis textual, comparativo e histórico-cultural para estudiar cómo la literatura aborda la esclavitud y su legado en la memoria afroamericana. La selección del corpus se basa en tres criterios principales: que las obras traten de forma explícita la experiencia esclavista y sus consecuencias; que cuenten con reconocimiento crítico dentro de los estudios afroamericanos, la crítica literaria contemporánea y la literatura sureña; y que ofrezcan una representación diversa, especialmente de voces femeninas afroamericanas y de distintas décadas, con el fin de observar cambios estéticos, políticos e identitarios. Desde esta perspectiva, el corpus central está compuesto por *Jubilee* (1966) de Margaret Walker, *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) de Ernest J. Gaines, *Corregidora* (1975) de Gayl Jones, *The Color Purple* (1982) de Alice Walker y *Beloved* (1987) de Toni Morrison. Además, se consideran obras como *Gone with the Wind* (1936) de Margaret Mitchell y *Kindred* (1979) de Octavia Butler para contextualizar el marco cultural y literario del Sur estadounidense. El estudio se apoya también en aportaciones recientes sobre memoria, trauma, legado intergeneracional, estudios afroamericanos, literatura sureña y feminismo negro. Así, el análisis se organiza en torno a tres líneas principales: las estrategias narrativas empleadas para reconstruir la historia racial, la representación del cuerpo como espacio de violencia y resistencia, y el papel del legado familiar como vínculo entre pasado y presente.

2. LA LITERATURA DE ESCLAVOS: ORIGEN Y PRECEDENTE DE LA LITERATURA NEOESCLAVA

Los relatos que aún se conservan de la literatura de esclavos se basan principalmente en testimonios reales de antiguos cautivos una vez consiguieron su libertad, es decir, se trata de relatos póstumos a la experiencia. Sin embargo, los primeros relatos de lo que conocemos como literatura esclavista, basada en los hechos de la esclavitud, se publicaron en el siglo XIX precisamente para sentar un precedente y ayudar a la abolición de los cautivos, cuyo éxito comercial fue desorbitado. Entre las narraciones más famosas encontramos la de los esclavos William Wells Brown, Frederick Douglass o Harriet Jacobs, mas existe una multitud de historias narradas en *voz alta* por un sinnúmero de cautivos, así como publicaciones que salieron a la luz alrededor de 1980. Así lo vemos en la siguiente narración —posteriormente recogido por escrito—, del cautivo Frederick Douglass:

I never saw my mother, to know her as such, more than four or five times in my life; and each of these times was very short in duration, and at night. She was hired by a Mr. Stewart, who lived about twelve miles from my home. She made her journeys to see me in the night, travelling the whole distance on foot, after the performance of her day's work. She was a field hand, and a whipping is the penalty of not being in the field at sunrise, unless a slave has special permission from his or her master to the contrary —a permission which they seldom get, and one that gives to him that gives it the proud name of being a kind master. (Douglass, 2004, p.18)

A menudo, la prensa daba oportunidades de expresión a los marginados negros para dar a conocer al público blanco algo insólito, nuevo, a la vez que estos se pronunciaban y

reclamaban su lugar en la sociedad y la cultura, por lo que la literatura de esclavos siempre se posicionó como una literatura claramente marginal y minoritaria, que luchaba fervientemente por hacerse notar en un mundo de hombres blancos, católicos y heterosexuales. Por ello, la literatura sureña jamás incluye entre su familia narrativa a la narrativa de esclavos, ni tampoco a su descendiente, la narrativa neoesclava; así, es difícil encontrar algún tipo de monografía o antología que refiera la narrativa esclava como literatura sureña, a pesar de ser tan sureña como la literatura de blancos, tanto cultural como geográfica e históricamente.

De este modo, la literatura denominada neoesclava vino a resurgir de sus cenizas — en la década de los sesenta del siglo XX—, a la literatura de esclavos que había estado *dormida* durante casi un siglo, como si de un renacimiento literario se tratara, adoptando ciertos paralelismos con lo que conocemos como *Renacimiento literario sureño*, cuyo mayor exponente es William Faulkner, y más especialmente con la Segunda Generación con autores como Tennessee Williams, Flannery O'Connor o Carson McCullers. Sin embargo, estos autores neoesclavos como Sherley Anne Williams, Toni Morrison, Caryl Philips y Margaret Walker solo conservan del Sur una herencia familiar —padres, abuelos, tíos que fueron esclavos en la región Sur—, pero que escriben sobre un Sur *imaginario*. Algunos teóricos de la narrativa neoesclava y afroamericana, como Ashraf Rushdy en *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form* (1999), Bernard W. Bell en *The Afro-American Novel and Its Tradition* (1987) o Henry Louis Gates Jr. en *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1988), consideran que el inicio de esta debe datarse en la década de 1960, momento en el que comienza a florecer una mayor preocupación y defensa de la estética negra. Este cambio cultural estuvo directamente relacionado con el clima sociopolítico generado por la Nueva Izquierda, un movimiento que cuestionó la política exterior estadounidense, el anticomunismo de la Guerra Fría y la cultura burguesa dominante, y que se nutrió de jóvenes activistas formados en el movimiento por los derechos civiles, como los integrantes de Students for a Democratic Society (SDS). Tal y como señala Coker (2002), esta corriente —influida por autores como Macdonald, Mills, Goodman o Marcuse— denunció la distancia entre la retórica democrática estadounidense y la realidad de la segregación racial, impulsando la apertura hacia discursos marginalizados y favoreciendo la legitimación literaria y cultural de mujeres, trabajadores y minorías étnicas. En este contexto comenzaron a proliferar testimonios, autobiografías y ficciones que revisaban críticamente el legado de la esclavitud, sentando las bases de la narrativa neoesclava contemporánea.² Ashraf Rushdy, uno de los mayores investigadores de la literatura afroamericana y neoesclava, data los orígenes de esta no solo en el surgimiento de la Nueva Izquierda, sino

² La referencia anterior podemos encontrarla en el siguiente párrafo de J.W. Coker: «One strand of the New Left, which grew out of Liberation, stressed opposition to American Cold War policy, anti-Communism, and, eventually, feminism. Young activists who became the core of Students for a Democratic Society (SDS) gained their first experiences in activism in the civil rights movement, and their complaints about the distance between democratic rhetoric and the realities of southern race relations grew into a broader critique of American middle-class society and culture. By doing so, these radicals had a considerable literature upon which to draw, including Macdonald, Mills, Goodman, and the philosopher Herbert Marcuse, who provided a sophisticated explanation of the oppressive nature of bourgeois culture and the necessity for activists to confront cultural conformity.» (Coker, 2002, p. 18)

también en la publicación de la novela *The Confessions of Nat Turner* (1967) de William Styron, así como los cambios sociales provocados por el Movimiento de Derechos Civiles, lo que impulsó a una gran cantidad de estudiosos e historiadores a volver la vista al pasado esclavista y revisar sus condiciones. (Rushdy, 2004, pp. 87-105). Asombrosamente, la narrativa de cautivos del siglo XIX se repopularizó a raíz de las preocupaciones políticas y sociales en torno a los negros, y las semejanzas entre las dos etapas literarias —la del siglo XIX y la de la década de 1960— se manifestaron con una reactivación del interés por los asuntos raciales y de poder.

En relación con la pertenencia de las narrativas esclava y neoesclava a la literatura sureña, una de las controversias surgidas al respecto es que las narrativas neoesclavas más recientes no solo revisitan el pasado, sino que también indagan en las relaciones de poder que trabajan en el ámbito cultural: quién determina la tradición artística y literaria de un territorio, con qué criterios se declara un corpus como patrimonio nacional y por qué algunas producciones —como la literatura de esclavos— quedan excluidas y convertidas en una historia marginada, determinada por la cultura hegemónica de los blancos. Uno de los actos que corrobora lo anterior es el hecho de datar como originario de la narrativa de esclavos *Las confesiones de Nat Turner* de William Styron, escritor sureño blanco, lo que vuelve a poner como líder de la tradición sureña a la comunidad blanca frente a la negra. Ello, por supuesto, fue cuestionado por los críticos afroamericanos y del movimiento *The Black Power*, pues consideran errónea la interpretación de Styron sobre la revuelta de Nat Turner, quien la cataloga como antiheroica, y donde el propio escritor se posicionaba en un estatus de superioridad ante el esclavo, al reconocer —indirectamente, con sus actos narrativos—, que un hombre blanco custodia las palabras de un cautivo negro, sin conocer la historia real del cautiverio y encontrándose en una posición privilegiada del conservadurismo y tradicionalismo sureño ante la esclavitud (Van Deburg, 1992)

La obra de Styron se posiciona como la más conocida para el público en este ámbito, pero no es la única, ni siquiera la primera; debemos mencionar otras obras relevantes en dicha relación como *The Slave Ship* (1924) de Mary Johnston, *Gone With the Wind* (1936) de Margaret Mitchell, *The Red Cock Crows* (1944) de Frances Gaither, o *Jubilee* (1966) de Margaret Walker, considerada la primera narración neoesclava. La trama semificticia de *Jubilee* gira en torno a Vyry Brown, una especie de heroína esclava de raíces mixtas que lucha contra el racismo propio de la época reconstruccionista sureña, procedente tanto de *negreros* como de blancos pobres, en la plantación de Dutton en Georgia. La historia hace un recorrido desde la infancia de Vyry hasta la edad adulta. *Jubilee* supuso un pistoletazo de salida en cuanto a la reproducción de novelas neoesclavas se refiere, pues a partir de su publicación se dio un boom literario de novelas afroamericanas sobre la esclavitud durante todo el siglo XX. Según Ashraf Rushdy, son tres las novelas pioneras —y más importantes— de esta tradición: La primera sería, como ya hemos dicho, *Jubilee* (1966), la segunda, *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1971) de Ernest J. Gaines y *Corregidora* (1975) de Gayl Jones. Estas tres primeras novelas siguen un esquema que resume las tres características formales de la narrativa neoesclava como es la narrativa histórica, la autobiográfica y la del recuerdo generacional,

respectivamente a los tres escritores (Rushdy, 2004). Por lo tanto, esta producción masiva de obras a partir de la publicación de *Jubilee*, hace que la narrativa sobre esclavos pase de ser marginal a ser de las más consumidas en el siglo XX. La diversidad formal de la narrativa neoesclava es abrumadora, sin embargo, esta pluralidad guarda relación con la intención de salvaguardar la memoria de sus antecesores afroamericanos y sus relatos en primera persona, a diferencia de sus afrodescendientes en el Sur de 1960, que más bien pueden referirse a esas historias en tercera persona. Los escritores de esta resurrección literaria afroamericana son los encargados de establecer una nueva estética a la literatura de esclavos que, antaño, solo asumía las reglas de la veracidad y que, ahora, debe acoger nuevos sentidos de significado a través de la forma artística y estética. Además, la narrativa neoesclava, como es de esperar, implica un interés político intrínseco, dándose en el marco de la Nueva Izquierda y de los Movimientos de Derechos Civiles y del *Black Power*.

Aunque el surgimiento de la narrativa neoesclava apareciera de forma rompedora, no es otra cosa que una continuación sensata de la narrativa de esclavos. Todas estas novelas se basan en las vivencias fehacientes de cautivos durante el siglo XIX, de igual modo que las primeras declaraciones de los ex cautivos, como la de Frederick Douglass, o la de William Wells Brown en *Clotel* (1853), considerada la primera novela publicada por un ex esclavo. En *Clotel*, Brown habla, en primera instancia, de su propia experiencia como esclavo, terminando el relato con las declaraciones de otros muchos compañeros de cautiverio.³ A diferencia de *Jubilee*, por ejemplo, Margaret Walker narra de igual forma la historia real de una esclava, su bisabuela –Vyry, la protagonista–, pero esta vez, Walker, aunque heredera de una historia sobre la esclavitud, sólo es una mera intermediaria de la historia real. No obstante, ambas narraciones tienen el mismo valor, pues ambas son reales, y pese a que esta primera narración neoesclava aparece en la década de 1960, sus orígenes nacieron cien años atrás. Es precisamente por ello por lo que la narrativa neoesclava es un eslabón más de la cadena literaria de esclavos. De este modo, no sorprende el éxito y la proliferación artística a mediados del siglo XX de esta nueva narrativa afroamericana, teniendo en cuenta los cambios sociales, culturales e históricos que se dieron por entonces y que tomaron en cuenta los hechos más relevantes y cruentos del pasado sureño; la transformación se dio por un cambio de conciencia gracias a la memoria histórica.

La narrativa neoesclava, que surge por una variedad de conflictos sociales y culturales, y que arrastra un pasado tan intrincado como es la esclavitud, incorpora una multitud de reformas formales con la intención de seguir difundiendo su historia, proclamándose como una de las narrativas más experimentales y prolíficas en cuanto a forma del siglo XX. Si bien

³ Una de las declaraciones de Brown en *Clotel*: «It was on the third day, as the quadroon was seated in her room at the inn, still in the disguise of a gentleman, that two of the city officers entered the room, and informed her that they were authorised to examine all strangers, to assure the authorities that they were not in league with the revolted negroes. With trembling heart the fugitive handed the key of her trunk to the officers. To their surprise, they found nothing but woman's apparel in the box, which raised their curiosity, and caused a further investigation that resulted in the arrest of Clotel as a fugitive slave. She was immediately conveyed to prison, there to await the orders of her master. For many days, uncheered by the voice of kindness, alone, hopeless, desolate, she waited for the time to arrive when the chains were to be placed on her limbs, and she returned to her inhuman and unfeeling owner» (Wells Brown, 1853, pp. 213-214)

Gaines con *The Autobiography of Miss Jane Pittman* produjo una narración pseudoautobiográfica, y *Corregidora* de Gayl Jones un recuerdo generacional, Walker inauguró la narrativa neoesclava con una novela histórica, donde la jerarquía, propia de la lucha de clases, se hace con la estructura y la base de la novela, uniéndose con la cultura popular negra para dar voz a sus antepasados. Con este enfoque formal, Walker describe a la perfección los sentimientos de los cautivos, tanto en sus vidas cotidianas, como en sus revueltas y huidas, enfatizando la rebeldía y los instintos de supervivencia de los esclavos, así como los cuerpos objetivizados y mercantilizados de los negros.

The six slaves, all male, were naked to the waist. Their one piece of clothing was a pair of ragged and faded cotton breeches cut off at the knees and tied around their waists with small ropecord. To this was attached the long piece of rope stringing them together in single file. Their bare legs and feet moved carefully through the swampy ground and the thickets of briars and weeds, heedless of scratches or cuts, while their quick eyes were ever watchful for snakes. Around their faces and feet buzzed flies, gnats, and mosquitoes, which they constantly tried to brush away with their manacled hands. Sweat glistened on all the bodies but the boy's. He looked dry and parched and his thin body was bony. Across his face was a long scar like a cut, and across his back and shoulders a huge welt, which had healed, still stood out prominently. The boy groaned constantly, making a wheezing and delirious sound that was first a moan then a whine mixed with a high-pitched, babbling, sing song cry. Annoyed by this, Grimes started to hit him again, and thought better of it. They couldn't have much farther to go (M. Walker, 1966, p. 21)

La novela histórica de Walker, junto a las obras de Gaines y Jones, sientan las bases de la literatura neoesclava, que serán las formas narrativas más utilizadas en las novelas posteriores de dicho género, como *The Bluest Eye* (1970) y *Beloved* (1987) de Toni Morrison o *The Color Purple* (1982) de Alice Walker, entre otras. Las formas narrativas que aquí se defienden son una manera de dar voz a silenciados y a la esclavitud en su totalidad, con sumo respeto por parte de los narradores.

Las nuevas formas de narración neoesclava dieron lugar a una serie de confrontaciones en torno a la veracidad de los relatos, a la apropiación cultural de los esclavos por parte de estos literatos y al problema de la textualidad frente a la oralidad, que insinuaba una superioridad moral e intelectual de los narradores neoesclavos sobre los esclavos analfabetos. La apropiación cultural fue en muchas ocasiones relacionada con la apropiación corporal de los esclavos, tal y como se representaba en novelas como *Dessa Rose* de Sherley Anne Williams, donde la protagonista es flagelada brutalmente hasta el punto de desprenderse la piel del cuerpo; en *Beloved* de Morrison, cuando Paul D, en un primer momento, solo puede ver a Sethe como una especie de cicatriz andante; en *Kindred* de Octavia Butler, cuando la protagonista acaba perdiendo un brazo a causa de las brutales palizas que le propinaban los *negreros*, o en *Jubilee*, cuando el cuerpo de los esclavos es azotado y comercializado, así como el hecho de que Vyry sea hija de un esclavista violador, quien abusaba repetidamente de su madre. Aquí se muestra cómo los cuerpos de los esclavos —y en mayor medida, de las esclavas— estaban marcados por el maltrato y la vejación de la

esclavitud.⁴ De este modo, observamos cómo estos escritores ponen énfasis en plasmar el sufrimiento y dolor de las esclavas durante el cautiverio, pero también su recuperación a través de la espiritualidad y el amor entre los esclavos. Así, resulta casi irrisorio pensar que los escritores de la narrativa neoesclava, quienes dan voz y recuperan el cuerpo de los narradores, estén apropiándose culturalmente de una historia heredada por sus propias generaciones familiares pasadas. Podemos decir que un distintivo relevante de la literatura neoesclava, a pesar de su fiel reproducción de los hechos de la esclavitud y una fuerte intención de seguir conectada a su antecesora narrativa de esclavos, es el propósito de remodelar el mundo, cambiando los preceptos culturales establecidos del Sur y acentuando sus limitaciones habituales, por lo que el receptor de la narrativa neoesclava tenga que verse forzado a sentir el aturdimiento espacio-temporal que sentía el esclavo. Al crear nuevos mapas dentro del Sur, la narrativa neoesclava pone en tela de juicio la historia del sur estadounidense.

No obstante, la investigación y la recuperación de las historias del pasado permiten que puedan ser compartidas con el público, como ocurre en el caso de la narrativa neoesclava, y de esta forma tener cierta esperanza en reparar el daño que se le hizo a una nación y raza tan grande como la afroamericana. La herida provocada a la comunidad negra durante la esclavitud fue un inmenso dolor que no solo salpicó a esta comunidad, sino también a miles de personas blancas que estaban en contra del trato dado a los negros. Ello provocó una sociedad traumatizada, y de ahí surge también lo que en la tradición literaria sureña conocemos como *Literatura Gótica Sureña*, desde Faulkner, perteneciente a la primera generación de escritores, hasta Flannery O'Connor, Tennessee Williams y Eudora Welty, que comparten las mismas preocupaciones. *Jubilee* continuó una larga y ardua tradición que parecía olvidada, fue capaz de retomar esa historia hasta nuestros días, y ha conseguido un cambio de conciencia frente a lo que nos antecede, provocando sentimientos de empatía y reflexión ante actos de valentía y de amor al pasado, dando el coraje y el poder del ingenio a aquellos que no se atrevían a comenzar, y que la esclavitud no hizo de ellos unos seres inhumanos.

⁴ «Now Vry was crying and she realized she had gone too far not to go on. She was fumbling at her waist and her apron, at the buttons fastening her clothes. Suddenly, snatching at her clothes, she tore them loose and bared her back. "That's what they done to me that morning when I was trying to meet you at the creek. That's how come I got them there scars." Hysterical now, she had thrown off piece after piece of her clothing, and now in the moonlight the two men stood horrified before the sight of her terribly scarred back. The were webbed and her back had ridges like a washboard. Innis Brown's face was working and he covered his face to keep them from seeing him cry. He knew and understood now why Vry went wild when she saw him with a whip in his hand after Jim. Randall Ware was swearing terrible oaths and chorusing them with "Oh, no, my God, no! Oh, no, my God, no! Look at what those bastards have done." Vry was still weeping, but just as quickly as she had torn off her clothes she recovered herself and threw her apron around her shoulders to cover her back again and began to draw her skirts closer. Now she was drying her eyes and trying to compose herself» (M. Walker, 1966, pp. 405-406)

3. EL LEGADO GENERACIONAL DE LA LITERATURA NEOESCLAVA Y EL GRITO DE LAS VOCES SILENCIADAS

Una de las mayores controversias surgidas en torno a la literatura neoesclava es la posición que ocupan estos autores sureños dentro de la tradición literaria sureña, considerada literatura de blancos, donde queda completamente excluida toda la narrativa escrita por negros. Entonces, ¿qué ocurre especialmente con estas mujeres afroamericanas que también escriben en el Sur y sobre el Sur?, ¿cuál es el debate en torno a qué es sureño y qué no? Algunas de estas autoras entran en dicho debate, como es el ejemplo de Alice Walker, una de las figuras más importantes de la lucha negra, escritora, activista de los derechos civiles, feminista y defensora de los derechos de los afroamericanos. Nacida en Georgia en 1944 y criada en el Sur de Estados Unidos, es autora de la famosísima obra *The Color Purple* (1982), basada en la historia de dos hermanas afroamericanas, Nettie y Celie que afrontan los contratiempos y las vicisitudes del patriarcado y de la cultura blanca. Mientras Nettie está de misión en África, Celie convive con su atroz marido en el sur estadounidense, abrumándole la idea de haber podido ser violada por su propio padre. A través del constante intercambio de misivas entre las hermanas, el gran deseo de ambas es poder reencontrarse. Este hecho se complica, entrando Celie en una trama con la amante de su marido difícil de solventar. *The color purple* es considerada una de las mejores obras de la literatura afroamericana y feminista, encuadrada dentro de la literatura neoesclava; con ella, Alice Walker consiguió el Premio Pulitzer en 1983.

13

Why us always have family reunion on July 4th, say Henrietta, mouth poke out, full of complaint. It so hot. White people busy celebrating they independence from England July 4th, say Harpo, so most black folks don't have to work. Us can spend the day celebrating each other (A. Walker, 1983b, p. 250)

No obstante, Walker acuña el término «*womanism*» —«*mujerismo*» en castellano— en una de sus obras más relevantes, *In Search of Our Mothers' Gardens* (1983), aunque utilizaría el término «*womanist*»⁵ por primera vez en su cuento *Coming Apart* de 1979. *Womanism* hace referencia a una corriente feminista negra, donde se da especial importancia al empoderamiento de la mujer de color y a los valores culturales de la comunidad negra, como hecho facto de la realidad de la mujer de color. Aunque guarda cierta relación con el término

⁵ «Womanist. 1. From womanish. (Opp. of "girlish," i.e., frivo-lous, irresponsible, not serious.) A black feminist or feminist of color. From the black folk expression of mothers to female children, "You acting womanish," i.e., like a woman. Usually referring to outrageous, audacious, courageous or willful be-havior. Wanting to know more and in greater depth than is considered "good" for one. Interested in grown-up doings. Acting grown up. Being grown up. Interchangeable with another black folk expression: "You trying to be grown." Re-sponsible. In charge. Serious. 2. Also: A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women's culture, women's emotional flexibility (values tears as natural counterbalance of laughter), and women's strength. Sometimes loves individual men, sexually and/or nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male and female. Not a separatist, except periodically, for health. Traditionally universalist, as in: "Mama, why are we brown, pink, and yellow, and our cousins are white, beige, and black?" Ans.: "Well, you know the colored race is just like a flower garden, with every color flower represented." Traditionally capable, as in: "Mama, I'm walking to Canada and I'm taking you and a bunch of other slaves with me." Reply: "It wouldn't be the first time." 3. Loves music. Loves dance. Loves the moon. Loves the spirit. Loves love and food and roundness. Loves struggle. Loves the Folk. Loves herself. Regardless. 4. Womanist is to feminist as purple to lavender» (A. Walker, 1983a, p. 11)

«interseccionalidad»⁶, acuñado con posterioridad, el «womanismo» defiende que el entorno cultural de la mujer afroamericana, que es lo que la diferencia en raza y clase de los demás individuos, es sólo una parte de su identidad, no lo que constituye su identidad al completo. El hecho de que una mujer sea negra no condiciona ni determina su feminismo, pero sí es relevante, ya que forma parte de su identidad como feminista. En esta misma obra, *En busca de los jardines de nuestras madres* —en castellano—, dedica un capítulo a Flannery O'Connor, «Beyond the Peacock: The reconstruction of Flannery O'Connor». En este ensayo observamos que, aunque Walker y O'Connor difieren profundamente en raza, contexto sociocultural y edad —con veinte años de distancia entre ellas—, solo unas pocas millas separan sus lugares de origen: Eatonton en el caso de Walker, y Milledgeville en O'Connor. El conocimiento y la admiración de Walker hacia O'Connor hizo que quisiera explorar más en profundidad la zona donde O'Connor había vivido toda su vida, la región de Andalucía, apenas a media hora de su misma villa natal, viaje que realizó acompañada de su madre y que plasmaría posteriormente en la obra anteriormente citada. Walker ya tenía un conocimiento exhausto de la obra de O'Connor, lo que en cierta medida, le abrió los horizontes hacia otras escritoras sureñas, en su mayoría mujeres afroamericanas.

For several years, while I searched for, found, and studied black women writers, I deliberately shut O'Connor out, feeling almost ashamed that she had reached me first. And yet, even when I no longer read her, I missed her, and realized that thought the rest of America might not mind, having endured it so long. I would never be satisfied with a segregated literature. I would have to read Zora Hurston and Flannery O'Connor, Nella Larsen and Carson McCullers, Jean Toomer and William Faulkner, before I could begin to feel well read at all. (A. Walker, 1983a, pp. 42-43)

Sin embargo, para Walker, Flannery O'Connor, aunque escritora blanca y católica, representa una de las autoras capaces de derrumbar los vestigios conservaduristas y antiguos de la cultura sureña a través de su ficción, siendo una de las primeras escritoras sureñas capaz de hablar de los blancos en un tono ciertamente despectivo, como venía haciéndose

⁶ La «interseccionalidad» es un término acuñado por la jurista afroamericana Kimberlé Crenshaw en 1989 en su artículo «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics» donde concluye que el sexo, el género, la orientación sexual, la etnia o la clase social están relacionadas entre sí, por lo que el sexismo o el racismo dan lugar a diversas formas de discriminación al estar interconectadas. La interseccionalidad trataría cómo se relacionan las *identidades* del individuo y su nivel de exposición a la discriminación, la dominación y la opresión. Dentro de estas discriminaciones está tanto el sexo, el género o la raza, como también la discapacidad, la religión, la apariencia física o la edad, entre otras, que interaccionan en distintos niveles. «After examining the doctrinal manifestations of this single axis framework, I will discuss how it contributes to the marginalization of Black women in feminist theory and in antiracist politics. I argue that Black women are sometimes excluded from feminist theory and antiracist policy discourse because both are predicated on a discrete set of experiences that often does not accurately reflect the interaction of race and gender. These problems of exclusion cannot be solved simply by including Black women within an already established analytical structure. Because the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated. Thus, for feminist theory and antiracist policy discourse to embrace the experiences and concerns of Black women, the entire framework that has been used as a basis for translating "women's experience" or "the Black experience" into concrete policy demands must be rethought and recast» (Crenshaw, 1989, pp. 139-167)

tradicionalmente con los negros, situando a ambos –blancos y negros– en la misma escala y nivel, no a los blancos por encima de los negros.

It was for her description of Southern white women that I appreciated her work at first [...] She was for me the first great modern writer from the South, and was, in any case, the only one I had read who wrote such sly, demythifying sentences about white women as: "The woman would be more or less pretty-yellow hair, fat ankles, muddy-colored eyes." [...] Her white male characters do not fare any better—all of them misfits, thieves, deformed madmen, idiot children, illiterates, and murderers, and her black characters, male and female, appear equally shallow, demented, and absurd. That she retained a certain distance (only, however, in her later, mature work) from the inner workings of her black characters seems to me all to her credit, since, by deliberately limiting her treatment of them to cover their observable demeanor and actions, she leaves them free, in the reader's imagination, to inhabit another landscape, another life, than the one she creates for them. This is a kind of grace many writers do not have when dealing with representatives of an oppressed people within a story, and their insistence on knowing everything, on being God, in fact, has burdened us with more stereotypes than we can ever hope to shed (A. Walker, 1983a, p. 52)

Otra de las declaraciones feministas de Walker en defensa de las mujeres y de la comunidad afroamericana es la que encontramos en una conversación con Eudora Welty en 1973, publicada en una compilación de *Conversaciones con Eudora Welty* –editada por Peggy Whitman Prenshaw– donde Walker hace una serie de preguntas a Welty de todo tipo, pero especialmente de corte feminista y en relación a la comunidad negra. Una de estas preguntas de Walker a Welty, que resulta interesante, es si a lo largo de su vida ha conocido a alguna mujer negra; Welty afirma que por supuesto, haciendo alusión a una maestra de escuela quien en su adolescencia había servido en su casa y la había ayudado a cuidar de su madre en una larga enfermedad.

A very bright young woman, who's now in a very different field of work, began in her teens as a maid in our house. She was with us for ten years or more. Then she went on to better things very fine one. She's a friend, and we are in regular touch too. Of course I've met black people professionally, in my experience along the fringes of teaching. Lecturing introduced us. [...] Now I don't count meeting people at cocktail parties in New York –black or any other kind– to answer the rest of your question. But I do know at least a few black people that mean a good deal to me, and I think they like me too (A. Walker, 1983a, p. 52)

Otra de las autoras que ponen en tela de juicio su posición como escritora sureña negra es Toni Morrison. En 1960, se convierte en la primera editora afroamericana en Random House, una de las editoras más importantes de lengua inglesa de todo el mundo, ganadora del Premio Pulitzer en 1988 con la obra *Beloved* y primera mujer negra en conseguir el Premio Nobel de Literatura en 1993 con *Jazz*. Su talento y proyección han servido de precedente a otras autoras negras sureñas como la poetisa Nikki Giovanni o la actual escritora Jacqueline Woodson. Morrison, a su vez, se habría visto influenciada por autoras como Gayl Jones, Toni Cade Bambara, Lucille Clifton, Nadine Godimer, Lillian Hellman y Eudora Welty, afirmándose en el mismo estrato que otras escritoras negras, pero también blancas que han vivido en zonas del Sur teñidas por la lacra de la esclavitud y la marginación,

apostando por una condición de igualdad entre mujeres blancas y mujeres afroamericanas, como el mismo *otro marginado*. La admiración de Morrison por Nadine Godimer o Welty viene de la descripción que estas hacen de los negros; para Morrison, estas descripciones son de las más pertinentes aún tratándose de autoras blancas, muy a menudo, por el hecho de ser mujeres que han sobrevivido al conservadurismo del Sur o del *apartheid* del que ya hablaba Godimer. Morrison viene a romper las acusaciones de apropiación cultural que sufrió la literatura neoesclava, así como la generalización –absurda– de que un escritor sólo escribe para el público de su misma raza, apoyándose en la literatura de mujeres blancas, que ven con sus propios ojos la inferioridad a la que está sometida la comunidad negra, y la retratan de una forma honesta. Como fiel escritora de literatura neoesclava, lleva en su herencia familiar el legado de unos padres nacidos y criados en las regiones de Georgia y Alabama, hecho que perpetúa en su literatura, creando historias ambientadas espacio-temporalmente en el Sur, como si el Sur la llevara por un camino infinito hacia su presente; todos sus personajes acaban huyendo del Sur que les tiene esclavizado como es el caso de Margaret Garner, Seth o Paul D (*Beloved*), quienes huyen de Kentucky y Georgia, respectivamente.

Siendo Morrison la editora principal de Random House durante la década de los setenta, se topó con la obra de Gayl Jones –una de sus mayores influencias–, editando *Corregidora* (1975) y *Eva's Man* (1976), dos novelas de gran calibre artístico, bien recibidas por la crítica pero controversiales a partes iguales, debido a las descripciones feroces que hace Jones sobre los hombres. Según Morrison, Jones forma parte de una literatura de mujeres ciertamente provocadora, violenta, cruel, que defiende una posición de rechazo, de venganza de las mujeres hacia los hombres que han querido explotarlas o dominarlas en cualquier sentido. Toni Morrison expresaría lo siguiente en una entrevista con Jessica Harris en 1976:

Some women's literature is very aggressive and sometimes hostile in what it says about men. Gayl Jones's writing has enormous range, and it's unfair for conclusions to be drawn about her from these books. Although there was a lot of other Gayl Jones material from which to select. I chose to publish *Corregidora* and *Eva's Man* because I thought that they would receive enormous amount of notice and I wanted that for her. But the men come off badly in *Corregidora*. They are violent, insensitive, greedy, selfish, and mean. Men don't like to be portrayed that way. There was no grandeur, no magic, none of the magnificence that men have. Many young women, in spite of their attraction to men, feel a lot of deep-seated hostility toward this person who has picked you. And if they have been hurt by a man—and all women have or believe they have—then they want him to get his comeuppance. Any rejection creates its own quality of vengeance. It's human nature. It's hard to understand when somebody doesn't love you (Harris, 2008, p. 6)

Gayl Jones, por su parte, a través de *Liberating Voices: Oral Tradition on the Afro-American Literature* (1991), destaca que el sentido de la literatura se da a través de la liberación de las voces, y mediante algunos escritores sureños a los que menciona, como Ernest J. Gaines o Toni Morrison, dirá que la verbalidad de estas, en las que podemos ver una superación racial, política y de género, y una corrección de la tradición sureña por medio de la ficción, se sobreponen, es decir, van más allá de los preceptos culturales de la región, ampliando estos escenarios sureños hacia otros marcos de la literatura estadounidense.

Toni Morrison, for instance, balances the strengths from each tradition by organizing the elements of the novel around "tales of how come and why"; speeding up time with oral tradition; refocusing it; introducing elements of song into the dramatic structure and narrative voicings, and conflict in the manner of the cante fable; employing open-ended resolutions like those of the dilemma tale, but maintaining the leisurely, richly detailed, and explicit character development and narrative analysis requisite of the written literary (Western novelistic) tradition. For this reason her writing, like that of Ernest Gaines, appears more conventional (on the printed page; perhaps less so when read aloud) than its experiments with oral modes attest (Jones, 1991, pp. 12-13)

El lenguaje, la oralidad y el idioma se hacen aquí indispensables, siendo un hilo conductor no solo entre Walker, Morrison y Jones, quienes han sido criticadas por sus declaraciones o descripciones sobre los hombres⁷, sino también entre las demás escritoras sureñas blancas como Welty, O'Connor y McCullers, quienes de un modo u otro han hecho de la violencia, la crueldad, y la ferocidad de sus palabras un símbolo lingüístico clave de la *verbalidad escrita* de la literatura sureña. Más evidente en el discurso salvaje y sin compasión de O'Connor, como por ejemplo en el relato *Un hombre bueno es difícil de encontrar*, y en Welty, con personajes como Fay en *La hija del optimista*; McCullers, aún con una prosa más delicada, un tanto infantil, cuyo enfoque es dado, a menudo, a través de adolescentes femeninas, sus historias conmovedoras sobre la marginalidad y la soledad resultan igual de agresivas en cuanto al sufrimiento de los personajes, quienes son rechazados y tratados como verdaderos monstruos por el resto de personajes. El paisaje, el lenguaje, y la belleza de la comunidad sureña son los nexos de unión de todas las escritoras sureñas, blancas y negras, pues celebran en sus ficciones la riqueza del entorno sureño, diverso y fecundo; todas ellas sobrepasaron los obstáculos de la cultura sureña, la política, el género y la raza. Esta declaración de Toni Morrison resume en gran parte lo que significaría esencialmente la escritura del Sur, especialmente, la literatura femenina: «Por supuesto, hay mujeres que escriben para mujeres, y luego hay mujeres que simplemente escriben fuera de la matriz de lo que conocen como mujeres. Pero las otras, como Eudora Welty y Flannery O'Connor, simplemente han escrito como personas. A veces se trata de hombres, otras no» (Harris, 2008, p. 6)

El legado de las escritoras sureñas anteriormente citadas llega hasta la actualidad con multitud de figuras reconocidas en el mundo de la literatura como Natasha Trethewey, Jesmyn Ward y Nikki Finney, comprometidas con el Sur y su herencia; si bien no podemos decir que las nuevas generaciones de escritores sureños han continuado con la estética del *gótico sureño* propio de la literatura del Sur del siglo XX, existe una temática que prácticamente no ha pasado de moda y que hemos mencionado antes como un sello característico de la literatura sureña: la superación de barreras raciales, de género y regionales, como una

⁷ Ishmael Reed, poeta y ensayista natural de Tennessee, hizo estas declaraciones en una entrevista con Reginald Martin en 1984: «As I said in a letter to "Nation" magazine recently, women in general make out better in my books than black men do in the works of black women and white women, feminist writers. And I gave the example of Gayl Jones's "Eva's Man"—not to mention "Corregidora"—in which black men are portrayed as brutes, apes, but also Toni Morrison's "Sula," in which the character Jude is burned alive by his mother, something I had heard of in black culture. And Alice Walker's fascination with incest—which can always get you over, if you have the hint of incest.» (Dick, Amritjit (Ed.), 1995, pp. 235-244)

literatura donde se habla de individuos, y no de distintivos como hombres o mujeres, blancos o negros, del Sur o del Norte. Durante el siglo XXI, la literatura del Sur se ha posicionado como la cima de la escritura femenina sureña, y escritoras como Alice Walker, Toni Morrison o Flannery O'Connor han sido responsables de ello; Jesmyn Ward, influenciada particularmente por Alice Walker, es una escritora sureña perteneciente a una familia afroamericana y natural de DeLisle en Mississippi, lugar que le ha servido de inspiración en numerosas ocasiones, destacando su obra *Salvage the Bones* (2011) donde narra las desgracias personales y familiares sufridas a cargo del Huracán Katrina. En la misma línea de Ward, Nikki Finney, poeta procedente de Carolina del Sur y perteneciente también a una familia afroamericana, escribe sobre sucesos personales que ocurren dentro del Sur de Estados Unidos, teniendo presente la herencia familiar, el hogar, el racismo y la región donde se encuentran y se han encontrado sus antepasados, así como la historia del pasado que de un modo u otro les persigue, como la esclavitud, la política o los desastres naturales que han acechado la región, como es el caso del huracán Katrina en Ward. Sus relatos versan ahora en las experiencias de la gente de los pueblos sureños, de las personas necesitadas y por supuesto, siguen versando sobre la comunidad negra, que sigue luchando por sus derechos y por no acallar la historia del pasado, un pasado que constituye su presente.

La madre de mi madre, mamá Lizbeth, y su padre, papá Joseph, fueron los primeros propietarios de toda esta tierra: unas seis hectáreas en total. Fue papá Joseph quien puso el apodo del Hoyo a todo esto, papá Joseph quien permitió a los blancos con los que trabajaba que extrajesen la arcilla que después utilizaban para echar los cimientos de las casas, papá Joseph quien les dejó excavar en la ladera de una colina que había en un claro cercano a la parte de atrás del terreno en el que sembraba maíz para pienso. Papá Joseph les dejó coger toda la tierra que quisieron hasta que sus excavaciones formaron un risco sobre un lago seco al fondo del terreno; y el riachuelo que había bajado por la colina se desvió y se acumuló en el lago seco convirtiéndolo en un estanque, y entonces papá Joseph pensó que la tierra cedería bajo el agua, que el estanque se extendería y engulliría el terreno y lo convertiría en una ciénaga, así que dejó de vender tierra por dinero (Ward, 2013, pp. 23-24)

4. CONCLUSIÓN

En definitiva, la tradición esclava y neoesclava constituye un legado literario inseparable de la historia cultural del Sur estadounidense, aunque durante décadas haya sido relegada a los márgenes del canon. Su resurgimiento a mediados del siglo XX no supuso una ruptura, sino una reactivación crítica de una memoria silenciada, impulsada por transformaciones políticas, sociales e identitarias que reclamaron la restitución de voces históricamente excluidas. La narrativa neoesclava no solo recupera testimonios del cautiverio, sino que los reelabora desde nuevas estrategias formales —autobiografía ficcional, reconstrucción histórica, transmisión generacional— con el fin de interpelar al lector contemporáneo y cuestionar los mecanismos culturales que determinaron qué historias merecían ser conservadas y cuáles debían desaparecer. Así, este corpus demuestra que la esclavitud no es únicamente un hecho histórico, sino una herida cultural cuya reverberación estética continúa configurando la identidad estadounidense. Al reescribir los mapas

simbólicos del Sur, estas narrativas disputan la autoridad del relato hegemónico y obligan a revisar los cimientos del archivo nacional. Su insistencia en los cuerpos, la memoria y la experiencia traumática no responde a un afán de dramatización, sino a un ejercicio ético de restitución, duelo y reparación. Por ello, más que un subgénero marginal, la literatura neoesclava debe ser entendida como un proyecto de resistencia y de reconfiguración del canon, capaz de transformar la conciencia colectiva y de recordar que ninguna tradición literaria puede considerarse completa mientras permanezcan voces excluidas de su historia.

En este sentido, el debate en torno a la literatura neoesclava y su inscripción dentro de la tradición sureña revela hasta qué punto el canon ha sido históricamente construido desde parámetros raciales, culturales y epistemológicos excluyentes. La pregunta por quién puede hablar del Sur —y desde qué legitimidad— no es meramente territorial, sino política: implica cuestionar quién ha definido la identidad sureña y con qué intereses. La irrupción de escritoras afroamericanas como Alice Walker, Toni Morrison o Gayl Jones no solo desestabiliza la noción de una literatura del Sur homogénea y blanca, sino que evidencia que el Sur también pertenece a quienes lo vivieron desde la opresión, la resistencia, la diáspora o la memoria heredada.

El diálogo crítico que estas autoras establecen con figuras como Flannery O'Connor, Eudora Welty o Carson McCullers desmonta la falsa dicotomía entre «literatura negra» y «literatura sureña», demostrando que ambas comparten geografías, genealogías temáticas y preocupaciones estéticas. El *womanism* de Walker, la reconfiguración histórica de Morrison o la reivindicación de la oralidad en Jones amplían los límites de lo sureño, incorporando cuerpos, experiencias y tradiciones largo tiempo silenciadas. Lejos de situarse en los márgenes, estas escritoras reescriben el centro, revelando que el Sur es también un espacio interseccional, multirracial, femenino y plural.

De ahí que la literatura sureña contemporánea —desde Jesmyn Ward hasta Nikki Finney— ya no pueda comprenderse sin la huella de estas autoras neoesclavas, que transformaron el mapa simbólico del Sur y su imaginario cultural. Su obra demuestra que la memoria literaria no es un territorio cerrado, sino un proceso en disputa que exige apertura, revisión y justicia. Integrarlas plenamente en la tradición sureña no constituye un gesto inclusivo, sino una corrección histórica: reconocer que el Sur nunca fue únicamente blanco, ni su literatura, tampoco. Solo desde esta ampliación del archivo —crítica, ética y estética— es posible pensar un canon verdaderamente representativo, capaz de asumir la complejidad de las voces que lo conforman y la responsabilidad histórica de preservarlas.

Las implicaciones de estos hallazgos son decisivas para los estudios literarios, culturales y de memoria histórica. Reconocer la presencia de escritoras afroamericanas dentro de la tradición sureña no solo corrige una omisión crítica, sino que obliga a replantear los criterios que han estructurado el canon, la historiografía literaria y las instituciones culturales del Sur. La evidencia reunida demuestra que la construcción de la identidad sureña ha sido un proceso selectivo, sustentado en mecanismos de borrado, apropiación y silenciamiento racializados. Por tanto, incorporar plenamente estas voces no implica ampliar un archivo ya existente, sino redefinirlo desde sus cimientos. En el ámbito académico, este desplazamiento

exige revisar categorías como “literatura regional”, «gótico sureño» o «tradición estadounidense», cuestionando su pretendida neutralidad y revelando su dimensión ideológica. En términos culturales y sociales, las narrativas neoesclavas muestran que la memoria del Sur continúa en disputa y que su futuro depende de la capacidad colectiva para escuchar, preservar y legitimar los relatos históricamente marginados. Además, la fuerza simbólica y política de autoras como Walker, Morrison, Jones, Ward o Finney actúa como motor de educación emocional, empatía histórica y reparación comunitaria, generando nuevas formas de conciencia crítica sobre raza, género, territorio e identidad. En última instancia, los datos analizados evidencian que la literatura sureña contemporánea —tal como hoy la entendemos— es resultado directo de la contribución de las escritoras afroamericanas. Su legado no solo transforma el pasado, sino que condiciona las posibilidades del futuro: un Sur más plural, más narrado y menos vigilado por sus viejos guardianes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bell, B.W. (1987). *The Afro-American Novel and Its Tradition*. University of Massachussets Press.
- Butler, O. (2004). *Kindred*. Tandem Library.
- Coker, J. W. (2002). *Confronting American Labor: The New Left Dilemma*. University Press Of Missouri.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics*. *University of Chicago Legal Forum*.
- Douglass, F. (2004). *Narrative of the Life of Frederick Douglass: An America Slave*. First Avenue Editions.
- Dick, B., Amritjit, S. (Eds.) (1995). *Conversations with Ishmael Reed*. University Press of Mississippi.
- Gates, H. L. Jr. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press
- Harris, J. (2008). *I will always be writer*. En C. C. Denard (Ed.), *Toni Morrison: Conversations* (pp. 3–9). University Press of Mississippi.
- Gaines, E. J. (1971). *The autobiography of Mary Jane Pittman*. Dual Press.
- Jones, G. (1986). *Corregidora*. Beacon Press Books.
- Jones, G. (1987). *Eva's Man*. Beacon Press Books.
- Jones, G. (1991). *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*. Harvard University Press.
- National Archives and Records Administration. (28 de enero de 2022). *The Emancipation Proclamation*. Archives.gov. <https://www.archives.gov/exhibits/featured-documents/emancipation-proclamation>

- Morrison, T. (1998). *Beloved*. Columbia University Press.
- Morrison, T. (2010). *The blues eye*. Bloom's Literary Criticism.
- Mitchell, M. (2022). *Gone With the Wind*. Macmillan Publishers
- Rushdy, A. H. (2004). *The neo-slave narrative*. In M. Graham (Ed.), *The Cambridge Companion to the African American Novel* (pp. 87–105). Cambridge University Press.
- Rushdy, A. (1999). *Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. Oxford University Press.
- Styron, W. (1831). *The confessions of Nat Turner*. Random House.
- Van Deburg, W.L. (1992). *New Day in Babylon: The Black Power Movement and American Culture, 1965-1975*. University Press of Chicago.
- Walker, A. (1983a). *In Search of our Mother's Gardens*. A Harvest Book Inc.
- Walker, A. (1983b). *The Color Purple*. Washington Square Press.
- Walker, M. (1966). *Jubilee*. Bantam Books.
- Ward, J. (2013). *Quedan los huesos*. Siruela.
- Wells Brown, W. (1853). *Clotel; or, The President's Daughter: A Narrative of Slave Life In United States*. Partridge & Oakey.
- Williams, S.A. (1986). *Dessa Rose*. William Morrow & Co.

LA LITERATURA COMO PRÁCTICA DE VERDAD: MUJERES, MEMORIA, Y EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

LITERATURE AS A PRACTICE OF TRUTH: WOMEN, MEMORY, AND THE ARMED CONFLICT IN COLOMBIA

Ashlee Geraldine Villalba Guerra
Universidad del Valle

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9037-7858>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.75



RECIBIDO:

10/05/2025

ACEPTADO:

26/11/2025

22

Resumen: En el contexto del conflicto armado colombiano, la literatura escrita por mujeres se ha configurado como una práctica de verdad, resistencia y reconstrucción simbólica. Este artículo analiza las obras de Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills y Mary Grueso Romero, autoras que, desde distintos registros estéticos —la ficción, la poesía, el testimonio y la oralidad afrocolombiana—, reescriben la experiencia de la guerra desde la sensibilidad y el cuerpo femenino. A partir de un enfoque cualitativo y hermenéutico, se desarrolla una lectura crítica sustentada en las categorías de género, memoria, cuerpo, violencia y resistencia, comprendiendo la literatura como un espacio de producción de conocimiento y de justicia simbólica. El estudio demuestra que estas autoras construyen formas estéticas de verdad que dialogan con los procesos institucionales de memoria y reparación impulsados por la *Comisión de la Verdad*, la *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP) y el *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH). En sus textos, el cuerpo femenino aparece como archivo de memoria y la palabra como acto de resistencia que dignifica la experiencia de las víctimas. Se concluye que las narrativas literarias femeninas constituyen una forma legítima de verdad estética que amplía los horizontes de la justicia, la paz y la reparación simbólica en el posconflicto colombiano.

Palabras claves: literatura femenina; conflicto armado colombiano; memoria; resistencia; verdad estética.

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 22-33

Ashlee Villalba Guerra - La literatura como práctica de verdad: mujeres, memoria, y el conflicto armado colombiano

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Abstract: In the context of the Colombian armed conflict, literature written by women has emerged as a practice of truth, resistance, and symbolic reconstruction. This article analyzes the works of Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills, and Mary Grueso Romero, who—through fiction, poetry, testimony, and Afro-Colombian orality—rewrite the experience of war from the perspective of female sensitivity and embodiment. Using a qualitative and hermeneutic approach, the study develops a critical reading based on the categories of gender, memory, body, violence, and resistance, understanding literature as a space for knowledge production and symbolic justice. Findings show that these authors construct aesthetic forms of truth that engage with institutional processes of memory and reparation promoted by the Truth Commission, the Special Jurisdiction for Peace (JEP), and the National Center for Historical Memory (CNMH). The female body becomes an archive of memory, and writing itself an act of resistance that restores dignity to victims. Women's literary narratives thus constitute a legitimate form of aesthetic truth that expands the horizons of justice, peace, and symbolic reparation in Colombia's post-conflict context.

Keywords: women's literature; Colombian armed conflict; memory; resistance; aesthetic truth.

1. INTRODUCCIÓN

En Colombia, el conflicto armado¹ ha dejado huellas profundas en la sociedad, haciendo de la violencia un componente estructural de la vida cotidiana, especialmente para las comunidades más vulnerables. Durante más de seis décadas, este conflicto ha sido narrado y representado, en su mayoría, desde una perspectiva masculina centrada en actores armados, violencia y estrategias bélicas, y dimensiones políticas y económicas que excluyen los relatos y vivencias propios de las mujeres.

Más allá de los datos oficiales y relatos institucionales, existen otras maneras de contar la guerra: relatos íntimos, fragmentarios y sensibles que emergen desde los márgenes, desde las mujeres que han vivido, resistido y transformado la violencia a través de la palabra.

En este escenario, la literatura escrita por mujeres se constituye en un espacio de resistencia simbólica y de reconstrucción de verdad. Lejos de limitarse a documentar lo ocurrido, estas narrativas desestabilizan la memoria hegemónica y abren nuevas posibilidades para comprender el conflicto armado colombiano desde la subjetividad, el cuerpo y la experiencia encarnada del dolor. La palabra literaria, en manos de las autoras colombianas, se vuelve un acto de memoria y de justicia: una forma de nombrar lo innombrable, de transformar el trauma en conciencia y de convertir el arte en vehículo de reparación.

Este artículo propone un análisis crítico de las narrativas literarias de Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills y Mary Grueso Romero, autoras que han construido desde la escritura una contra-memoria del conflicto armado. Logrando que, a través de sus

¹ El conflicto armado colombiano ha sido uno de los más prolongados del hemisferio occidental, con una duración de más de 60 años. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), entre 1958 y 2018 se registraron aproximadamente 262.197 víctimas de homicidio relacionados con el conflicto, más de 8 millones de personas desplazadas forzadamente, y 15.687 víctimas de violencia sexual. La mayoría de estas afectaciones recaen de forma desproporcionada sobre mujeres, población rural y comunidades étnicas.

textos, la experiencia femenina se convierta en fuente de verdad y en acto político, desafiando la invisibilización histórica de las mujeres en los relatos oficiales de la guerra.

El problema que se aborda parte de la invisibilización de las mujeres en los discursos sobre el conflicto armado y la memoria histórica, fenómeno que ha limitado la comprensión del papel que ellas desempeñan como creadoras de verdad y constructoras de paz. Si bien las mujeres han sido víctimas directas de desplazamiento, violencia sexual y exclusión, también han emergido como sujetos políticos y agentes de memoria, capaces de transformar la experiencia traumática en testimonio, arte y acción colectiva. La literatura, en este sentido, se convierte en un escenario donde la verdad no se impone desde la institución, sino que se teje desde la sensibilidad y la palabra.

El objetivo central de este artículo es analizar cómo la literatura escrita por mujeres colombianas contribuye a la construcción de verdad y memoria sobre el conflicto armado, visibilizando las formas de resistencia femenina frente a la violencia y explorando el papel del arte en los procesos de reparación simbólica y justicia cultural.

Y, para lograrlo, se han formulado las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿De qué manera las narrativas literarias escritas por mujeres reconfiguran la experiencia femenina del conflicto armado colombiano y la transforman en una práctica de verdad y resistencia?
2. ¿Qué estrategias estéticas y simbólicas utilizan autoras como Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills y Mary Grueso Romero para convertir la literatura en un espacio de memoria y denuncia?
3. ¿Cómo dialogan estas producciones con los procesos institucionales de verdad, memoria y reparación impulsados por la Comisión de la Verdad, la JEP y el Centro Nacional de Memoria Histórica?

El desarrollo del artículo se estructura en cuatro partes: el marco teórico, donde se abordan los conceptos clave que orientan el análisis; la metodología, que justifica la selección de las autoras y el enfoque interpretativo; el análisis literario, que presenta una lectura crítica de las obras seleccionadas; y, finalmente, un conjunto de conclusiones que sintetizan los hallazgos y proponen nuevas líneas de investigación.

2. MARCO TEÓRICO

La literatura escrita por mujeres en el contexto del conflicto armado colombiano constituye un espacio donde convergen la memoria, la resistencia y la construcción de verdad. Para comprender esta dimensión, es necesario articular las categorías de género, violencia, memoria y resistencia, no como ejes aislados, sino como un entramado que permite leer el acto de escribir como una forma de acción política. La palabra literaria femenina no solo nombra el daño, sino que transforma la experiencia de la violencia en sentido y, por tanto, en posibilidad de reparación simbólica.

2.1. *Género y violencia: el cuerpo como territorio político*

El análisis parte del reconocimiento del género como categoría histórica que organiza las relaciones de poder. Tal como plantea Joan Scott (1986), el género no remite únicamente a la diferencia sexual, sino que constituye un principio estructurante de las jerarquías sociales, simbólicas y discursivas. En el conflicto armado colombiano, esta estructura se traduce en formas diferenciadas de victimización y representación: las mujeres han sido convertidas en botín, símbolo o silencio.

Rita Segato (2016) amplía esta mirada al señalar que la violencia sexual en contextos de guerra no es un daño colateral, sino una estrategia de dominación territorial y simbólica. El cuerpo femenino, en consecuencia, se transforma en un espacio donde se inscribe el poder y donde se disputa la memoria. En este punto, la literatura adquiere un papel central: escribir el cuerpo violentado equivale a reapropiarse del relato, a restituir la agencia sobre una experiencia que el patriarcado y la guerra buscan reducir al silencio.

En las narrativas femeninas, el cuerpo se convierte así en territorio político y semiótico, en archivo vivo donde se entrecruzan la violencia y la resistencia. Esta perspectiva resulta clave para leer las obras de autoras como Laura Restrepo o Piedad Bonnett, donde la descomposición emocional, la enfermedad o el duelo funcionan como metáforas de una nación fracturada y, a la vez, como gestos de subversión frente al mandato del silencio.

2.2. *Memoria y resistencia: la palabra como práctica de verdad*

Las categorías de memoria y resistencia se entrelazan en las producciones femeninas del conflicto armado. Andreas Huyssen (2003) propone entender la memoria como un campo de disputa simbólica antes que como registro del pasado. Desde esa lógica, las narrativas escritas por mujeres en Colombia no solo evocan lo ocurrido, sino que lo reinterpretan, lo cuestionan y lo politizan. Al escribir sobre la guerra, las autoras crean contra-memorias —en el sentido de Michel Foucault— que resisten al olvido institucional y al relato heroico de la violencia masculina.

Estas memorias alternativas encuentran resonancia en los procesos de verdad y justicia transicional. La *Comisión de la Verdad* (2022) ha reconocido la dimensión estética de la palabra como forma de verdad: un modo de acceder a lo real mediante el arte, la emoción y el lenguaje simbólico. María Emma Wills (2019), en sus investigaciones con mujeres víctimas, sostiene que narrar la violencia implica un proceso de reconstrucción del yo y del nosotros; el testimonio y la creación literaria se convierten en actos de resistencia política, capaces de romper con la impunidad del silencio.

Desde esta óptica, la literatura no solo documenta el dolor, sino que produce conocimiento y verdad. En las poéticas de la guerra escritas por mujeres, la memoria se construye desde la subjetividad, el afecto y el cuerpo, lo que otorga a la palabra una función ética y política: recordar no para perpetuar el sufrimiento, sino para transformar el sentido del pasado en horizonte de justicia y dignidad.

2.3. *Cuerpo y agencia femenina: de la herida a la acción*

El cuerpo atraviesa todas las categorías anteriores y se erige como símbolo de agencia. Judith Butler (2015) plantea que la vulnerabilidad no se opone a la resistencia, sino que puede ser su punto de partida: las acciones colectivas y artísticas que emergen del dolor son formas legítimas de agencia política. En las narrativas del conflicto colombiano, las mujeres actúan desde lo íntimo, desde lo doméstico, desde lo simbólico; su escritura encarna la posibilidad de rehacer el mundo desde las ruinas.

La literatura femenina convierte la herida en discurso y el duelo en conocimiento. Este tránsito del dolor a la palabra redefine la noción misma de resistencia, que deja de ser heroica o excepcional para convertirse en una práctica cotidiana de reexistencia. Como muestran las investigaciones del *Centro Nacional de Memoria Histórica* (2018), las mujeres en el conflicto han resistido no solo con las armas, sino también con la palabra, el arte, la siembra, el canto y la escritura. La literatura participa de ese mismo gesto: en ella, las autoras reescriben el país desde las voces negadas, generando un lenguaje común entre la estética y la ética.

2.4. *Literatura, verdad y reparación simbólica*

El cruce entre género, memoria, cuerpo y resistencia permite entender la literatura femenina como una forma de verdad estética. La *Comisión de la Verdad* (2022) reconoce que la búsqueda de verdad no se agota en lo jurídico: existen verdades sensibles que solo el arte puede expresar. En este sentido, las narrativas literarias de mujeres amplían el campo de lo decible, nombrando dimensiones del trauma que la historia oficial o los informes forenses no pueden capturar.

La literatura, entonces, se convierte en un acto de reparación simbólica. A través de la escritura, las mujeres recuperan su voz, restituyen su humanidad y generan nuevas gramáticas del recuerdo. En este proceso, las autoras colombianas transforman la memoria en palabra política: la literatura no es solo una representación del conflicto, sino una intervención ética en el presente, una manera de decir la verdad desde la sensibilidad, la estética y la justicia.

3. METODOLOGÍA

Este estudio se enmarca en un enfoque cualitativo con orientación hermenéutica, sustentado en la convicción de que la literatura no solo representa la realidad, sino que la interpreta y la transforma simbólicamente. La perspectiva hermenéutica, entendida en sentido gadameriano, parte de la idea de que todo texto es un horizonte de sentido en diálogo con el contexto histórico y con la subjetividad del lector. En este caso, la interpretación crítica se concibe como un ejercicio de lectura que interroga los textos desde una perspectiva de género, memoria y poder, con el propósito de revelar las tensiones entre lo dicho y lo silenciado, entre lo narrado y lo omitido. Es una crítica que busca desmontar las formas hegemónicas de representación del conflicto armado y reconocer en la escritura femenina un lugar de enunciación política y epistémica.

La selección del corpus responde a criterios de relevancia simbólica, diversidad estética y representatividad territorial. Las autoras elegidas —Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills y Mary Grueso Romero— provienen de contextos literarios, sociales y culturales distintos, pero coinciden en transformar la experiencia de la violencia en discurso de resistencia. Restrepo aporta una mirada urbana y crítica de la descomposición social y emocional del país; Bonnett aborda la violencia estructural desde el duelo y la subjetividad; Wills, desde el campo del testimonio y la memoria institucional, ofrece una lectura política del cuerpo y la palabra; y Grueso Romero reconfigura la resistencia afrocolombiana desde la oralidad y el territorio. Su selección busca construir un mapa literario plural de la experiencia femenina del conflicto armado, que integra voces del canon, de la memoria institucional y de las tradiciones orales.

El periodo temporal de análisis abarca desde 1995 hasta 2020, años en los cuales se consolidan tanto los procesos de intensificación del conflicto como las iniciativas de memoria, verdad y reparación. Este lapso permite comprender cómo las obras dialogan con los grandes hitos de la historia reciente del país: la expansión paramilitar y guerrillera, el desplazamiento forzado, las negociaciones de paz, el auge del movimiento de mujeres por la paz y la posterior creación de la *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad* (2017-2022). Las narrativas literarias de este periodo no solo reflejan esos procesos, sino que los interpretan desde un registro estético y ético que amplía los márgenes de la verdad histórica.

El procedimiento analítico combinó tres niveles de lectura:

1. Análisis categorial: se examinaron las obras en torno a las categorías teóricas de *género, violencia, memoria, cuerpo y resistencia*, entendidas como herramientas interpretativas que permiten rastrear cómo la literatura convierte la experiencia femenina en conocimiento social y político.
2. Análisis contextual: se exploró el diálogo entre los textos y los procesos de memoria y justicia transicional en Colombia, particularmente las producciones del *Centro Nacional de Memoria Histórica*, la *Comisión de la Verdad* y la *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP), para establecer resonancias y tensiones entre la literatura y los discursos institucionales sobre la verdad.
3. Análisis interpretativo-comparativo: se construyeron líneas de interpretación que atraviesan las obras seleccionadas, entre ellas:
 - *La escritura como gesto de reparación simbólica;*
 - *El cuerpo como archivo de memoria y resistencia;*
 - *La maternidad y el duelo como espacios éticos de verdad;*
 - *La oralidad y la voz afrodescendiente como resistencia cultural;*
 - *La palabra femenina como práctica de justicia y denuncia.*

Estas líneas interpretativas permiten leer las obras no solo en su especificidad estética, sino como prácticas literarias de verdad, en las que el lenguaje se convierte en instrumento de reconstrucción simbólica del daño y en vehículo de resistencia frente al olvido.

En síntesis, la metodología combina análisis textual, histórico y comparativo para comprender cómo la literatura escrita por mujeres colombianas produce conocimiento,

memoria y verdad en el contexto del conflicto armado. Esta aproximación busca situar la crítica literaria en el campo más amplio de las humanidades de la paz, donde la palabra poética y narrativa se reconoce como una forma legítima de reconstrucción del tejido social y de elaboración del trauma colectivo.

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN: ESCRIBIR PARA EXISTIR

Hablar de literatura escrita por mujeres en el contexto del conflicto armado colombiano implica reconocer un territorio discursivo donde la palabra se convierte en testimonio, memoria y resistencia. Las autoras aquí analizadas —Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills y Mary Grueso Romero— construyen una *contra-narrativa* que subvierte los imaginarios patriarcales del conflicto y reconfigura el papel de las mujeres como sujetas políticas de verdad. A través de la ficción, la poesía, el testimonio y la oralidad, estas escritoras desafían el monopolio del relato oficial y abren un espacio para pensar la guerra desde la sensibilidad, el cuerpo y la emoción como lugares legítimos de conocimiento.

4.1. *Laura Restrepo: la fractura del cuerpo y la nación*

En la obra de Laura Restrepo, especialmente en *Delirio* (2004) y *Dulce compañía* (1995), la locura, el cuerpo enfermo y la marginalidad se constituyen en metáforas de una Colombia desgarrada. Restrepo articula una estética del trauma: la fragmentación narrativa, la polifonía y la descomposición psicológica de los personajes funcionan como estrategias para representar la violencia estructural del país. La protagonista de *Delirio*, Agustina, encarna la imposibilidad de mantener la cordura en una sociedad atravesada por la impunidad, la corrupción y el machismo. Su locura no es individual: es la metáfora de una nación fracturada.

Esta representación dialoga con la noción de *cuerpo como archivo de memoria* (Segato, 2016), donde la experiencia emocional se convierte en lenguaje político. Restrepo transgrede los límites entre lo íntimo y lo público, mostrando que el sufrimiento femenino es también síntoma de una enfermedad social. En clave hermenéutica, la autora interpela los modos de narrar el país desde la perspectiva dominante y transforma el dolor privado en denuncia colectiva. Así, la literatura se configura como un espacio de reparación simbólica: la palabra reconstruye lo que la violencia desintegró.

En *Dulce compañía*, por su parte, la autora retrata los márgenes urbanos y espirituales de Bogotá para visibilizar las vidas de mujeres excluidas: trabajadoras sexuales, madres solteras, creyentes populares. A través de la periodista Mona, que investiga la aparición de un supuesto ángel en un barrio periférico, Restrepo revela cómo las mujeres de los márgenes resisten a través de la fe, la palabra y los lazos comunitarios. En esta escritura, el cuerpo y la espiritualidad femenina se transforman en herramientas de supervivencia simbólica, anticipando lo que la Comisión de la Verdad (2022) denomina *prácticas de dignificación en contextos de despojo*.

En suma, la narrativa de Restrepo no se limita a denunciar: produce conocimiento sobre la violencia. La estética del fragmento, la polifonía y la locura son formas de verdad

literaria que desafían la homogeneidad del discurso histórico y restituyen el derecho de las mujeres a narrar la nación desde sus ruinas.

4.2. *Piedad Bonnett: duelo, maternidad y resistencia íntima*

La escritura de Piedad Bonnett transita entre la poesía, la novela y el testimonio, abordando la violencia desde la dimensión afectiva y doméstica. En *Lo que no tiene nombre* (2013), la autora reconstruye la muerte de su hijo como una experiencia de pérdida que trasciende lo personal. Lo que en apariencia es un relato íntimo se convierte en un ejercicio de memoria colectiva sobre la fragilidad, la culpa y el silencio social frente al sufrimiento.

Bonnett desafía el imaginario de la maternidad idealizada y propone una figura materna que no oculta su vulnerabilidad ni su rabia. El cuerpo materno doliente se transforma en lugar de resistencia ética: escribir sobre el dolor es resistir al mandato del silencio. Desde una perspectiva de género, esta resignificación de la maternidad amplía el campo político de la escritura femenina, en tanto el duelo se vuelve palabra pública y forma de verdad sensible.

Su narrativa conecta con la reflexión de Judith Butler (2015) sobre la vulnerabilidad como punto de partida de la acción política: en la exposición del dolor se gesta una ética de la memoria. Bonnett convierte la herida en una forma de conocimiento, y con ello la literatura en una práctica de resistencia íntima frente a la deshumanización. Aunque no aborda el conflicto armado directamente, su escritura refleja las violencias estructurales de una sociedad marcada por la exclusión y el miedo, lo que permite leerla dentro de las poéticas del conflicto: el sufrimiento individual se hace eco del trauma colectivo.

4.3. *María Emma Wills: el testimonio como política de verdad*

El trabajo de María Emma Wills transita entre la investigación académica, la acción institucional y la escritura ensayística. Su aporte se inscribe en la relación entre testimonio, memoria y política de la verdad. Como comisionada de la *Comisión de la Verdad* (2017–2022), Wills contribuyó a visibilizar las voces de mujeres víctimas de violencia sexual, entendiendo el acto de narrar como un proceso de reconstrucción subjetiva y social.

En textos como *Las mujeres en la guerra: memorias en clave de verdad* (2019), la autora muestra cómo el testimonio de las mujeres no solo denuncia el daño, sino que lo reconfigura como fuente de saber. El relato se convierte en un acto performativo que repara simbólicamente, pues quien narra deja de ser objeto del discurso institucional para convertirse en sujeto de su propia historia. Desde la perspectiva de Wills, el testimonio literario y el testimonio judicial convergen en la búsqueda de verdad, pero la literatura tiene la capacidad singular de explorar lo indecible, de decir el daño sin reducirlo a cifras o categorías legales.

Su trabajo encarna lo que la metodología de este estudio denomina *literatura como práctica de verdad*. En esta dimensión, el lenguaje poético no se opone a la verdad empírica, sino que la complementa, abriendo un horizonte de comprensión sensible. Wills, al articular

memoria, cuerpo y política, confirma que el relato de las mujeres constituye un espacio de justicia simbólica que desafía la hegemonía del discurso estatal sobre el conflicto.

4.4. *Mary Grueso Romero: oralidad, territorio y reexistencia afrocolombiana*

La poesía y narrativa de Mary Grueso Romero, nacida en Guapi (Cauca), introducen una dimensión esencial al estudio: la territorialidad y la herencia afrocolombiana como formas de resistencia. Su escritura se alimenta de la oralidad, el canto y la memoria colectiva del Pacífico, donde las mujeres negras han sostenido la vida a pesar del racismo, la pobreza y la violencia estructural.

En obras como *Del baúl a la escuela* (2003) y *La muñeca negra* (2008), Grueso reivindica la memoria ancestral y la belleza del cuerpo afrodescendiente femenino. El lenguaje rítmico y musical, el uso de refranes y cantos, y la recuperación de la voz de las abuelas construyen un universo simbólico que dialoga con la noción de *memoria viva* planteada por el CNMH (2018): una memoria transmitida por generaciones como forma de supervivencia cultural.

Su literatura no representa el conflicto desde las armas, sino desde las huellas que deja en la cotidianidad: el abandono estatal, el desplazamiento, la exclusión. A través de la palabra poética, el cuerpo afro femenino se convierte en territorio de dignidad y resistencia. Grueso amplía la idea de la literatura como reparación, mostrando que recordar desde el canto y la oralidad también es construir verdad. Su obra, desde la periferia, disputa el canon y revela que la memoria literaria del conflicto no puede entenderse sin las voces negras, femeninas y comunitarias.

5. EJES CONVERGENTES

A pesar de sus diferencias estéticas y territoriales, las cuatro autoras analizadas comparten una poética del cuerpo como lugar de memoria, del lenguaje como herramienta de resistencia y de la literatura como espacio de verdad. En sus obras, el cuerpo femenino aparece simultáneamente como víctima y agente: herido, pero también generador de sentido.

El cuerpo es el territorio donde la guerra deja sus marcas y donde se gesta la respuesta. El lenguaje literario —ya sea poético, testimonial o narrativo— opera como un medio de reescritura del daño. Y la verdad, en este contexto, se revela no como un dato objetivo, sino como una construcción ética que emerge de la sensibilidad, la experiencia y la palabra.

Estas narrativas encarnan lo que la Comisión de la Verdad (2022) denomina “verdades del sentir”, verdades que no buscan sustituir el discurso histórico, sino ampliarlo para incluir la dimensión emocional y estética de la memoria. De este modo, la literatura femenina del conflicto armado colombiano no solo da voz a las mujeres silenciadas, sino que reconfigura el modo en que el país se piensa a sí mismo después de la guerra.

En consecuencia, el análisis demuestra que las autoras estudiadas transforman la escritura en una práctica de resistencia y reparación simbólica. Desde la locura y el duelo, el testimonio y la oralidad, su literatura produce una verdad encarnada que interpela al Estado, a la historia y al lector, reclamando un lugar digno para las voces femeninas en la construcción de la memoria nacional.

La literatura escrita por mujeres en el contexto del conflicto armado colombiano constituye una práctica de verdad que desborda los límites del testimonio o de la crónica histórica. A través de la ficción, la poesía y la memoria, las autoras analizadas —Laura Restrepo, Piedad Bonnett, María Emma Wills y Mary Grueso Romero— convierten la palabra en herramienta de resistencia, denuncia y reconstrucción simbólica del daño. Su escritura no solo representa la violencia, sino que la interroga desde la sensibilidad, el cuerpo y la experiencia encarnada del dolor, configurando una ética de la memoria que reivindica la dignidad de las víctimas y amplía las fronteras de la justicia.

6. CONCLUSIONES

Uno de los principales hallazgos de este estudio es que estas narrativas elaboran formas estéticas de verdad, en las que la emoción, la vulnerabilidad y la imaginación adquieren estatuto epistemológico. La Comisión de la Verdad (2022) ha subrayado que el arte y la literatura son espacios privilegiados para decir lo que no cabe en el lenguaje judicial; las autoras aquí estudiadas materializan esa posibilidad. En sus textos, el cuerpo femenino se convierte en archivo vivo de la guerra, pero también en territorio de memoria y creación. La herida, lejos de clausurarse, se transforma en palabra, en gesto de resistencia que repara simbólicamente y da sentido al sufrimiento.

Asimismo, la literatura escrita por mujeres contribuye a la construcción de una memoria plural del país. Al narrar la guerra desde la intimidad, el duelo o la oralidad afrodescendiente, estas autoras amplían el imaginario nacional e incluyen las experiencias que la historia oficial ha marginado. En sus páginas se revelan otras formas de justicia: la justicia sensible, simbólica y emocional, que permite pensar la paz no solo como ausencia de armas, sino como reconstrucción del tejido humano.

El análisis evidencia, además, que el arte literario puede dialogar activamente con los procesos institucionales de memoria y reparación. Las narrativas de Restrepo, Bonnett, Wills y Grueso Romero coinciden con las búsquedas de verdad de la JEP y del CNMH, pero lo hacen desde un lugar distinto: desde la estética, donde la palabra tiene la potencia de abrir lo indecible y volverlo compartido. La literatura no sustituye al testimonio judicial, pero lo complementa, al ofrecer un espacio simbólico donde el dolor se convierte en conocimiento y en posibilidad de transformación.

Por ello, reconocer la literatura como práctica de verdad es también reconocer la autoridad de las mujeres para narrar el país. En sus voces se produce una relectura del conflicto armado que rompe con la centralidad del héroe masculino y propone una mirada más humana, ética y plural. Estas escrituras invitan a pensar la paz desde la palabra, a concebir el arte como herramienta de memoria activa y a comprender que la verdad no solo se busca: también se escribe.

Finalmente, este estudio abre nuevas rutas para la investigación literaria y de memoria. Será necesario incorporar las voces de escritoras jóvenes, indígenas, campesinas y LGBTIQ+ que continúan ampliando el horizonte de las narrativas del posconflicto. La

literatura, en diálogo con las ciencias sociales y los procesos de justicia transicional, puede seguir aportando a la construcción de una verdad más inclusiva, sensible y transformadora: una verdad contada, sentida y escrita por las mujeres de Colombia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernal Olarte, A. (2001). Mujeres y guerras en Colombia. Violencia contra las mujeres/Violencia de género.
- Bonnett, P. (2013). *Lo que no tiene nombre*. Alfaguara.
- Butler, J. (2011). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. *Política y Sociedad*, 48(3), 625-627.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (s.f.). *¡Basta ya de violencia sexual! No más cuerpos humanos con las huellas del conflicto armado*. Observatorio de Memoria y Conflicto. Recuperado el [8 de febrero de 2025], de <https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/portal-de-datos/tableros-conmemorativos/basta-ya-de-violencia-sexual-no-mas-cuerpos-humanos-con-las-huellas-del-conflicto-armado/>
- Comisión de la Verdad. (2022). *Informe Final*. <https://www.comisiondelaverdad.co/informe-final>
- de Suecia, E., en Colombia, E. S., & Semana, F. (2016). Mujeres y guerra: Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano. Organización Internacional para las Migraciones (OIM-Misión Colombia).
- Funes, P. (2002). Huyssen, Andreas. (2002) En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. *Sociohistórica*.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167–191. <https://doi.org/10.1177/002234336900600301>
- Grueso Romero, M. (2005). *Del baúl a la escuela*. Editorial El Perro y la Rana.
- Grueso Romero, M. (2008). *La muñeca negro*. Editorial El Perro y la Rana.
- Mateo, M. C. R. (2003). La cultura de la memoria. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, (11), 61-65.
- Restrepo, L. (2010). *Delirio*. Alfaguara.
- Restrepo, L. (2016). *Dulce compañía*. DEBOLSILLO.
- Rico, M. R. C. (2014). Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia. *Analecta política*, 4(7), 301-318.
- Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053–1075. <https://doi.org/10.2307/1864376>
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños. <https://traficantes.net/libros/la-guerra-contra-las-mujeres>

- Velasco, C. N. (2005). *Guerras y paz en Colombia: las mujeres escriben*. Universidad del Valle.
- Wills, M. E. (2019). Las mujeres en la guerra: memorias en clave de verdad. *Comisión de la Verdad (Colombia)*. <https://comisiondelaverdad.co/publicaciones/las-mujeres-en-la-guerra>

FEMINISMO Y CAPITAL ENTRE ALGORITMOS: UNA MIRADA CRÍTICA DE LA “CULTURA-RED”

FEMINISM AND CAPITAL AMONG ALGORITHMS: A CRITICAL LOOK AT ‘NETWORK CULTURE’

Claudio Moyano Arellano
Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6581-0237>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.74



RECIBIDO:

19/05/2025

ACEPTADO:

18/11/2025

34

Resumen: En este artículo, se abordan las complejas relaciones entre patriarcado, capitalismo y sentido de la vista que se proponen en la obra *Ojos y capital*, de Remedios Zafra. En primer lugar, se defiende la oportunidad de estudiar la personalidad de Zafra, así como su interesante estilo, a caballo entre la ficción literaria, la crítica cultural, la antropología y la filosofía. En segundo lugar, se estudia cómo Zafra incardina su propia biografía en sus obras, en un intento de “situar” su conocimiento, siguiendo la propuesta teórica de Donna Haraway. Después, se analiza con detalle la obra señalada, *Ojos y capital*, centrando la atención en algunas ideas que cobran especial relevancia dentro de la “cultura-red” que propone la cordobesa: la importancia de la visión en el capitalismo cognitivo actual, el problema de la ficción y cómo solo algunas de estas ficciones, propias de un tiempo más lento que el que exige la máquina, podrán ser liberadoras, sin olvidar el estrecho vínculo que la pensadora establece entre patriarcado y capitalismo. En último término, se aboga por la posibilidad de la resistencia, siempre y cuando se produzca la implicación de todos los individuos.

Palabras claves: Remedios Zafra; *Ojos y capital*; “cultura-red”; capitalismo cognitivo.

Abstract: This article examines the complex relations between patriarchy, capitalism and the sense of sight proposed in Remedios Zafra's work *Ojos y capital*. Firstly, it defends the importance of studying Zafra's personality, as well as her complex style, which combines literary fiction, cultural

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 34-48

Claudio Moyano Arellano - Feminismo y capital entre algoritmos: una mirada crítica de la “cultura-red”
Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

criticism, anthropology and philosophy. Secondly, it studies how Zafra incardinales his own biography in his works, in an attempt to 'situate' his knowledge, following Donna Haraway's theoretical proposal. Afterwards, the book *Ojos y capital* is analysed in detail, focusing attention on some ideas that are particularly relevant within the 'network-culture' proposed by Zafra: the importance of vision in today's cognitive capitalism, the problem of fiction and how only some of them, typical of a slower time than that demanded by the machine, can be considered liberating, and the close link that the author establishes between patriarchy and capitalism. Ultimately, it is argued that resistance is possible as long as all individuals are involved.

Keywords: Remedios Zafra; *Ojos y capital*; 'network-culture'; Cognitive Capitalism

1. INTRODUCCIÓN

Remedios Zafra es, sin duda, una de las pensadoras más originales y certeras del panorama del pensamiento contemporáneo en español. Nacida en 1973 en Zuheros (Córdoba, España), licenciada en Antropología y Doctora en Bellas Artes con una Tesis Doctoral titulada *Arte, Internet y Colectividad*, defendida en la Universidad de Sevilla en 2001, fue profesora titular en esta última universidad y, actualmente, científica titular en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Resulta bien interesante esta formación multidisciplinar a caballo entre la antropología, el arte y la filosofía para entender la posición desde la que proyecta Zafra su crítica cultural, articulada esta en una producción que, a pesar de su juventud, es ciertamente amplísima, con más de una decena de libros y novelas publicados —después se analizará la cuestión de la ficción en la obra de Zafra, para entender cuán difusos son estos límites—, numerosos artículos científicos y divulgativos, capítulos de libro, entrevistas, y un largo etcétera de obras siempre caracterizadas por un marcado hibridismo genérico.

La pretensión principal de este artículo es desentrañar las líneas maestras de una obra suya, publicada con anterioridad a la popularidad que le han otorgado sus textos posteriores: *Ojos y capital*, publicada por la editorial Consonni en 2015 y con una segunda edición de 2018. Dicha obra presenta muchas temáticas que interesan a Zafra y que, por ejemplo, ha retomado parcialmente, a pesar de una considerable distancia temporal, en uno de sus últimos ensayos, *El bucle invisible*, publicado por Ediciones Nobel en el año 2022 y ganador del Premio Internacional de Ensayo Jovellanos. La metodología que se sigue para dicho análisis se mantiene en la tensión entre el análisis literario y el análisis filosófico, categorías muy resbaladizas dentro del pensamiento de Remedios Zafra. En todo caso, se trata de desentrañar la ideología presente en dicha obra, así como su manera de construirla, en aras de analizar la propuesta subversiva, y de resistencia, que la pensadora plasma en su texto.

No obstante, antes de ello, deben realizarse unas precisiones sobre la pertinencia del estudio de la obra de Zafra, así como sobre las ideas centrales en algunas de sus obras. Estas palabras preliminares actuarán como una suerte de introducción metodológica al análisis de la obra propuesta, *Ojos y capital*.

2. UN SITUADO Y GENUINO MODO DE PENSAR

Parece evidente que en el género del ensayo existe una sobreabundancia de voces masculinas. Si se revisan los ganadores de uno de los premios anuales de ensayo más relevantes del panorama contemporáneo, el premio Anagrama de Ensayo¹, que Zafra logró en el año 2017 por su obra *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, convocado por vez primera en el año 1973, se observará cómo solo lo han obtenido, además de la propia Zafra, seis mujeres más, y resulta relevante incluir a continuación la nómina completa: Carmen Martín Gaité (1987), Carme Riera (1988), Soledad Puértolas (1993), Nora Catelli (2001), Patricia Soley-Beltrán (2015) y Lola López Mondéjar (2024).

Dicha ausencia evidente de ofertas editoriales relacionadas con el ensayo y escritas por autoras puede catalogarse con claridad como un ejemplo de ginopia, neologismo creado sobre la base de la palabra *miopía* y utilizado en el sentido que proponía la intelectual Evangelina García como clara “ceguera a lo femenino”, una ausencia de visibilidad que opera, muchas de las veces, de forma inconsciente y, así, “la naturalización alcanzada por la exclusión hace que el orden de género, predominantemente masculino, se asuma como un status natural donde cada quien tiene su lugar y no involucra desvalorización de uno u otro” (2006, p. 28). Andrés Giner también retoma el término para hablar de la falta de referentes femeninos en la configuración ideológica y cultural de una sociedad determinada (2019, p. 198). Para romper con el aparente estado natural de las cosas, en las que los currículos de filosofía apenas mencionan algunos nombres de mujer, en su “Breve decálogo de ideas para una escuela feminista”, del año 2018, Yera Moreno y Melani Penna, subrayando el poder transformador que posee la escuela y reconociendo la influencia de la propia Remedios Zafra, abogaban por incluir la misma cantidad de obras de filosofía escritas por mujeres que por hombres, y mencionaban, entre otras, a Marina Garcés, Hannah Arendt y María Zambrano.

Por tanto, el hecho de proponer el estudio sobre algunas líneas del pensamiento de Remedios Zafra estaría justificado por un intento de quebrar este estado de general ginopia aparentemente naturalizado que existe en torno al modo en que se produce, escribe, edita y consume el pensamiento y, en concreto, el ensayo.

No obstante, el interés que suscita el pensamiento de Zafra se explica, además, por las temáticas y problemáticas en las que se ocupa y el modo en que se adentra en la escritura, manteniendo siempre una alternancia pretendidamente lábil entre el ensayo académico y la ficción literaria, con una decidida voluntad de rehuir de una voz artificialmente objetiva y neutra, y mostrar los pliegues de una identidad que también se ve golpeada por los propios temas que aborda, esto es, el yo desde el que Zafra enuncia está profundamente situado.

En este sentido, es muy ostensible la influencia de Donna Haraway. Recuértese cómo en su clásico texto, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, la pensadora defiende la necesidad de un conocimiento situado, que huya del esencialismo y del relativismo a partes iguales, apostando por “epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr

1 Puede revisarse el listado completo en la página web de la editorial Anagrama.

un conocimiento racional” (1995, p. 335); la parcialidad no se busca “porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (p. 339).

Jorge Arditi comenta cómo la filósofa estadounidense escapa de posiciones tanto relativistas como esencialistas y totalizadoras, pues ambos “trucos divinos”, en terminología de la propia Haraway, prometen al individuo la visión desde todos los lugares; para superar los límites de estas posturas, sostiene Arditi, Donna Haraway:

Afirma y abraza la estrategia de la parcialidad —de conocimientos situados y localizables y de objetividades encarnadas. Ésta es una epistemología que, frente al relativismo, no niega la posibilidad de conocimiento, aunque frente a las prácticas esencializadoras dominantes en la cultura occidental, sí rechaza transformar la objetividad de un punto de vista, de una voz [...] en una “Verdad” válida para todos (1995, pp. 14-15).

Por supuesto, en este planteamiento de Haraway, del que Zafra bebe, como se verá a continuación, confluyen dos tradiciones contemporáneas. En primer lugar, la hermenéutica más actual, de la mano de un pensador como Gianni Vattimo, quien ha alertado sobre los peligros que, para la democracia, tiene la verdad entendida de forma unívoca, monolítica y esencialista, visión propia de la ciencia y la filosofía, abogando por una verdad construida de forma consensuada a través de las diferentes comunidades involucradas en la sociedad (2010, p. 20). Por otro lado, desde la pragmática, Rorty ha defendido la discursividad tanto de la literatura como de la filosofía, y ha subrayado la autoridad epistémica que emite la comunidad (1995, pp. 176-177). En este sentido, y a caballo entre la pragmática y la hermenéutica, Stanley Fish (1982) ha subrayado la importancia de las “comunidades interpretativas” en el proceso social de interpretación.

El modo en que Zafra construye sus narrativas recuerda mucho a ese “yo dividido y contradictorio” que, de nuevo, Haraway tiene como aquel que puede “unirse a conversaciones racionales e imaginaciones fantásticas que cambien la historia. [...] Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de, unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro” (1995, pp. 331-332).

El cambio radical, la ruptura con la pretensión científico-filosófica de una verdad entendida como adecuación a una realidad cognoscible y válida para todos los seres humanos es evidente. Ello se ve con claridad en dos textos de Zafra que no van a suponer el objeto central del análisis de este trabajo pero que ilustran bien lo señalado hasta ahora: *El entusiasmo*, publicado, como se ha dicho anteriormente, en 2017, y *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, publicado en 2021. Ya que, con seguridad, estas dos son las obras más famosas de la pensadora, y en las que están presentes, en general, sus intereses epistémicos y sociales, son buen pórtico de entrada para el estudio de Zafra y su quehacer filosófico y literario.

El vínculo entre ambos textos es indiscutible y este último, *Frágiles*, ha de entenderse como una indagación y un desarrollo de las líneas de reflexión que aparecían ya apuntadas en la primera de las obras, aunque con la clara influencia de dos realidades: la pandemia del

COVID-19, que dejó patente la debilidad y fragilidad del sujeto y de las sociedades actuales, y la propia retroalimentación que el público proyectó en torno a la obra *El entusiasmo*.

En esta obra, Remedios Zafra teje una reflexión sobre la precariedad que caracteriza una serie de trabajos, de índole cultural, en los que suele primar una recompensa más de carácter simbólico que económico, que el individuo acepta, amparado en su entusiasmo y en una vocación que son, ambos, constantemente apuntados por parte del sistema, con la esperanza ubicada en una vida mejor y más estable, que llegará, tarde o temprano, solo con la condición de admitir ese tipo de recompensas. Una vida que Sibila anhela, pero “que se aplaza o anula inevitablemente” (2017, p. 63).

Sibila es el fantástico personaje que Zafra construye y que protagoniza su ensayo, epítome de la trabajadora precaria y vocacional —y símbolo de todos aquellos becarios sin nómina, doctorandos, artistas y, en fin, todos aquellos jóvenes vinculados con el mundo cultural, y que poco a poco dejan de ser tan jóvenes, a los que la cordobesa dedica su obra—. La propia elección de este nombre, *sibila*, antigua sacerdotisa y profetisa propia de la mitología griega, para representar a aquellos trabajadores culturales que, precisamente, han perdido la visión, la perspectiva de su realidad, encerrados en un bucle perpetuo de “vidas-trabajo”, no deja de ser harto significativo. La conjunción de estos dos términos, *vida* y *trabajo*, es propuesta por Zafra en *Frágiles* para hacer referencia, precisamente, a cómo nuestra propia cotidianidad, nuestro tiempo libre, gira también alrededor de nuestra actividad laboral debido a la hiperconectividad que singulariza nuestro día a día (2021, p. 49).

Y es que los límites entre los espacios públicos y privados se desvanecen en el instante en que el ser humano puede trabajar de forma continua también fuera de su centro laboral, a través de los dispositivos que lo acompañan durante todo el día, o que lo esperan al llegar a casa, en su cuarto propio, pero que ya son realmente “cuartos propios conectados”, como titula Remedios Zafra otra obra suya publicada en 2010, jugando claramente con el clásico ensayo en el que Virginia Woolf abogaba por la necesidad de que las mujeres dispusieran de su propio dinero y de un espacio propio en el que pudieran escribir. Ahora bien, ¿dónde queda la intimidad de estos cuartos, donde se guarece el yo y el individuo, si de forma continua abrimos nuestros espacios a la red?

En esta obra, tal y como ha visto con acierto Mékouar-Hertzberg, Zafra idealiza en cierta medida ese “cuarto propio conectado”, convirtiéndolo en una suerte de “utopía contemporánea de una intimidad concebida como núcleo más profundo de nuestra subjetividad y, a la vez, como dimensión plenamente insertada en el espacio público” (2020, p. 164). No obstante, con el paso del tiempo, Zafra ha ido mostrándose cada vez más escéptica respecto a la utopía digital y sobre su paulatina desconfianza hacia las tecnologías e internet, patente en sus obras, ha advertido de manera certera Iván Gómez (2024, pp. 567-568).

En todo caso, se ve con claridad cómo una de las líneas centrales en el pensamiento de Zafra es el análisis de la conjunción entre el trabajo y la tecnología, de la que deriva la ansiedad que experimenta el individuo actual por seguir siendo productivo de forma continua, pues la tecnología no descansa nunca, lo que tiene, también, evidentes

implicaciones ontológicas e, incluso, éticas, pues, como sostiene en *Ojos y capital*, en internet siempre es de día, “siempre está la mirada de los otros y siempre puedes mirar, nos condena a unos ojos sin descanso” (2018, p. 95).

Obviamente, esto también ha de vincularse con la propia conformación de la clase trabajadora, sobre la que teóricos como Guy Standing han defendido que ya no puede denominarse *proletariado* sino *precariado* pues, si antes, a pesar de las explotaciones sufridas, los trabajos tendían a ser duraderos y estables, con jornadas de trabajo fijas y una presencia importante de los sindicatos, hoy todos esos elementos han decaído, dejando una clase trabajadora maltrecha, alienada, incapaz de vislumbrar un futuro vinculado a sus ocupaciones laborales (2018, pp. 26-34).

El acierto de Zafra en *El entusiasmo* es articular una narrativa que trata de desenmascarar todo aquello que se esconde bajo la categoría del “trabajo por vocación”, un entusiasmo que, como comienza a percibir Sibila, es convertido en argumento que legitima su propia explotación (2017, p. 15). Pues como bien ha diagnosticado el pensador surcoreano Byung-Chul Han, a diferencia del antiguo sujeto de obediencia, el ser humano actual se identifica mejor con un sujeto de rendimiento, arrojado a una libertad que utiliza para explotarse a sí mismo, y convertirse, simultáneamente, en explotado y explotador (2019, pp. 30-31). Frente a Sibila, y su cansado entusiasmo, se levanta “el hombre fotocopiado”, aquel ejemplo de individuo de actuación casi robótica, que no plantea ninguna objeción al sistema y del que Sibila se pregunta si en sus venas no existirá más tinta que sangre tras comprobar la velocidad con la que publica sus trabajos (2017, pp. 83-84).

¿Cómo no ver en esta dialéctica entre Sibila y el “hombre fotocopiado” un recuerdo de la fantástica obra de Carlos Muñiz, *El tintero*, estrenada en Madrid en 1961, y que, precisamente, pone en escena la lucha de Crock, el protagonista, contra la alienación reinante en la oficina en la que trabaja? Recuérdese cómo el Director de dicha oficina prohíbe cantar, la primavera, incluso el pensar (2005, pp. 281-285). Del mismo modo que existe un paralelismo entre Sibila y Crock, no es menos visible la relación entre el “hombre fotocopiado” y Pim, Pam, Pum, los tres trabajadores de la obra de Muñiz que rechazan ir con Crock después del trabajo porque este, “cuando se queda solo en su despacho, piensa, sin que se lo ordene nuestro querido señor Director” (2005, p. 290).

Nótese, entonces, la originalidad de Zafra y cómo, para criticar la aceleración constante que impone el sistema académico —el famoso “publish or perish”—, construye dos personajes literarios, con una biografía detrás, y que, además, pueden vincularse con una obra dramática de los años 60 que denunciaba, precisamente, la alienación laboral.

Todos estos temas que Zafra plantea en *El entusiasmo* son retomados en *Frágiles*, un ensayo epistolar configurado por una sucesión de cartas cuya destinataria es una periodista que conversó con Zafra a raíz de *El entusiasmo* y que, de forma más o menos velada, le reprochó que en dicha obra no se aportara una solución, una alternativa tranquilizadora, como si la toma de conciencia y el actuar de forma crítica no comenzara precisamente a partir de ese malestar que nace cuando se ponen de relieve las contradicciones existentes en la sociedad (Zafra, 2021, p. 21).

No deja de ser interesante que se retome la modalidad epistolar para una obra que pretende ser un ensayo —más allá de que la destinataria de la carta sea un recurso ficcional—, porque llama la atención sobre las distintas modalidades en las que discurre el pensamiento, que se aleja ya del corsé propio de la tipología del ensayo clásico, idea muy presente en toda la obra de Zafra. La crítica ha señalado dos posibles razones para esta decisión: en primer lugar, porque el epistolar es un género que llama claramente a la lentitud —y la resistencia contra la velocidad es, en Zafra, un tema fundamental—; en segundo lugar, porque la carta exige un destinatario, otro individuo que dialogue, aunque sea una conversación mediada por la tinta y el papel, con la voz enunciativa y que haga suyos —interprete, critique, asuma o refute— sus planteamientos (Moyano Arellano, 2023, pp. 214-215).

En *Frágiles*, Zafra reivindica la necesidad de cultivar una serie de emociones muy distintas de la agresividad, la competencia y, en último término, la violencia características del sistema actual. Si se pretende que el panorama cambie, hay que poner en juego otro tipo de lazos: la amabilidad, la generosidad, la propia fragilidad, la conciencia de que somos cuerpos que sufren, que se agotan. En definitiva, contar la historia de otra manera para evitar que triunfen los mismos, y en ese “contar de otra manera” hay que defender la posibilidad de establecer vínculos y lazos de solidaridad entre nosotros (Zafra, 2021, pp. 273-275).

Se daba comienzo a este epígrafe vinculando a Zafra con la propuesta del “conocimiento situado” de Haraway, con el entendimiento de que, para aportar un conocimiento válido para la sociedad, hay que huir tanto de las visiones totalizadoras y esencialistas como de aquellas que defienden un relativismo en el que se equiparan todas las ideologías, abogando por una enunciación situada en una parcela concreta de la realidad. Zafra es perfectamente consciente de ello y así, por ejemplo, en *Frágiles* también reconoce que se antoja difícil “teorizar sobre este asunto poniendo una pátina pulcramente hermética y evitando compartir mis coherencias y contradicciones cuando el párpado propio también sucumbe” (2021, p. 234).

Esto explica cómo en todas sus obras ensayísticas existe una apelación a su propia biografía, una voz enunciativa que no se oculta bajo un ropaje de impersonalidad, pero no aparece como recurso decorativo, sino como propio argumento desde el que construir su propuesta: esta es la clave. En *El entusiasmo*, como se ha visto, construye un personaje con una propia biografía, con la que la propia Zafra comparte evidentes rasgos: Sibila, representante del entusiasmo verdadero, íntimo y escondido, agotado por la velocidad del capital y por su propia autoexplotación. No en vano, la crítica ha encontrado en este nombre, *Sibila*, una “suerte de heterónimo, que a su vez se desdobra en otros a lo largo del texto”, permitiendo “lecturas narrativas del mismo” (Gómez, 2024, p. 567).

En *Ojos y capital*, Zafra introduce la reflexión sobre el innecesario y prescindible uso que realiza el individuo actual de las tecnologías comparándolo con la obligada utilización por su parte de lentillas o gafas para que sus ojos puedan ver: “con sus infinitas dioptrías esos cristales pesados o esas finas láminas como de plástico los hacen operativos” y, un poco después, al señalar que estas tecnologías son, para ella, imprescindibles, sostiene cómo “sin

lentes, el mundo aumenta su pixelado y de pronto me encuentro viviendo en una zona de nebulosa incompatible con la vida humana” (2018, pp. 63-64).

En *Frágiles* no solo confiesa que sufre un avanzado grado de sordoceguera (2021, p. 31), sino que señala cómo en un tiempo no tan pasado ella fue también una intelectual precaria y, aunque ya no lo sea, no por ello debe optar por el silencio pues, con ello, contribuiría a “la precarización y ansiedad de los otros” (2021, p. 260). Esta idea la retoma en *El bucle invisible* al afirmar que el hecho de saberse actualmente “afortunada con trabajo estable” de ninguna manera implica que “no debiera emitir queja alguna, permaneciendo callada al compararme con la mayor precariedad reinante. No será el caso” (2022, p. 24). En esta obra, además, comienza su reflexión sobre los algoritmos, y sobre quién controla aquellos presentes en las máquinas que utiliza el ser humano de forma diaria, incluyendo un recuerdo de su niñez: la escena de cómo descubrió los ratones que vivían en su casa, a pesar de que normalmente no se veían: “si bien habitualmente eran invisibles a nuestros ojos, habitaban los intersticios entre cuartos, paredes, casa y subsuelo y eran tan silenciosos que ni siquiera molestaban” (2022, p. 17). Resulta especialmente pertinente anclar el conocimiento en la experiencia personal, de modo que la propia biografía opere como punto de partida para las cuestiones que se desarrollarán posteriormente en el ensayo.

Asimismo, también se abre este epígrafe de este artículo con una referencia a un “nuevo modo de pensar”, y en ello tiene mucha importancia la relación que Zafra establece con la ficción literaria y con los modos en los que construye un pensamiento que escapa a una categorización rígida, asumiendo que las distinciones entre el género del ensayo y el género literario, ficcional —¿el ensayo no lo es?— son especialmente resbaladizas. Así se pronuncia en *Ojos y capital*:

Algunas ficciones esconden más filosofía que un ensayo. Cada vez más los filósofos gustan de la literatura y los escritores no excluyen la filosofía. Ayuda la libertad de exponer sin complejos las ambigüedades de la vida, pero también la liberación de la búsqueda de sentido que permite la narración cuando se habla de la cotidianidad de los mundos que habitamos. Hay que intentarlo [...] porque me vence la tentativa de combinar tonos y escritura que yo no percibo tan distintos (2018, p. 86).

Esto queda patente en la propia materialidad del discurso que Zafra articula, no solo de una enorme belleza poética sino, también, plagado de tropos literarios, con la convicción de que es a través de ellos como puede adentrarse más y mejor en el diagnóstico cultural que realiza. Por ejemplo, en *El entusiasmo*, Zafra defiende la necesidad de espacios o “intersticios” blancos para combatir la prisa capitalista, a semejanza de aquellos puzzles que necesitan un espacio vacío para que las demás piezas puedan moverse y formar la imagen creada (2017, p. 29). En *Frágiles*, la pensadora compara el ordenador portátil con “un gato empalagoso que no tolera que lo dejen solo, y que, habiendo manos en la habitación, no desperdicia la oportunidad de que puedan tocarle la panza” (2021, p. 105), con la intención de subrayar la imperiosa y constante necesidad que embarga al ser humano de tocar los dispositivos móviles que lleva consigo.

En *Ojos y capital*, al abordar el excedente visual propio de esta cultura —ya indistinguible de la red en la que el individuo navega—, y su capacidad de paralizar al ser humano, lo compara con los niños que se abruma cuando se les rodea con multitud de juguetes, sin poder decidirse por dónde empezar, “hasta que terminan por hacerse dóciles, siguiendo las indicaciones y flechas propios de un parque de atracciones” (2018, p. 24). Esta idea es de una enorme importancia: el exceso como arma capitalista para paralizar el pensamiento y la movilización humanos, articulada, además, a través de un símil tan bello como terrible para aludir a la situación cultural actual.

Después de realizar un recorrido general por los planteamientos de Remedios Zafra, y de analizar tanto su propia situación personal, punto de partida para su reflexión, como su modo de entender la ficción y la escritura, en el epígrafe siguiente se aborda el análisis de algunos aspectos importantes de su obra *Ojos y capital*.

3. “CULTURA-RED”, CAPITALISMO Y FEMINISMO: UN ANÁLISIS DE LA CONTEMPORANEIDAD

Iván Gómez, en el artículo que dedica a estudiar *El entusiasmo*, comenta cómo un elemento recurrente en la obra de Zafra, “advirtiendo sobre el potencial negativo que tiene, es el de la extrema visibilidad que provoca nuestra existencia digital, que va de la mano de la perpetua conectividad” (2024, p. 562). Esto se ve con claridad en *Ojos y capital*, obra en la que Zafra se propone estudiar la relación existente entre la mirada y las lentes políticas y económicas que configuran y determinan esta “cultura-red” mediada por las pantallas en la que se encuentran insertos los individuos en la actualidad.

Zafra hace suyos los conceptos de “nueva cultura” y “sistema red”, que el teórico Juan Martín Prada utiliza para subrayar la transformación que la tecnología, y sobre todo Internet, ha ejercido en la cultura humana, tal y como ha comentado en algunas entrevistas (en Canal Aprendemos juntos, 2021, 15m30s). Ella aplica este membrete, “cultura-red”, para identificar el escenario definido “por la convivencia y construcción de mundo y subjetividad a través de las pantallas en un contexto excedentario en lo visual (imagen, información, datos)” (2018, p. 39).

La idea de lo excedentario es una idea motriz que recorre la obra de la cordobesa. Un excedente que, como se ha visto anteriormente con el símil de los niños apabullados ante numerosos juguetes, termina paralizando al sujeto. Un excedente de imágenes que los ojos engullen mientras los cuerpos descansan, imágenes “en apariencia sobrantes y prescindibles pero que el ojo aprende a sentir necesarias. Sobre todo si la vida al otro lado, desde la materialidad del sujeto auestas, es soportable, pero también precaria y duele, especialmente cuando el mundo se percibe desigual y angustioso, y nosotros como perdidos” (Zafra, 2018, p. 23).

No deja de ser sorprendente cómo en una obra tan temprana, que data de 2015 —aunque en el año 2018 se realice una segunda edición—, Zafra demuestre tener claro el vínculo entre las ficciones inanes y sobrantes que el ser humano consume a través de la pantalla y el cuerpo cansado y desorientado del sujeto actual. El ojo se aliena a través de esas

imágenes prescindibles porque ese ojo forma parte de un cuerpo exhausto y, por ello, si bien la ficción puede ser claramente subversiva, no toda ella lo es. No obstante, ¿qué ficciones pueden consumir un hombre o una mujer que, completamente cansados, llegan casi arrastrándose a su casa por la noche después de un agotador día de trabajo?

Recuerda esta denuncia a los planteamientos que sostenía Belén Gopegui al reflexionar sobre cómo las personas se alejan de la política cuando sus esfuerzos están encaminados a vender su fuerza de trabajo y, en estos casos, el tiempo fuera de sus centros laborales no es en absoluto libre, sino que “forma parte de la disponibilidad vendida, es tiempo de reposición y emplearlo en la militancia no deja de ser una lucha agotadora, contrarreloj, a cambio de casi nada” (2004, n.p.). Así, Zafra denuncia cómo de forma tendenciosa se denominan *ociosos* a estos tiempos cotidianos y precarios “donde la deriva en las redes propone toda una diversidad de tareas de entretenimiento, hipervisibilización del yo e interacción con los otros y con Internet, no siempre liberadoras. No al menos si agotan de antemano nuestra mayor potencia transformadora” (2018, p. 34).

El sistema condena a las personas a una visibilización continua, junto a un *scroll* infinito, en el que el sujeto ya cansado termina por docilitarse aún más, ahogando todas las posibilidades de organizarse —siempre está presente en Zafra la confianza en la comunidad, que ya defendía en *Frágiles*— y subvertir el orden existente.

No obstante, en el pensamiento de la cordobesa siempre existe un lugar para la esperanza, y así, frente a estas imágenes que de forma continua, en un bucle infinito, sacian momentáneamente nuestro cansancio y nuestra alienación, la pensadora también es consciente del potencial que tienen tanto la imaginación como el arte, un arte que incomode, que inquiete y coloque “las cosas en una mesa de disección” y que interpele “las formas de vida y poder que esconde el mundo donde acontece” (2018, p. 117), y que, sin lugar a duda, requiere una temporalidad más lenta que la aceleración propia de la máquina y del dispositivo, pues la potencialidad de cambio político existente en estas formas de resistencia (libros, obras de arte) demanda profundidad, un ritmo completamente otro al de la multitud (p. 116). Así, Zafra sostiene con firmeza que:

Hoy las imágenes en su darse excedentario controlado por las industrias de lo simbólico y del imaginario solo pueden ser desmontadas por el arte o el pensar más crítico, más lento. Nunca por las teorías que ayudan a crearlas sino por las que ayudan a deconstruirlas (2018, p. 117).

Un arte, al final, que no proponga verdades, que no reitere y repita formas de mundo, sino que, precisamente, haga visibles “las formas de gestión de las verdades” de la época actual, devolviéndole al sujeto la capacidad, precisamente, de ser sujeto, de pensar por sí mismo (p. 118).

Además de reflexionar sobre la aceleración, el arte y lo excedentario en esta “cultura-red”, Zafra también plantea la relación existente entre dicha cultura y los ojos para afirmar su “ocularcentrismo”, explicado precisamente por ese exceso de imágenes que el ser humano no puede dejar de ver, cuyo filtro para ganar popularidad y para ser más visibles es, precisamente, el número de visualizaciones. Tal situación conduce a que compartan el

espacio de mayor visibilidad —y, por tanto, de mayor influencia y peso social— videos inocuos y tremendamente naifs de mascotas junto con terribles grabaciones de violencia extrema, como aquellas que documentan ejecuciones humanas: “lo más escatológico, lo prohibido, la muerte, la crueldad, lo obscuro, convive con lo más cómico e ingenuo” (2018, p. 71). Esta “cultura-red” se asienta, entonces, sobre el criterio ocular de que es más valioso aquello que mayores visualizaciones ha generado, es decir, se levanta sobre la estrecha relación entre visibilidad y valor, criterio que también invade las cuestiones académicas (solo así se explica, por ejemplo, la relevancia de los índices de citación).

Zafra critica con firmeza este “criterio de la mayoría”, es decir, el hecho de que los contenidos tengan más valor porque han sido vistos o citados por más personas, como si la multitud no pudiera equivocarse, o como si tales datos no pudieran manipularse. Recuértese, también, cómo Perelman defiende que uno de los “lugares” o premisas generales desde la que realizar la argumentación es el “lugar de cantidad”, es decir, que se antoja preferible aquello que disfruta la mayoría; no obstante, frente a los peligros y recelos evidentes que se esconden detrás de esta argumentación que otorga el valor al criterio de la mayoría únicamente por cuestiones numéricas, se levanta, también, el “lugar de cualidad” (2017, §22 y 23). En este sentido, más adelante Zafra manifestará su desconfianza hacia un *nosotros* convertido en multitud y muchedumbre: “desconfío de los que ven como uno, sin matices” (2018, p. 127).

Este “cultura-red”, sin embargo, también es *ocularcentrista* porque se conforma a través de dispositivos que poseen, todos ellos, ojos, lentes cuyos párpados el usuario ignora si se cierran en algún momento, presuponiendo siempre la existencia, al menos en potencia, de alguien detrás de ellas, que atraviese la seguridad de nuestros móviles, ordenadores y almacenamiento digital, cuyas contraseñas solo son “llaves blandas que fingen serlo” (2018, p. 85). Resuenan en este diagnóstico los ecos de la obra *Vigilar y castigar*, de Foucault, quien, al comentar las tres funciones clásicas de la cárcel —encerrar, privar de luz y ocultar—, señala cómo el panóptico abole las dos últimas, sobre la base de que la visibilidad constituye una trampa. De esto deriva el efecto más relevante que ejerce esta estructura de control: “inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (2003, pp. 184-185).

No obstante, Foucault también subraya cómo el observado, en el panóptico, “es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” (2003, p. 185). Todos los datos que genera el individuo y que alimentan los algoritmos de las nuevas tecnologías responden a esta estructura panóptica: el individuo se convierte en objeto, con el que Internet incluso mercede, pero queda abolida su condición de sujeto.

Esta primera relación entre el sentido de la vista y el capitalismo tecnológico también puede relacionarse con la obra ya citada de Donna Haraway quien llama la atención sobre cómo los ojos:

Han sido utilizados para significar una perversa capacidad, refinada hasta la perfección en la historia de la ciencia -relacionada con el militarismo, el capitalismo, el colonialismo y la supremacía masculina- para distanciar el sujeto conocedor que

se está por conocer de todos y de todo en interés del poder sin trabas. Los instrumentos de visualización en la cultura multinacionalista y postmoderna han compuesto esos significados de des-encarnación. Las tecnologías de visualización no parecen tener límites. [...] La vista en esta fiesta tecnológica se ha convertido en glotonería incontenible. Cualquier perspectiva da lugar a una visión infinitamente móvil, que ya no parece mítica en su capacidad divina de ver todo desde ninguna parte, sino que ha hecho del mito una práctica corriente. Y como truco divino, este ojo viola al mundo para engendrar monstruos tecnológicos (1995, pp. 324-325).

No obstante, Haraway reivindica el sentido de la visión y, así, aunque confronta esa pretendida “visión de lo infinito”, a la que denomina “truco de los dioses”, defiende una visión encarnada, alineada con su propuesta del conocimiento situado pues es necesario “reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad” (1995, p. 326).

Se entrelazan, entonces, el sentido de la vista, el capital y el feminismo, y más cuando sobre esta “cultura-red” *ocularcentrista*, en *Ojos y capital*, Zafra levanta la idea de la analogía entre el capitalismo y el patriarcado, una relación que resulta especialmente potente. Un capitalismo sustentado en la división sexual del trabajo y un patriarcado que por más que suene caduco no continúa menos vigente, y que “tiende a repetir y asentar relaciones de poder de los hombres apropiándose de la fuerza productiva y reproductiva de las mujeres” (2018, p. 201). Es esta una pareja, la del capitalismo y el patriarcado —también este es eminentemente *ocularcentrista*, pues ha reducido en infinidad de ocasiones a la mujer a mero objeto observable en la esfera pública y la ha invisibilizado, ocultándola dentro del hogar—, que se retroalimenta de las desigualdades y que tratará, ya lo está haciendo, de “valerse de las revoluciones tecnológicas y sociales para perpetuar su dominio” (2018, p. 202).

En otro lugar, Zafra ha señalado que, al revisar históricamente la relación entre las mujeres y la tecnología, se evidencia que ellas tuvieron un acceso privilegiado a las máquinas, utilizando máquinas de escribir y ordenadores, pero no de forma emancipatoria, sino que, como *tecladoras*, el sistema las convirtió en engranajes dentro de las cadenas de producción. Aunque evidentemente esto ha cambiado, no es menos verdad que quienes piensan las máquinas siguen siendo, en su mayoría, hombres blancos (en Canal Aprendemos juntos, 2021, 41m38s). Este tema está muy presente en *El bucle invisible*: ¿quién está detrás de los algoritmos de nuestras máquinas que conectan nuestros cuartos propios y nuestras intimidades?

Por supuesto, Zafra también denuncia cómo, a pesar de que la estadística demuestra que son más las mujeres universitarias, que investigan, que se animan a realizar una Tesis Doctoral, hay un punto de inflexión, vinculado con claridad con la maternidad, que rompe ese camino ascendente dentro de este capitalismo cognitivo actual (en Canal Aprendemos juntos, 2021, 44m33s).

En *Ojos y capital*, insiste en la responsabilidad que tiene cada individuo de gestionar de forma igualitaria los actuales modos de vida y si bien confía en que los nuevos espacios que permite la “cultura-red” puedan ser más ecuanímes, es imprescindible que la propia

masculinidad existente, tanto en los individuos como en el sistema, acepte el cambio (2018, p. 212). Es, de hecho, mirando hacia el futuro como termina esta obra: apelando a la esperanza de que la ficción y la creatividad puedan, ambas, articular nuevas alianzas emancipadoras, reclamando una educación que, verdaderamente, dote de sentido crítico a los individuos y que combata el abandono político que sufren los ciudadanos ante las pantallas y, desde luego, instando al sujeto a que se movilice para construir su propio futuro.

4. CONCLUSIONES

En este artículo, se ha trazado una reflexión crítica sobre la obra *Ojos y capital*, de Remedios Zafra, proponiéndola como un claro ejemplo de un “conocimiento situado” que, en la estela teórica de Donna Haraway, huye de esencialismos y relativismos y defiende una aproximación al conocimiento de manera parcial y crítica. Además, se ha subrayado que en esta obra la cordobesa articula una clara propuesta de resistencia epistémica, estética y política frente al *ocularcentrismo* de la “cultura-red” que invade todos los espacios de intimidad. A partir de una metodología híbrida que transita entre la crítica literaria y la crítica filosófica —al igual que la propia obra de Zafra—, el trabajo evidencia la potencia subversiva del pensamiento de la autora, articulado en una escritura que escapa deliberadamente de los moldes canónicos del ensayo académico tradicional.

En primer lugar, se ha reivindicado la oportunidad de estudiar el pensamiento de Remedios Zafra y la crítica cultural que esgrime a lo largo de su ya amplia obra. En concreto, se ha subrayado la originalidad formal y temática de sus ensayos y, para ello, se ha analizado, por un lado, la inclusión de su propia biografía en estos textos, y por otro lado, el uso que realiza Zafra de muchos de los tropos literarios clásicos, como la metáfora, para construir dichos textos ensayísticos. La pensadora, situada y afectada por los propios conflictos que analiza, no solo teoriza sobre las condiciones de precariedad, hiperconectividad y vigilancia que configuran la subjetividad y cultura contemporáneas, sino que lo hace desde una posición vital y material concreta, sin ocultar las contradicciones que atraviesan su propia trayectoria como pensadora y trabajadora cultural, en un claro ejercicio de honestidad intelectual, alejada de pretensiones universalistas de toda índole.

Posteriormente, se ha analizado la obra *Ojos y capital* y se ha desentrañado su urdimbre ideológica, subrayando la importancia de tres temáticas fundamentales: la relación entre el sentido de la vista y el capitalismo, la capacidad performativa que poseen el arte y la ficción siempre y cuando estos sean emancipadores y la clara analogía entre el patriarcado y el capitalismo, que Zafra denuncia y trata de subvertir a través de su pensamiento y su obra escrita.

En conclusión, este artículo no solo muestra la potencia epistemológica que tiene la propuesta de Zafra, y que ha seguido desarrollando en múltiples obras —la última, *El informe*, es del año 2024, y ha merecido el Premio Nacional de Ensayo 2025—, sino que subraya la originalidad de su modo de proceder en el pensamiento y en la escritura, como un claro exponente de una perspectiva feminista, situada y literariamente subversiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arditi, J. (1995). Analítica de la Postmodernidad. En Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 8-19). Cátedra.
- Canal Aprendemos juntos. (28 de junio de 2021). *Fragilidad y entusiasmo, un análisis de la cultura contemporánea* [Archivo de Vídeo]. YouTube.
- Fish, S. (1982). *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Harvard University Press.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- García, E. (2006). El espejismo de la igualdad: el peso de las mujeres y de lo femenino en las iniciativas de cambio institucional. *Otras Miradas*, 6(1). <https://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/El-espejismo-de-la-igualdad.pdf>
- Giner, A. (2019). Las figuras femeninas en los libros de texto de lengua castellana y literatura. Una visión diacrónica a lo largo de las leyes educativas (1990-2015). *E-SEDLL*, 1, 197-211. <https://cvc.cervantes.es/literatura/esedll/pdf/01/13.pdf>
- Gómez García, I. (2024). Cultura digital, autoficción, género y precariedad en *El entusiasmo* de Remedios Zafra. *RILCE* 40(2), 559-586. <https://doi.org/10.15581/008.40.2.559-86>
- Gopegui, B. (2004). El árbol y los plátanos. *La Jiribilla de papel*, 36 (Noviembre). www.rebellion.org/el-arbol-de-los-platanos
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Mékouar-Hertzberg, N. (2020). Intimididades conectadas. Reflexiones sobre *Un cuarto propio conectado*, de Remedios Zafra. *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 29, 147-164. <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.27168>
- Moreno, Y. & Penna, M. (2018). Breve decálogo de ideas para una escuela feminista. <https://www.filosofia.org/ave/003/c089.htm>
- Moyano Arellano, C. (2023). Cartas en busca de una solidaridad. El llamamiento de Remedios Zafra en *Frágiles* (2021). En M. Pascua & M. Santana (coords.), *Poder y resistencia en las escrituras exocanónicas* (pp. 207-221). Peter Lang.
- Muñiz, C. (2005). El tintero. En *Teatro escogido* (pp. 259-346). Asociación de Autores de Teatro. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tintero--1/>
- Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (2017). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos.
- Rorty, R. (1995), *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Cátedra.
- Standing, G. (2018). *El precariado. Una nueva clase social*. Pasado y presente.
- Vattimo, G. (2010). *Adiós a la verdad*. Gedisa.
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado*. Fórcola.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

Zafra, R. (2018). *Ojos y capital* (2.^a edición). Consonni.

Zafra, R. (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.

Zafra, R. (2022). *El bucle invisible*. Ediciones Nobel.

EVOCAR A LA NIÑA MILITANTE: AUTOFICCIÓN, POSMEMORIA E INFANCIA FRAGMENTADA EN *LA CASA DE LOS CONEJOS* DE LAURA ALCOBA

*EVOKING THE MILITANT GIRL: AUTOFICTION,
POSTMEMORY, AND FRAGMENTED CHILDHOOD IN
LAURA ALCOBA'S THE RABBIT HOUSE*

Juan Pablo Bolaños Rodríguez
Universidad del Valle

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4656-1993>

Daniela Leal Montenegro
Universidad del Valle

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6448-262X>

Valeria Torres Cubillos
Universidad del Valle

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-5643-1843>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.77



RECIBIDO:
15/04/2025
ACEPTADO:
07/11/2025

Resumen: En términos genológicos, esta ponencia parte de la concepción de que la obra *La casa de los conejos* de Laura Alcoba pertenece a las novelas autoficcionales debido al carácter fragmentario que asume en términos de la memoria. Por un lado, consideramos que esta narración hace parte de lo que Beatriz Sarlo denomina como “posmemoria”, ya que se trata de la recuperación y reconstrucción de la infancia de la protagonista en el contexto de la dictadura argentina. Por el otro, nuestra intención es demostrar que en Laura —como personaje de la novela— existe una realidad escindida que distancia su cotidianidad de la de los demás niños. Creemos que esto se debe a que

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 49-59

Juan Pablo Bolaños Rodríguez *et al.* - Evocar a la niña militante: autoficción, posmemoria e infancia fragmentada en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

existe una presión adulta por convertirse en una *montonera*, propósito que se entorpece por su naturaleza infantil, por lo que termina convertida en una pequeña militante.

Palabras claves: autoficción; infancia fragmentada; realidad escindida; memoria; posmemoria.

Abstract: In genological terms, this paper is based on the conception that Laura Alcoba's "La casa de los conejos" belongs to the autofictional genre due to its fragmentary nature in terms of memory. On the one hand, we consider this narrative to be part of what Beatriz Sarlo calls "postmemory," as it involves the recovery and reconstruction of the protagonist's childhood in the context of the Argentine dictatorship. On the other hand, our intention is to demonstrate that Laura—as a character in the novel—exists a split reality that distances her everyday life from that of other children. We believe this is due to adult pressure to become a *montonera*, a goal that is hindered by her childish nature, resulting in her becoming a young militant.

Keywords: autofiction; fragmented childhood; split reality; memory; postmemory.

1. EL CONTEXTO DE *LA CASA DE LOS CONEJOS*

En *La casa de los conejos*¹, de Laura Alcoba, se narran las experiencias de su infancia entorpecida por la dictadura militar de Argentina. A través de la memoria, la autora reconstruye el periodo de clandestinidad que vivió junto a su madre, una militante montonera, en la casa donde se ocultaba una imprenta furtiva. A partir de sus recuerdos en la militancia, se constituye lo que referimos como una realidad escindida en donde la infancia anormal de Laura se encuentra separada de la cotidianidad de los demás niños. En ese sentido, existe en la protagonista una identidad infantil fragmentada debido a la necesidad de convertirse en una "pequeña militante"² para satisfacer las exigencias del mundo adulto.

El contexto sociopolítico de la novela es fundamental, aunque, como se verá a continuación, no es el punto clave donde la autora quiere detener la atención. Sin embargo, es necesario resaltar que toda la historia se desarrolla en torno al suceso de la Revolución Argentina, específicamente hace referencia al papel que jugó el grupo guerrillero peronista conocido como los Montoneros, del cual hacían parte muchos de los personajes que rodeaban a la protagonista. Este grupo subversivo "declaraba que su objetivo era luchar contra la dictadura gobernante, lograr el retorno de Perón al país, la convocatoria a elecciones libres y sin proscripciones [y] el establecimiento de un socialismo nacional" (El Descamisado, 1974, p. 18). En este sentido, podremos observar que es bajo este ideal que los personajes adultos que rodean a Laura intentan construir una personalidad adultizada de la niña.

¹ En adelante *La casa*.

² Este término es tomado de "Narrar desde de la niña que fui". *Configurar subjetividades en La casa de los conejos y El azul de las abejas de Laura Alcoba* (2017) de Valeria Rey de Castro.

2. LOS RECUERDOS QUE SE HEREDAN: DE LA POSMEMORIA EN LAURA ALCOBA

Para Pifano y Paz (2016), *La casa* se ubica dentro de una tendencia literaria a la que denominan como la “segunda generación de novelas sobre la dictadura militar argentina”, para ellas:

Este corpus da por sentado que sus lectores poseen un conocimiento histórico de lo acontecido durante el régimen y los años en que se tramitó el retorno a la democracia. Son textos que se ubican en un momento posterior al régimen militar y a los grandes juicios, cuyos autores tienen vínculos estrechos con los movimientos de defensa de los derechos humanos. (p. 133)

De lo anterior podemos identificar dos factores relevantes: en primer lugar, aunque la narración está centrada en mostrar los infortunios que dejó un conflicto político, no se muestran de manera directa, porque lo primordial es la experiencia del sujeto (en este caso de Laura, la niña); y, segundo, el relato se construye con una mirada *a posteriori* del fenómeno, permitiendo así un alejamiento que al mismo tiempo admite el espacio de la reflexión. Esto último ocurre porque lo narrado en este tipo de novelas son episodios de la vida que, en la infancia no se percibían como trágicos, pero que, desde la perspectiva del adulto, buscan adquirir un sentido.

Por la misma línea, la memoria dentro del plano narrativo se dispone a ser parte de lo que Sarlo (2005) denomina como la “posmemoria”, que, si bien tiene la misma intención de la primera en tanto “fundar un presente en relación con un pasado” (p. 135), se aleja porque existen dos planos de la subjetividad. En el primero está lo narrado como reconstrucción que se aleja de lo inmediato, es decir, que los “recuerdos”³ están mediados por un período temporal extenso, pues la autora solo pudo narrar su historia después de 35 años⁴. En el segundo, lo escrito se presenta como una recopilación de memorias que ayudaron a la autora a recordar, es decir, se cumple una de las principales características de la posmemoria atribuidas por Sarlo al mencionar que esta es un discurso producido con fuentes secundarias que no provienen de la vivencia de quien recuerda, pero sí de la escucha de la voz de quienes están implicados en ella (2005, p. 128).

Por lo anterior, Laura Alcoba deja claro que su memoria se activó únicamente a través de la estimulación de las memorias de otros implicados. Plantea que posterior a la investigación que realizó en el mismo espacio donde todo ocurrió, encontró personas que le ayudaron a cimentar sus recuerdos, entonces: “Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado” (Alcoba, 2007, p. 6). Por mencionar algunos de los espacios que enriquecieron la memoria de Alcoba, encontramos que la Asociación Clara Anahí tiene en su página web un recorrido a 360° de la casa, la cual han denominado “La casa Mariani Teruggi”, y, lo interesante de hacer el recorrido virtual, es que se pueden observar que esta se conserva en el mismo estado de destrucción posterior a la

³ Sarlo realiza la distinción entre “recordar” y recordar, al citar a Young y esta “(...) doble valencia de “recordar” [que] habilita el deslizamiento entre recordar lo vivido y “recordar” narraciones o imágenes ajenas y más remotas en el tiempo” (p. 126).

⁴ Esto se conecta con la fractura del yo, que se desarrollará más adelante.

emboscada, mencionan que este lugar: “Se mantiene idéntico al momento del ataque feroz por las fuerzas conjuntas” (Asociación Clara Anahí, s. f.). Si el hogar donde creció Laura no permaneciera en estas condiciones, es posible que muchos de los detalles de la novela se hubieran perdido

3. LA AUTOFICCIÓN: UNA POSIBILIDAD DE NARRAR EL TRAUMA

escindida entre la protagonista (la niña de siete años), la narradora (a veces como infante, a veces como adulta) y la autora (en la adultez). Ahora bien, la separación temporal entre los hechos narrados y el momento en el que se escriben supone más dificultades, pues la escritora debe remitirse a la fragilidad de la memoria para reconstruir un período de su vida. De hecho, Alcoba nos advierte desde las primeras páginas su evidente distancia de los sucesos que relata: “Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia” (p. 6). Esta distancia temporal no solo evidencia las limitaciones inherentes al recuerdo, sino que también subraya el carácter ficcionalizado de la reconstrucción autobiográfica, donde la memoria y la imaginación se entrelazan para suplir las lagunas mnémicas. En este sentido, Alcoba utiliza recursos narrativos propios de la autoficción, como la coexistencia de voces narrativas fragmentadas —la niña protagonista, la narradora adulta y la autora empírica—, que reflejan su identidad escindida y su esfuerzo por integrar versiones discordantes del yo. Así, *La casa* no solo reconstruye episodios del pasado, sino que tematiza su fragilidad mediante una estructura literaria que replica los mecanismos cognitivos de recuperación autobiográfica y expone el artificio narrativo propio del género.

Justo después añade una justificación para su tardanza: “La única salida era dejar hacer al tiempo, alcanzar ese sitio de soledad y liberación que, así lo imagino, es la vejez” (p. 6). De plano, esta afirmación nos invita a preguntarnos por qué Laura Alcoba necesitaba de ese intervalo para escribir la obra. En una entrevista, Alcoba menciona que “(...) la ficción me ayudó a hacer de esa vivencia dolorosa una historia y tratar de superarla o de vivir con ella mejor” (Saban, 2010, p. 250). Es decir, el retorno a la infancia fue soportable gracias a la intermediación ficcional. Esta necesidad de distancia temporal y la utilización de la ficción como mecanismo de superación revelan cómo la autoficción permite a Alcoba procesar experiencias traumáticas al integrar elementos autobiográficos con técnicas narrativas que facilitan la reconstrucción del pasado. La espera hasta la vejez, simbólicamente, le brinda la libertad necesaria para abordar temas delicados sin el peso de las expectativas sociales o familiares, lo que sugiere que el acto de escribir no solo es un ejercicio de memoria, sino también un proceso terapéutico que permite reconfigurar el dolor en una narrativa manejable. Además, la ficcionalización de su infancia le permite a Alcoba explorar su identidad escindida, donde la niña protagonista y la narradora adulta convergen en una búsqueda de sentido y reconciliación con el pasado.

Como menciona Arfuch (2016a), los componentes de la ficción —la distancia temporal, la fragilidad del recuerdo y la poética de la lengua— son un cobijo para poder hablar (p. 422). Como bien sabemos, la memoria no es un testigo confiable. La mirada de retorno al pasado no puede considerarse como objetiva o precisa, pues se fragmenta,

naturalmente, por el tiempo. El tiempo en la narrativa no sólo es problemático por la cuota de amnesia, sino por la voluntad selectiva de la autora. Laura Alcoba evoca una etapa de su niñez a través de la inexactitud y la selección de ciertos sucesos que considera determinantes para la cronología y la fuerza del relato. Consideremos esta anécdota, en la cual la narradora no recuerda ciertos datos específicos —como su acompañante— pero decide introducir este acontecimiento por su intención simbólica dentro de la novela:

Me acuerdo incluso de una vez, hace ya mucho, antes de que mi padre cayera preso, en que vimos sobre un muro: PATRIA O MU. *Yo ya no sé con quién estaba*, con una de mis tías, quizá. De lo que sí me acuerdo muy bien, es de lo que me dijo esa persona con quien yo estaba: “Mirá, qué increíble, un militante montonero sorprendido antes de terminar su pintada...” (p. 89, énfasis de los ponentes)

Ahora bien, Arfuch (2016b) nos refiere que el acto memorístico está fundamentado en imágenes y, por esto, las escrituras del yo tienen la compleja responsabilidad de traducir ese lenguaje icónico en palabras; por lo tanto, la escritura modifica el recuerdo (p. 307). En la entrevista con Saban (2010), la autora argentina menciona: “Trabajé a partir de sensaciones y recuerdos, imágenes muy precisas. En ese sentido, asumo una subjetividad, es evidente” (p. 247). Y es que en el desarrollo vemos la intención de que la novela se asuma a partir de la fragilidad del recuerdo, de la distancia temporal y de la ficcionalización que ello significa:

Como sea, comprendo que en el caso de que alguien, en la cárcel, me haga preguntas, no podré volver a la casa de los conejos. Me parece que tengo miedo. No sé. Es una de las tantas cosas de las que no estoy segura. (p. 66)

Por lo tanto, podemos ver que la autoficción para Alcoba es una herramienta que le permite superar, o vivir sin mucho peso, los sucesos de la dictadura. De este modo logra, desde la memoria fragmentada, dotar de sentido sus vivencias en la infancia. Esta utilización de la autoficción como mecanismo de superación y reconstrucción de la memoria se alinea con lo que Ricoeur denomina “trabajo de memoria”, un proceso terapéutico que permite a las comunidades alcanzar la esperanza y el perdón al abordar el pasado de manera reflexiva y creativa. En el contexto de *La casa de los conejos*, la autoficción permite a Alcoba explorar su identidad escindida entre la niña que vivió bajo el terrorismo de Estado y la adulta que narra sus experiencias, creando un espacio donde la memoria y la ficción se entrelazan para dar sentido a su pasado. Además, al utilizar la autoficción, Alcoba no solo procesa su propia historia, sino que también contribuye a la memoria colectiva de una época marcada por la dictadura y el exilio, ofreciendo una narrativa personal que problematiza lo político y social desde una perspectiva íntima.

4. LA NIÑA ARGENTINA Y LA ADULTA QUE ESCRIBE EN FRANCÉS: REALIDADES ESCINDIDAS

De acuerdo con Nuñez (1984), la *realidad escindida* es el trauma causado por un golpe de Estado, haciendo que el sujeto viva en dos realidades: la interna y la del exilio. Este proceso lo vemos reflejado en la escritura de Laura Alcoba. En primer lugar, el contexto infantil muestra que la diferencia con otros niños es aquello que no le permite comprender del todo

su etapa como infante. En segundo lugar, la escisión es un mecanismo que le permite distanciarse de la realidad argentina utilizando como periferia el exilio en Francia.

Por un lado, el mundo de la pequeña Laura era notablemente distinto al de los otros niños. Su infancia gira en torno a la lucha contra la dictadura, por lo tanto, ella adquiere conceptos que el resto de sus semejantes desconocen: “los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo” (Alcoba, 2008, p. 11). Admite que no está habituada al juego, ni a hablar con los niños sobre los temas que conversan los adultos, sobre la clandestinidad y mucho menos del miedo, tampoco hablan acerca de su estadía, ni de su madre, cosa que le da alivio. Sin embargo, cuando se encuentra con otra niña militante se siente acompañada: “sólo su mirada me bastó para comprender que ella vivía también en el miedo (...). Fue como si aquel día, entre las dos, durante un tramo del camino, hubiéramos cargado juntas con el peso del miedo” (Alcoba, 2008, p. 85).

Por otro lado, es evidente que al escribir sus novelas en francés la autora crea un espacio que favorece el análisis de su infancia desde dos códigos culturales distintos. A partir de esta estrategia, incorpora física y lingüísticamente su exilio. En la entrevista que sostuvo con Sabán (2010), Alcoba indica que escribir en francés le “ofreció la distancia emocional que necesitaba para hacer algo con esas cosas que llevaba de manera tan dolorosa... el francés puso distancia geográfica y temporal” (p. 247). Además, al publicar en una editorial francesa permite la divulgación de la coyuntura política de Argentina a través del subgénero autoficcional.

En síntesis, la realidad escindida que está presente en el lenguaje escrito evidencia una distancia del hecho traumático vivido por la autora, lo que posibilita la narración. La lengua materna dificulta el acceso a confesarse, pero el idioma aprendido en el exilio facilita la recuperación del recuerdo por la que “accede a nuevos modos de representar su vivencia” (Rey de Castro, 2017, p. 221).

5. LA INFANCIA COMO UNA AMENAZA AL SECRETISMO MONTONERO

Un elemento que distancia la novela de Laura Alcoba del archivo de memoria argentina es la narración infantil. La autora hace énfasis en este factor para mostrar cómo en medio de la Revolución Argentina los adultos olvidan los roles que suelen cumplir sus individuos en una sociedad normal. Por este motivo, la pequeña Laura pasa a ser amenazada constantemente por su inherente inocencia, si bien su propia madre es quien la hace consciente de esta situación, el resto de adultos con los que interactúa la niña siempre la están señalando como una amenaza, como si ella representara parte del bando enemigo:

—Calmate, che —dice Diana—. La nena sabe muy bien todo lo que pasa, y presta mucha atención...

El Ingeniero, cada vez más furioso, grita escupiendo por encima de mi cabeza.

—Pero ¿qué decís? ¿Que ella sabe lo que pasa? ¿Me estás cargando vos a mí? ¡Si supiera lo que pasa, si comprendiera aunque más no fuera un poquitito de todo lo

que está pasando en este país, no se hubiera mandado una cagada semejante! ¡Pero qué quilombo es éste, por Dios...! Y en todo caso, si ella es incapaz, podrían ocuparse ustedes de sus cosas... (2008, pp. 76-77)

Según Rey de Castro (2017) “la protagonista hace un constante esfuerzo por imitar la lealtad que ella percibe como necesaria dentro de la organización” (p. 222). Sin embargo, ningún esfuerzo es válido para que reconozcan su posición como pequeña adulta. Por un lado, en varias ocasiones se le recuerda su papel dentro del equipo, la envían a espiar a los alrededores, porque una niña no levanta sospechas. Por otro lado, siempre se le relaciona teniendo en cuenta su altura y su pequeñez ante las circunstancias. En un momento, cuando se encuentra con Diana, esta le dice: “—El problema es que sos muy chiquita. Si pudieras ponerte por encima del conejo como yo, podrías descargar sobre él todo el peso de tu cuerpo” (2008, p. 57).

Con relación a esta diferencia, la pequeña Laura lucha en su interior por no defraudar a sus compañeros, aún si ellos no la ven como una partidaria. Dada la necesidad de pertenecer, la niña olvida parte de su propia infancia, cediendo a la presión del silencio, aquella que resalta la entrega a la causa de aquellos que callan ante la tortura:

—¿Viste esa mujer? La torturaron, pero no cantó. Le hicieron cosas horribles, sabés, cosas que no son para contarle a una nena como vos. Pero no abrió la boca. Aguantó todo sin decir una palabra.

Yo no insistí en saber en qué consistían esas “cosas”. Yo también sé callarme, sí. (Alcoba, 2008, pp. 85-86)

Por este mismo motivo, en la adultez Alcoba se toma tanto tiempo en dar cuenta de los hechos que enfrentó a sus siete años, pues su vida consistía en una oscilación entre hablar y callar porque, como lo expresa en el prólogo, “temía que me dijeran: ‘¿Qué ganas removiendo todo aquello?’” (2008, p. 6). En este orden de ideas, encontramos que la infancia es interpretada como una amenaza al secretismo, pero también lo es el acto de confesar las vivencias. De este modo comprendemos que el temor permanece hasta que ya ha pasado la dictadura, lo cual lleva a la autora a pensar que su relato va a romper el acuerdo con los suyos.

6. DICOTOMÍA ENTRE LA ADULTEZ Y LA NIÑEZ

Ahora bien, si la infancia era considerada una amenaza, se introdujeron ciertas reglas a los niños para atenuar el peligro. De acuerdo con Arfuch (2016a), los niños de la clandestinidad eran criados como adultos que asumían responsabilidades disonantes con su edad (p. 422). En *La casa*, el pertenecer a la clandestinidad condiciona la infancia de Laura en el sentido en que está imposibilitada de comportarse como una niña; es decir, su identidad se encuentra fragmentada en la dicotomía de la adultez y la niñez. Pensemos en el recuerdo de cuando no es capaz ni siquiera de tener un apellido por el peligro que esto significa. Así, una de las bases de la identidad —el nombre—, está subordinada por el secretismo: “¿Cuál es al final y al cabo, mi nombre?” (p. 49).

En ese sentido, se difuminan los límites entre infancia y adultez: “Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (p. 11). Ella intenta cumplir con las exigencias de los montoneros, pero su corta edad se presenta como una debilidad ante las dinámicas del grupo. De hecho, como menciona Kleinman (2022), en la narración se evidencian sus sentimientos infantiles (p. 11), incluso cuando intenta reprimirlos con su pretensión de adultez. Por ejemplo, cuando está envolviendo los paquetes de periódicos de los montoneros junto a Diana se perciben los dos polos: “Me parece tanto más divertido que cortar papel. Intento armar con las cintas algo así como grandes flores, pero Diana refrena esos excesos ornamentales” (Alcoba, 2008, p. 83).

En definitiva, consideramos que la infancia de Laura Alcoba estuvo limitada por las demandas del mundo adulto. Sus deseos, aspiraciones y preocupaciones se vieron frustradas por el anhelo de pertenecer a los montoneros, ya que eran lo más cercano a una familia. Es por medio de estos dolorosos recuerdos de la madurez apresurada que logramos identificar la voz de la escritora adulta en relación con la niña, pues reconoce que, en ese momento, pretendía estar a la altura de algo que realmente no le correspondía: “He querido jugar a la adulta, a la militante, a la ama de casa, pero sé bien que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña” (p. 42).

7. FAMILIA REVOLUCIONARIA: LA BÚSQUEDA DE LAS FIGURAS PARENTALES

En adición a lo anterior, la existencia de los adultos en el mundo de Laura y de cualquier niño es esencial para que cada experiencia que vivan tenga una explicación que les permita entender su entorno, sin verse sobrecogidos por lo ajeno. Sin embargo, en la novela sus dos padres se encuentran ocupados en la lucha contra la dictadura, sobreponiendo sus roles anarquistas ante los parentales. Por tal motivo, Laura busca reemplazos para estos vacíos, abriendo paso a quienes hacen el esfuerzo de explicarle las cosas sin olvidar del todo su papel como niña, aunque muchas veces esto le juegue en su contra.

En cuanto a la maternidad en el ámbito clandestino, Argañaraz (2021) basada en los aportes de Domínguez, explica la maternidad argentina como aquello que va más allá de parir y criar y se enfoca en dar lugar a nuevas prácticas, acciones y efectos sociales con una materialidad propia y con la implicancia de un trabajo de transformación en los cuerpos que, en el caso de la madre de la niña, se da a través de su posicionamiento como madre miembro de una ‘familia revolucionaria’. Por ello es que ser hija, como lo afirma Domínguez, es ser también espectadora (2021, p. 60).

Por lo anterior, y a causa de la revolución, la madre de Alcoba pasa a modificar su imagen, aquella que ideológicamente no es reconocida como maternal, al punto que su propia hija no logra distinguirla: “Mi madre ya no se parece a mi madre. (...) Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme” (2008, p. 21). En este orden de ideas, la maternidad militante y clandestina transfiguran conceptos. Así, lo que para Laura era normal en un inicio luego se vio modificado por la entrega de su madre a la lucha. De este modo, Diana pasa a ser un reemplazo: la madre adoptiva en la casa de los conejos da continuidad a las tareas que venían dadas por la madre biológica.

En Diana encontramos a aquella mujer a la cual Laura Alcoba trae a la vida en la dedicatoria y el prólogo. Diana es la única persona que realmente se esfuerza por cederle un lugar a Laura para que sea una niña, la incluye en sus actividades diarias; la deja salir a charlar con la vecina, confiando en su silencio; la integra en las dinámicas del grupo y, aún más, la reconoce como confidente. Así mismo, Diana se toma el tiempo de defender la inocencia infantil de Laura, apoya su proceso de aprendizaje y le explica la situación política sin obligarla a permanecer callada, brindando otros métodos de rebelión, propicios para la pequeña militante:

Mi madre, por su lado, ya ni asoma la nariz a la vereda. Salvo a la hora de comer, ni yo misma me la cruzo por la casa (...). Por eso paso la mayor parte del tiempo trabajando con Diana, hablando y hablando con ella sobre la guerra, y sobre el hijo que está en camino. (Alcoba, 2008, p. 83)

Por una parte, Diana pasa a reemplazar a la madre que, aunque presente, se encuentra cada vez más alejada de su hija. Por otra parte, “Diana es el sujeto que posibilita la narración de la niña que fue Laura junto a ella” (Rey de Castro, 2017, p. 219), porque renacer de la muerte también hace que Laura pueda regresar el tiempo y se traslade a su papel en aquel entonces.

Cabe agregar que la figura paterna no se queda atrás, pues el padre se encuentra privado de su libertad, por lo cual su ausencia es mucho más notoria. De manera que cuando el Ingeniero ingresa a la casa y entabla una relación con la pequeña Laura, ella no puede evitar ver en él un sustituto: “El Ingeniero debe de tener la edad de mi padre, pero es, también, mucho más corpulento y espigado. Me siento tan pequeña junto a él” (Alcoba, 2008, p. 42). Si bien no tiene las mismas dinámicas que Diana, es uno de los adultos con los que más interactúa la pequeña. Además, él es quien le explica el mecanismo que ha creado, depositando en ella una confianza que luego le juega en su contra, dado que desconfía de la confidencialidad que pueda mantener la niña.

Como consecuencia de lo anterior, la pequeña Laura traduce la ausencia de sus padres en una búsqueda por sus reemplazos. Aquello es lo que, por un lado, hace que en su rol de niña no comprenda la paranoia del Ingeniero, pero como adulta descubra que aquel hombre fue quien delató a los suyos. Por otro lado, su conexión con Diana fue lo que la impulsó a escribir acerca de su infancia; en memoria de una madre adoptiva que la ponía en contexto cuando otros adultos se esforzaban por apartarla del entorno.

8. CONSIDERACIONES FINALES

En los últimos capítulos la autora rememora el viaje de retorno a Argentina tras intercambiar cartas con Chicha Mariani, la madre de Daniel. En ese momento debe enfrentarse a la destrucción de su infancia, pues el tiempo y la dictadura han acabado con el lugar más significativo de su memoria. Ella vuelve a la casa de los conejos, pero solo encuentra sus escombros: “En la parte de atrás de la casa, allí donde se encontraban los conejos y la imprenta, no quedaban sino ruinas de lo que yo había conocido” (p. 97).

Ahora bien, el papel de Diana termina siendo fundamental hacia el final del libro porque Diana está muerta, Clara Anahí —su hija— está desaparecida y el culpable de todo esto es El Ingeniero. Es a partir de este traumático descubrimiento que la escritora empieza a construir los cimientos de la novela. En una entrevista menciona que, apelando al nombre original en francés (*Manèges*), “Cuando la novela termina se entiende por qué empieza. Como una calesita” (Saban, 2010, p. 251).

Es decir, la obra se configura desde el carácter cíclico, en donde el final explica el principio. El enfrentamiento con la muerte impulsa a la escritora argentina a reconstruir ese periodo de su infancia para subsanar el dolor de la pérdida y el desconcierto ante la traición. Laura Alcoba menciona que “[l]a novela está pensada como ese hilo entre una madre y una hija” (p. 249), una conexión evidente a través de las difusas fronteras entre la vida y la muerte presentes en Diana y Clara. A pesar de que la madre muere por la violencia de la dictadura, la hija, aún sin saberlo, conserva la figura de su progenitora: “Clara Anahí vive en alguna parte. Ella lleva sin duda otro nombre. (...) Pero estoy segura, Diana, que tiene tu sonrisa luminosa, tu fuerza y tu belleza” (p. 101).

En síntesis, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba se configura en los planos de la memoria y la posmemoria a través de la autoficción. A pesar de que los sucesos se desenvuelven en la dictadura militar, la novela se desarrolla desde la intimidad familiar de los montoneros, presentando los dramas de una infancia sometida a las dinámicas de la clandestinidad. Es por esto que la narración se encuentra atravesada por el recuerdo, la fragmentación, la infancia perdida, la esperanza en los sucesores y, sobre todo, la profunda necesidad de aliviar las heridas por medio de la escritura y, por consiguiente, del olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Edhasa.
- Argañaraz, M. E. (2021). Familia revolucionaria e infancias: el testimonio como desplazamiento en "La casa de los conejos" e "Infancia clandestina". *Mitologías hoy*, 23, 55-70. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.799>
- Arfuch, L. (2016a). (Auto) figuraciones de infancia en dictadura. En: J. T. Murillo (Ed.) *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria* (415-436). CLACSO.
- Arfuch, L. (2016b). Espacio biográfico, memoria y narración. En: J. T. Murillo (Ed.) *Narrativas de experiencia en educación y pedagogía de la memoria* (297-309). CLACSO.
- Asociación Clara Anahí. (s. f.). *Casa Mariani Teruggi*. <http://asociacionanahi.org.ar/casa/>
- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta: Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX (Vol. 1)*. Megazul.
- El Descamisado. (15 de enero de 1974). «Cuba: cómo es el socialismo nacional». Recuperado de: <http://www.ruinasdigitales.com/revistas/>

- Kleinman, I. (2022). El problema de la configuración de la identidad en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. *Metáfora: Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, 5(9), 1-16.
<https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.126>
- Núñez, R. (1984). La realidad escindida. El Partido del Interior y del Exilio. *Nueva sociedad*, (74), 20-25.
- Pifano, D. y Paz-Mackay, M. S. (2016). *La Casa de los Conejos* de Laura Alcoba y la (Re)Construcción de la identidad en el marco del doloroso legado del terrorismo de Estado en Argentina. *Poligramas*, (42), 127–156.
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i42.4424>
- Rey de Castro, V. (2017). “Narrar desde de la niña que fui”. Configurar subjetividades en *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* de Laura Alcoba. *INTI*, (85/86), 215-235.
- Saban, K. y Alcoba, L. (2010). Un carrusel de recuerdos: conversación con la escritora argentina Laura Alcoba. *Iberoamericana (2001-)*, 10(39), 246-251.
<https://doi.org/10.18441/ibam.10.2010.39.246-251>
- Sarlo, B. (2004). *Tiempo pasado*. Siglo veintiuno editores.

REVISAR EL GÉNERO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA HETEROCOLONIALIDAD

REVISING GENDER FROM THE PERSPECTIVE OF HETEROCOLONIALITY

Juliana Ortegos Aggio¹

Departamento de filosofia, PPGF e PPGNeim da UFBA e PPGFIL (UFRRJ), pesquisadora de produtividade do CNPq

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6283-4797>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.71



RECIBIDO:

08/05/2025

ACEPTADO:

22/11/2025

60

Resumen: Este texto se propone revisar el concepto de género desde la perspectiva de la crítica feminista lesbiana y decolonial al feminismo blanco hegemónico euro-norteamericano, el cual ha prescindido tanto de la heterosexualidad como factor constitutivo del género, como de la imbricación de género, raza, sexualidad y clase. Si bien el feminismo blanco hegemónico fue acusado de no tener en cuenta el elemento de la sexualidad por parte del feminismo lesbiano, también podemos acusar este último de no haber considerado que la heterosexualidad como estructurada en el poder colonial y sus implicaciones en la constitución del género desde una lectura feminista decolonial. Finalmente, argumento que la teoría feminista no avanzaría sin una crítica al sistema capitalista heterocolonial como determinante del género, razón por la cual la lucha feminista debe sostener prácticas autocríticas y articularse en coaliciones con diversos movimientos sociales anticapitalistas.

Palabras claves: género; feminismo; heterosexualidad; colonialidad.

¹ Revisión del español: Ana Luz Pérez

Abstract: The text aims to revisit the concept of gender from the point of view of the lesbian feminist and decolonial critique of hegemonic white Euro-North American feminism, which has disregarded heterosexuality as a determining factor in the constitution of gender, as well as the imbrication of gender, race, sexuality and class. If hegemonic white feminism was accused of not taking into account the element of sexuality by lesbian feminism, we can accuse lesbian feminism of not having considered heterosexuality as being structured in colonial power and its implications in the constitution of gender from this reading of decolonial feminism. Finally, I intend to argue that feminist theory would not advance without presupposing a critique of the heterocolonial capitalist system in determining gender, so that the feminist struggle does not dispense with self-critical practices and coalitions with various anti-capitalist social movements.

Keywords: gender, feminism, heterosexuality, coloniality.

1. INTRODUCCIÓN

La gran mayoría nunca se ha preguntado por qué desea a alguien del sexo opuesto. Pero a quienes desean a alguien de su mismo sexo sí les han preguntado o se han preguntado la razón de su deseo. La pregunta llega al homosexual como una exigencia moral, como si fuera realmente necesario justificar esa *desviación* o *anomalía*. Así, sutil e insidiosamente, el homosexual se ve obligado a buscar un deseo secreto y la razón de su orientación sexual. La interminable e infructuosa disputa es: ¿la homosexualidad es biológica (genética) o social? Es decir, ¿se nace o se llega a ser homosexual? Nadie se pregunta: ¿se nace o se llega a ser heterosexual? No se trata aquí de optar por una u otra respuesta, sino de comprender por qué insistimos tanto en conocer la respuesta solo en el caso de la homosexualidad, reservando un silencio consensual o una aceptación tácita para la heterosexualidad. Este fenómeno, para quien no lo sepa, se llama heterosexualidad obligatoria y ha marcado definitivamente el campo feminista, obligándonos a revisitar el género a través de la lente de la heterosexualidad. Al fin y al cabo, nadie nace mujer, se hace, como decía Beauvoir. Pero, ¿por qué y para quién? Para los hombres o en beneficio de los hombres. Como han demostrado las feministas lesbianas, hacerse mujer es hacerse heterosexual, entendiendo la heterosexualidad no solo como una práctica sexual, sino sobre todo como una forma de existencia de la que se apropian los hombres: no solo el trabajo reproductivo, sexual y de cuidados, sino que nuestros cuerpos, nuestras mentes y nuestro inconmensurable e irrecuperable tiempo de vida pasan a existir en beneficio de los hombres.

Si la heterosexualización nos convierte en mujeres, como argumentan las feministas lesbianas, no podemos comprender completamente este proceso sin tener en cuenta el elemento de la raza, como nos muestra el feminismo decolonial. Al fin y al cabo, el proceso de convertirse en mujer es muy diferente para las personas blancas y las que no lo son. Si para una mujer blanca el proceso de heterosexualización es violento, para una mujer negra es aún más brutal, ya que reactualiza la deshumanización de los cuerpos negros desde la colonización. En este régimen heterosexual, mientras que la mujer blanca debe servir simplemente por ser mujer, la mujer negra debe servir doblemente: por ser mujer y por ser

negra. Si la mujer blanca es inferior por ser mujer, la mujer negra es inferior por ser mujer y deshumanizada por ser negra. Si el patriarcado es un modo de opresión de género en el que ser mujer significa ser menos humano que un hombre, la colonialidad es un modo de opresión racial en el que no ser blanco significa no ser humano. La filósofa María Lugones nos ha mostrado, con su concepto de *colonialidad de género*, que, si bien tener un género es una marca inequívoca de humanidad (aunque sea una marca que produce inferioridad en las mujeres), las mujeres negras e indígenas colonizadas ni siquiera eran consideradas mujeres, sino hembras, porque no eran consideradas humanas. Tras la colonización, el poder colonial que impregna la atribución de género permanece, lo que significa que, incluso hoy en día, ser mujer es muy diferente dependiendo de la *raza*² o etnia.

A la luz de estas reflexiones aportadas por el feminismo lésbico y decolonial, pensar el género por sí solo o de forma aislada no tiene ningún sentido. El género se ha constituido en un régimen heterosexual y colonial desde la modernidad, lo que nos autoriza a llamar a este régimen *heterocolonial*. El género es, por tanto, una categoría atravesada por la sexualidad y la raza. Existe una imbricación entre género, sexualidad y raza que ya no puede ignorarse si queremos pensar tanto en la opresión como en las posibilidades de resistencia. Ambos feminismos parten de la siguiente denuncia: el feminismo hegemónico de la llamada primera ola - las sufragistas -, así como el de la segunda ola, que era blanco, burgués y academicista, y actualmente el feminismo liberal blanco, han producido tres formas de violencia: (i) el borrado de las lesbianas con su heterofeminismo, el borrado de las mujeres trans, queer y no binarias con su cisfeminismo trans-excluyente, y el borrado de las mujeres racializadas no blancas con su feminismo racista. No presuponer la heterosexualización y la colonización en la constitución del género significa mantener el sistema heterocolonial bajo el disfraz de la emancipación de las mujeres blancas, como si fueran el sujeto universal. Aunque criticaron a los hombres por atribuirse la universalidad, acabaron reproduciendo la misma violencia.

1.1. *No se nace mujer y no se llega a serlo si se es lesbiana: el radicalismo de Monique Wittig*

La famosa frase de Beauvoir, no se nace mujer, se llega a serlo, fue un hito para el llamado feminismo de la segunda ola y puede traducirse así: nacemos mujeres desde un punto de vista biológico y, a través de la socialización, nos convertimos en mujeres desde un punto de vista cultural. Aunque Beauvoir rechazó el determinismo biológico, en su teoría parece subsistir un carácter biológico factual del cuerpo y su determinación sexual que ha sido fuertemente cuestionado por las feministas lesbianas. Es más, convertirse en mujer es ciertamente un proceso coercitivo y opresivo, por lo que se ha planteado con razón la cuestión de cuál es el margen de libertad para que una pueda elegir autónomamente convertirse voluntariamente en mujer. Incluso si para Beauvoir hay lugar para la pre-elección o que toda elección, de hecho, ya está decidida antes de que se haga conscientemente; es decir, incluso si hay un aspecto no voluntario o no consciente en este devenir, la filósofa

² Se entiende al concepto de “Raza” como un constructo social opresivo y jerárquico que a través de características fenotípicas se establecen estereotipos categorizando bajo estas mismas a los diferentes grupos humanos, esta diferencia se establece principalmente por el color de la piel.

francesa no parece haber explorado este aspecto de la manera en que Judith Butler lo hizo más tarde. Según Butler, en su libro *Psychic Life of Power*, habría una fase de sumisión apasionada a los cuidadores al principio de nuestras vidas, de modo que la adquisición del género sería totalmente involuntaria al principio y luego se reproduciría por hábito, por tanto irreflexivamente, con poco margen para la voluntariedad. En otras palabras, para la filósofa estadounidense, convertirse en mujer no es realmente el resultado de una elección, sino de una reproducción inconsciente y habitual de lo que socialmente se entiende por ser mujer. La reflexión crítica y la audacia de romper el tejido de la normalidad en el ejercicio y la experiencia de la disidencia y convertirse así en abyecto y objeto de violencia no son ni sencillas ni inmediatas.

El punto, sin embargo, que ha de ser resaltado es que convertirse en mujer no pasa por la socialización de un cuerpo biológico, sino, según Butler, por la *generificación* de ese cuerpo. No hay cuerpo fuera del discurso, la materialidad se conforma a una lectura de lo que es ese cuerpo que, a su vez, deviene, se moldea y se configura materialmente según esa lectura, limitando sus posibilidades de ser diferente de lo que se le ha asignado: o este cuerpo es un hombre o es una mujer. En otras palabras, las categorías binarias forjadas en el sistema heterosexual configuran materialmente los cuerpos generando los sexos, produciendo una lectura binaria de los cuerpos que se reduce a la apariencia física de los genitales. El cuerpo no solo se lee culturalmente, sino que se lee en una construcción binaria dialéctica y antagónica entre dos géneros o, como dicen las feministas materialistas francesas Guillaumin y Wittig, entre dos clases de sexo: el hombre y la mujer. Así pues, no existe un cuerpo biológico puro, sino categorías sociales en una relación de poder. Las mujeres son creadas para un fin: apropiarse de su cuerpo, su tiempo y su vida en beneficio de los hombres. Así que no se nace mujer y convertirse en mujer es una imposición social de la dominación masculina.

La cuestión central del feminismo lesbiano es la siguiente: para ser mujer, ¿es necesario ser heterosexual? Por supuesto que sí. Por lo tanto, *una lesbiana no es una mujer*. Esta controvertida y chocante afirmación de Wittig realizada en los años 80, tiene el impresionante efecto de poner en tela de juicio la definición de “mujer” y mostrar cómo esta definición está ligada a la heterosexualidad. Para ser “mujer” hay que ser heterosexual; es decir, la mujer, como categoría política dentro de un régimen político de heterosexualidad obligatoria, solo podría definirse como un cuerpo capaz de reproducirse y que desea el sexo opuesto para ello.

La respuesta a esta pregunta sobre la necesidad de ser heterosexual para ser mujer aporta dos elementos innovadores e ineludibles para el feminismo lesbiano: (i) la determinación del género femenino por la heterosexualidad obligatoria, y (ii) la existencia lesbiana como resistencia a ser valorizada como estrategia para la liberación de todas las mujeres. Para ello, se plantea el argumento central de que la heterosexualidad es obligatoria en la medida en que no se reduce a una mera práctica sexual, sino que debe ser entendida como una institución social, política y económica, según Adrienne Rich, un régimen político que establece una forma hegemónica de pensamiento, según Monique Wittig, un sistema

sexo/género para Gayle Rubin, y una norma que determina el binarismo de género, según Judith Butler.

Es necesario recurrir a Ochy Curiel, en su libro *La nación heterosexual*, para contextualizar el nacimiento del concepto de heterosexualidad obligatoria. Ella muestra que la antropología abordó la heterosexualidad más como una práctica sexual ligada a instituciones sociales, como la familia, que como una institución o un régimen político, como hicieron Adrienne Rich y Monique Wittig respectivamente. Será el feminismo lesbiano el que adopte este enfoque más profundo y completo de la heterosexualidad más allá de una práctica sexual. La primera autora feminista que especuló sobre el aspecto político de esta práctica sexual fue Anne Koedt, en su texto “El mito del orgasmo vaginal” (1968). Ella demuestra que existe una naturalización de la heterosexualidad y de su base erótica con vistas a la reproducción. En el texto “La mujer identificada con la mujer” (1970), las lesbianas radicales (*Radicalesbians*) afirman que las lesbianas deben trascender la práctica sexual y proponer acciones colectivas para combatir el sexismo y la heterosexualidad. Otras feministas, como la italiana Carla Lonzi, la estadounidense Jill Johnson y el colectivo feminista lésbico Purple September, también intentaron demostrar que las mujeres están constituidas por la mirada de los hombres y que su feminidad y sumisión están directamente relacionadas con la heterosexualización, por lo que debe ser fundamental para el feminismo luchar contra el heterosexismo.

En este contexto se sitúa el texto de Adrienne Rich, el cual un hito en el movimiento feminista lésbico, con repercusiones para el feminismo en general, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica”, de 1980. El concepto clave es el de heterosexualidad obligatoria, que entiende la heterosexualidad como algo más que una práctica sexual, sino como una institución política sustentada en una ideología que inferioriza a las mujeres y maximiza el poder de los hombres. Rich propone analizar la heterosexualidad como una institución política, al igual que la maternidad, la familia nuclear y la división sexual del trabajo, y que estas instituciones se explican en realidad por la producción y el mantenimiento del poder de los hombres sobre las mujeres a través de la heterosexualización obligatoria. Decir que es obligatoria significa denunciar su carácter no natural, sino social y opresivo. La mística del amor romántico heterosexual tiene la función de dirigir y naturalizar la dirección del deseo de las mujeres hacia los hombres. Como resume Curiel: “Rich sitúa la heterosexualidad como algo distinto de una simple ‘práctica sexual’, ‘preferencia’, ‘orientación’ o ‘elección’ de las mujeres. Para ella, es más bien una imposición institucionalizada para garantizar el acceso físico, económico y emocional de los hombres a las mujeres” (2024, p. 60).

Rich y Wittig criticaron el feminismo de la época, que excluía el tema de la sexualidad, borraba la existencia lésbica y despreciaba el poder de la heterosexualidad para mantener la supremacía masculina y la opresión de las mujeres. Wittig, feminista lesbiana francesa afincada en Estados Unidos, denominó “heterofeminismos” a los feminismos franceses de los años setenta, centrados en un tema político como “la mujer esencial”, es decir, teorías feministas que partían de una visión *heterocéntrica* o, en sus palabras, “straight thinking”. Con

este concepto, como veremos, Wittig cuestiona no solo el pensamiento y las prácticas políticas feministas, sino también el propio lenguaje, la producción de conocimiento y la organización social, política y económica del mundo occidental. Acusa sin pudor al *Movimiento de Liberación de la Mujer* (MLF) y al feminismo hegemónico de la época de marginar a las lesbianas y de avalar el poder heteropatriarcal. Como lectora de Rich, subraya que la heterosexualidad (i) no es natural ni absolutamente obligatoria, sino social, (ii) que no se trata simplemente de una práctica sexual, sino sobre todo de una ideología heterosexualizadora, una forma de pensar, hablar y sentir que heterosexualiza y oprime a las mujeres y, por último, (iii) que esta forma de pensar mantiene el poder heteropatriarcal bajo la apariencia de una naturalización de las diferencias entre los sexos.

Para Rich, la heterosexualidad tiene un carácter obligatorio, aunque esta obligatoriedad no puede concebirse como un determinismo absoluto o una fatalidad histórica, de lo contrario no habría lesbianas. Aunque históricamente contingente, su carácter obligatorio se explica porque la heterosexualidad es “algo impuesto, administrado, organizado, propagandizado y mantenido por la fuerza” (2010, p. 35), por lo tanto, porque es una imposición social y no un hecho de la naturaleza. Esto significa que no podemos asumir que las mujeres tienen un deseo innato por los hombres, ni que este deseo es el resultado de una preferencia o elección libre y autónoma. Más bien, podemos ver que hay una imposición de una forma heterosexual hegemónica de desear. En definitiva, se trata de un fenómeno que preserva la apariencia de inmutabilidad como estrategia política para que nadie piense que no se nace heterosexual, se llega a serlo.

En otras palabras, la creencia de que es natural desear al sexo opuesto es lo que confiere a la heterosexualidad su carácter obligatorio. Como si una mujer, al ser preguntada por su deseo heterosexual, se dijera a sí misma sin más preguntas: como mujer, deseo naturalmente a los hombres. Por supuesto, no se da cuenta del condicionamiento cultural al que ha sido sometida para creer que su deseo se dirige naturalmente hacia el sexo opuesto. Ahora bien, ser mujer no significa necesariamente desear a los hombres, aunque esta sea la creencia inculcada en el proceso de convertirse en mujer, como si, una vez nacido con un órgano genital femenino, se naciera también con el deseo del sexo opuesto. En esta lógica dimórfica y biológica, tanto el género como la sexualidad vienen supuestamente dados por la naturaleza. Quien nace con un cuerpo femenino sería una mujer, y quien es una mujer desearía a un hombre. Tal como nos han mostrado Wittig y Butler, esta asignación social se establece sobre un cuerpo dado el cual es capaz de reproducirse y debe desear el sexo opuesto para reproducirse por lo que se lee como poseedor de un género determinado. La reproducción entra aquí como pauta obligatoria de la heterosexualidad y hace que el cuerpo y el género se lean dentro de una lógica binaria exclusiva y excluyente. Por lo tanto, contradecir, desviar y desnaturalizar la heterosexualidad significa mostrar que es obligatoria y no natural y que su aparente naturalidad es una estrategia del aparato heterosexual para hacernos creer que es inevitable y que no tiene sentido cuestionar lo que no se puede cambiar.

Además, la heterosexualidad no podría entenderse si la redujéramos a una práctica sexual con el sexo opuesto, lo que solo sería una descripción denotativa, sin revelar lo que

parece ser más profundo en las implicaciones de nuestras relaciones con el cuerpo, la sexualidad, el género, el placer sexual y el comportamiento en general. Esto significa que la heterosexualidad debe entenderse como una institución política opresiva que constituye, define y controla a las mujeres a través de la división sexual del trabajo y la explotación económica del trabajo reproductivo, especialmente en lo que respecta a la maternidad vivida en un entorno familiar nuclear y heteropatriarcal. Ser mujer es ser obligatoriamente heterosexual, es decir, tener que ser lo suficientemente femenina para reproducirse y cuidar de la casa, de los hijos y del marido, sin ni siquiera ser remunerada por estas tareas.

En resumen, Rich dice que la existencia lésbica demuestra (i) que la heterosexualidad no es obligatoria en términos absolutos, sino que se apoya en la mentira de que es obligatoria, (ii) que el intento de eliminarla es la prueba de que la heterosexualidad insiste en sostener la mentira de que es absolutamente obligatoria, (iii) y que su eliminación debilita a todas las mujeres, especialmente a las que se dicen heterosexuales, porque todas las mujeres sufren una heterosexualización constante, y las mujeres heterosexuales naturalizan su sexualidad con los hombres y la viven como si no tuvieran otra opción, creyendo, por tanto, en el carácter absolutamente obligatorio de la heterosexualidad. Además de la existencia lésbica, existe otra forma de resistencia que ella tradujo como “continuum lésbico”, es decir, el vínculo que existe entre todas las mujeres más allá de las prácticas sexuales, que se manifiesta en las relaciones entre madres e hijas, familiares, compañeras de trabajo y amigas, formando así una red de afecto, apoyo y resistencia a la opresión masculina. Este concepto, a su vez, ha sido criticado por las lesbianas por asimilar la complicidad lésbica a la de todas las mujeres, como señala Curiel (2024, p. 61), restando fuerza política a la existencia lésbica.

Aunque Rich dio relevancia al concepto de heterosexualidad obligatoria y a la resistencia lésbica, fue con Monique Wittig cuando la existencia lésbica adquirió una radicalidad teórica y política sin precedentes. Para ella, el lesbianismo es una práctica política, no sexual, y la heterosexualidad no es solo una institución, sino un régimen político y una forma de pensar basada en la ideología de que existe una diferencia sexual binaria entre hombres y mujeres. Esta diferencia se basa en una creación imaginaria causada por la naturaleza. De hecho, es por el deseo de dominar y oprimir a las mujeres por lo que los hombres han creado las categorías de género. Por lo tanto, es la opresión la que crea el binarismo sexual y de género no al revés, como también constató Curiel (2024). En otras palabras, no es el binarismo sexual y de género el que produce la opresión masculina sobre las mujeres, sino que a partir de la opresión de las mujeres, los hombres se benefician y, al beneficiarse, sostienen el binarismo: es este el origen y el motivo por la cual se mantiene la diferencia binaria. No es solo una división binaria, es una división jerárquica.

Más allá de la determinación del género, la heterosexualidad afecta a nuestra forma de pensar, por tanto a nuestro lenguaje y a nuestra existencia, lo que significa que la viabilidad de la resistencia tiene que ser, según Wittig, lo más radical posible: fundar una nueva sociedad sin géneros. Wittig, en su ensayo “Sobre el contrato social” (1989), afirma que cuando Rich planteó que la heterosexualidad es obligatoria, “dio un gran paso hacia la comprensión del tipo de contrato social con el que estamos tratando (...), un contrato social que nos reduce,

por obligación, a seres sexuales que solo tienen sentido a través de sus actividades reproductivas”. Para resistir al contrato heterosexual, las mujeres tienen que huir de su clase y consumir un nuevo contrato en otras asociaciones voluntarias. Las lesbianas y las esposas desertoras son siervas fugitivas, lo que solo puede entenderse si aclaramos que, para Wittig, las mujeres son una clase social similar a los siervos de la Edad Media y que “solo pueden liberarse del orden heterosexual huyendo una a una” (2022, p. 70). Para la filósofa, vivir en sociedad significa vivir en la heterosexualidad, y las mujeres “se han convencido de que quieren lo que se les obliga a hacer y de que forman parte del contrato de la sociedad que las excluye. Porque aunque ellas, quiero decir nosotras, no consintiéramos, no tenemos forma de pensar fuera de las categorías mentales de la heterosexualidad. La heterosexualidad siempre ha estado en todas las categorías mentales” (2022, p. 80).

Brevemente, en el ensayo “La categoría del sexo” (1982), Wittig muestra que la mujer es una categoría política y no una categoría de sexo que reduce a la mujer a su cuerpo y a su cuerpo a su sexo para que, al ser reducida de este modo, se heterosexualice y sirva, a su vez, como fundamento de la sociedad heterosexual. Como dice Butler, ciertamente inspirada por Wittig, el hombre es un cuerpo con sexo, mientras que la mujer es sexo. En su ensayo “Sobre el contrato social”, Wittig sostiene que la heterosexualidad es un contrato firmado por los hombres y aceptado por las mujeres, lo que la convierte en obligatoria. Esto implica, como subraya Lauretis, que “la presunción de heterosexualidad no es solo uno de los mecanismos de dominación masculina, sino que está íntimamente implicada en cada uno de ellos: es una estructura sustentadora del pacto social y el fundamento de las normas culturales” (2000, p. 129). Con el ensayo “Pensamiento *Straight*”, la heterosexualidad pasa de ser una institución a un régimen político que rige nuestra forma de pensar.

Tras analizar los discursos dominantes y demostrar que operan bajo la clave conceptual heterosexual y tienen efectos materiales prácticos opresivos, Wittig define lo que denomina pensamiento *straight*, nombre del ensayo y libro publicados en inglés, *The Straight Mind*, y en francés, *La pensée straight*. La palabra *straight*, en portugués, no tiene en cuenta la complejidad del término recto, que significa a la vez recto y recto, estrecho, correcto, estándar, refiriéndose al hecho de que dicho pensamiento es hegemónico y opera como factor de estandarización. Curiosa y posiblemente irónica es la similitud que guarda con el título del libro de Lévi-Strauss, *Pensamiento salvaje*, en el sentido de que todas las características brutales, salvajes, primitivas, incivilizadas que se atribuyen al pensamiento salvaje deberían atribuirse en realidad al pensamiento hegemónico de una sociedad que se proclama superior y civilizada, la francesa, pero que comete las mayores atrocidades y violencias en nombre de este tipo de pensamiento y con vistas a la supremacía del hombre blanco. Además, la referencia al pensamiento salvaje también se hace por el hecho de que el pensamiento heterosexual utiliza los conceptos y las categorías filosóficas y políticas que ya han sido cuestionadas en los movimientos de liberación lésbica, feminista y gay, como si fueran incuestionables y, por lo tanto, primitivas. En sus palabras: categorías como *mujer*, *hombre*, *sexo*, *diferencia*, *historia*, *cultura*, *real* “funcionan como conceptos primitivos de un conglomerado de todo tipo de disciplinas, teorías e ideas actuales, que llamaré pensamiento heterosexual”

(2022, p. 61). La relación heterosexual, incluso después de haberse demostrado su carácter cultural, se sigue afirmando como natural o como poseedora de una característica del universo de la naturaleza: la inevitabilidad.

En resumen, el pensamiento heterosexual tiene las siguientes características: (i) carácter irrefutable, (ii) tendencia a la universalización y a la interpretación totalizadora, (iii) carácter opresivo, en la medida en que tiende a transformar sus conceptos en leyes universales con un sesgo normativo e imperativo, (iv) atribuye un significado absoluto a sus conceptos, cuando, en realidad, no son más que categorías fundadas en la heterosexualidad, (v) produce diferencias y divisiones binarias entre los sexos como un dogma de orden político y filosófico, (vi) se basa en la necesidad de que haya un otro-diferente, para ser dominado, o sea, el otro es presentado como diferente para ser controlado, como las lesbianas y los gays en relación a los heterosexuales, las mujeres en relación a los hombres, los negros en relación a los blancos. En sus palabras: “Construir la diferencia y controlarla es un acto de poder, ya que es esencialmente normativa” (2022, p. 63). Y en la medida en que tal pensamiento rechaza la posibilidad de que el otro se constituya por sí mismo, en otro orden simbólico y otro lenguaje, podemos decir que proporciona, con sus categorías, la inteligibilidad que hace posible la existencia en términos binarios y jerárquicos. Todo lo demás que escapa a ese pensamiento no tendría lugar de existencia o sería violentado en su intento de existir por otras categorías, otros símbolos, otro lenguaje que no sea el hegemónico y heteronormativo.

Por último, Wittig, como militante y no solo como teórica feminista, nos ofrece posibilidades de resistencia. Es necesario, afirma, eliminar las categorías políticas de “hombre” y “mujer”, porque su mantenimiento corrobora la heterosexualidad. También necesitamos no solo luchar por cambios económicos radicales, sino cambiar nuestro lenguaje y nuestro pensamiento, que inciden directamente en nuestra subjetividad y en su relación con la sociedad. Por último, tenemos que abandonar el mito fundacional de las sociedades como el intercambio de mujeres y en el de un inconsciente estructuralmente opresivo y fundar una nueva sociedad que ya no se base en el contrato heterosexual. En una palabra, hay que dejar de ser mujer y Wittig lo expresa de manera provocadora y radical en la siguiente cita:

¿Qué es una mujer? Pánico, alarma general de defensa activa. Francamente, este es un problema que las lesbianas no tienen, gracias a un cambio de perspectiva, y sería incorrecto decir que las lesbianas se relacionan, hacen el amor, viven con mujeres, porque “mujer” sólo tiene significado en los sistemas de pensamiento heterosexuales y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres. (2022, p. 64)

Así, hombres y mujeres no están dados naturalmente, son construcciones sociales sostenidas por la heterosexualidad, que Judith Butler, inspirada en Wittig, formulará como una determinación teleológica de la heterosexualidad sobre el binarismo de género y sexo, es decir, solo existe el binarismo de género -hombres y mujeres- y una lectura generizada de los cuerpos -masculino y femenino- en vistas a la dirección heterosexual del deseo para que la heterosexualidad pueda realizarse. En definitiva, las categorías binarias se forjan en un sistema de heterosexualidad obligatoria que configura materialmente los cuerpos generizando

los sexos, es decir, produciendo cuerpos a partir de una lectura binaria de la apariencia física de los genitales. Butler muestra claramente que el binarismo que configura nuestros cuerpos, sexos y géneros lo hace precisamente por la imposición de la lógica heterosexual, es decir, que para que el deseo heterosexual -como norma- se cumpla es necesario que el binarismo de género se mantenga, lo que puede resumirse en la siguiente cuestión planteada en su obra *El género en disputa*: “La institución de una heterosexualidad obligatoria y naturalizada requiere y regula el género como una relación binaria en la que el término masculino se diferencia del término femenino, y esta diferenciación se realiza a través de las prácticas del deseo heterosexual” (2016, p. 41).

Ahora bien, si el mantenimiento de la heterosexualidad como norma hegemónica, institución social y régimen político es lo que garantiza la apropiación por parte de los hombres de los cuerpos y las vidas de las mujeres, es tarea de las feministas comprender que la heterosexualidad es estructural en la constitución del género. La resistencia al uso de este término en las teorías producidas hasta ahora evidencia, como bien señalaba Miñoso, que el mismo es “el corazón de la operación de poder a través de la cual se ha construido y mantenido la estructura de dominación patriarcal” (2022, p. 88), lo que nos lleva a pensar que sería más acertado redefinirlo como sistema *heteropatriarcal*.

Es también importante señalar que el motivo para mantener el binarismo y preservar la heterosexualidad se debe a un interés económico. Siguiendo las reflexiones de las feministas francesas, es la explotación del trabajo sexual y la apropiación del cuerpo y la vida de las mujeres por parte de los hombres, lo que, en consecuencia, produce una plusvalía encubierta o no contabilizada directamente para el sistema capitalista. Atacar el binarismo es, en cierta medida, atacar el efecto de un sistema opresivo y, sin duda, debilitarlo. Este objetivo económico es el causante del binarismo, es decir, la apropiación del cuerpo de la mujer y la explotación máxima de su trabajo en beneficio del hombre y, en consecuencia, del patrón que emplea a ese obrero masculino. Al fin y al cabo, un trabajador es más rentable si tiene más tiempo para descansar, no tiene que hacer tareas domésticas, tiene a alguien que cuida de su salud, de su alimentación, de su ropa, de su casa, de sus hijos y familia, de sus necesidades sexuales y afectivas, etc.

1.2. *No se nace mujer ni se llega a serlo si se es colonizada: el radicalismo de María Lugones*

Mientras el feminismo lésbico denunciaba la desconsideración del elemento de la heterosexualidad para entender la construcción del género femenino y la invisibilización de la existencia lésbica, el feminismo decolonial denunciaba el racismo presente en el feminismo hegemónico, el cual parte de la premisa del sujeto femenino como universal, identificado, de hecho, con las mujeres blancas. En otras palabras, el feminismo hegemónico blanco, burgués y euro-norteamericano, al universalizar el sujeto “mujer”, se revela racista, clasista y heterocéntrico porque opera exclusivamente en términos de género y no en términos raciales. Así, la categoría “mujer” no se concibe desde la perspectiva interseccional, sino que se reduce a las propias mujeres blancas, excluyendo a las mujeres racializadas.

María Lugones, en su texto “Heterosexualismo y sistema de género colonial/moderno” (2007), afirma que el heterosexismo es clave para entender cómo el género se funde con la raza en el marco del poder colonial. El colonialismo no importa su sistema de género europeo para imponerlo a los colonizados; en cambio, impone un sistema diferente a los colonizadores burgueses blancos: el sistema de género colonial. El de los colonizadores sería un sistema de sexo/género claro (light) basado en el dimorfismo biológico, el heterosexismo y el patriarcado; mientras que el de los colonizados sería “oscuro”. El sistema sexo/género llegó a las colonias con la blancura. Fuera de sus normas, el cuerpo negro se leía como “carne sin género”, según Hortense Spillers, en su texto de 1987 “Mama's Baby, Papa's Maybe”. Según Spillers, antes del cuerpo está la carne: el grado cero de conceptualización social. El sexo pertenece al cuerpo y no a la carne, entendida como un objeto desmembrado, desgarrado, torturado y desechado. Esa carne no ha sido culturalmente constituida de forma legible. No son ni hombres ni mujeres. Estas carnes adquieren valor de mercado en las subastas de esclavos. Se convierten en propiedad. Por eso, hasta hoy, según la autora, la madre negra no se utiliza como símbolo tradicional del género femenino.

Para el pensamiento hegemónico heterocolonial, reproducido incluso por las feministas transexcluyentes, el sexo es binario y se basa en una supuesta naturaleza biológica. Existe una facticidad en el binarismo. Este ideal jerárquico dimórfico posiblemente tiene su origen en el poder colonial. En palabras de Lugones:

El dimorfismo sexual es una característica importante para lo que yo llamo el ‘lado iluminado/visible’ del sistema de género moderno/colonial. Quienes habitan el “lado oscuro/oculto” no necesariamente se comprenden en términos dimórficos. Los temores sexuales de los colonizadores les llevaron a imaginar que los indígenas de las Américas eran hermafroditas o intersexuales, con enormes penes e inmensos pechos que goteaban leche. Pero como aclaran Paula Gunn Allen y otros, los individuos intersexuales eran reconocidos en muchas sociedades tribales antes de la colonización sin ser asimilados a la clasificación sexual binaria. Es importante considerar los cambios introducidos por la colonización para entender hasta qué punto fueron organizados el sexo y el género bajo la fuerza del colonialismo y en el marco del capitalismo global eurocéntrico. Si el capitalismo global eurocéntrico solo reconocía el dimorfismo sexual entre hombres y mujeres burgueses blancos, no puede ser cierto que la división sexual se base en la biología. (2020, p. 63)

La pregunta que guía la reflexión de Lugones es la siguiente: ¿cómo se produjo la idea de género como binario y natural? Lugones es enfática al mostrar que el dimorfismo de género no es biológico sino histórico, es decir, el colonialismo produjo una referencia binaria heterosexual para vivir el género que se impuso a los pueblos colonizados de América. Algunos pueblos precoloniales tenían un sistema de género no binario, incorporando, por ejemplo, un tercer género: el intersexual. Así, podemos decir que al inicio de la colonización, hubo una especie de *dispositivo de racialidad desgenerificada*. En otras palabras, primero se negó la atribución de género a los colonizados y, posteriormente, una imposición colonial más brutal y violenta del binarismo de género a los cuerpos negros, especialmente a las mujeres negras. En resumen, aunque ya existía una cierta concepción dimórfica antes de la colonización (no al modo jerárquico capitalista), fue después de este advenimiento cuando

se produjo una imposición brutal y sistemática sobre los cuerpos colonizados no blancos, que pasó a incorporar esta distinción de género heteronormativa y colonial europea. Al leer a Lugones, Butler sostiene que después de la colonización “el ataque colonial a las culturas locales tomó forma, en parte, a través de la regularización del propio género y la producción del binarismo heteronormativo y sus corolarios: el hombre, la mujer y la familia heteronormativa” (2024, p. 235).

Si para el feminismo lésbico, el género es un modo de dominación a través del trabajo y la apropiación de la clase sexual “mujer” por parte de los hombres; para el feminismo decolonial el género constituye una forma de organizar las relaciones de producción, propiedad, cosmología y conocimiento en beneficio de los blancos. Necesitamos alejarnos del análisis simplista de que el patriarcado, con su binarismo jerárquico y opresivo, configura el género de tal manera que garantiza la supremacía masculina sobre las mujeres. Según Lugones, es necesario concebir el entrelazamiento de la heterosexualidad, el capitalismo y el racismo como mecanismos clasificatorios que permiten comprender el funcionamiento del género. Así, en un esfuerzo de analizar el género no desde sí mismo ni desde la centralidad de un único marcador social de identidad, sino desde su imbricación con la raza, la sexualidad y la clase, Lugones plantea la siguiente pregunta para repensar el papel central otorgado a la heterosexualidad por las feministas lesbianas y visitar el género a través de la lente de la colonialidad: ¿cómo podemos pensar la heterosexualidad por fuera de un sistema colonial de género que afecta violentamente de manera diferente a cuerpos libres y no libres, colonizados y colonizados, blancos y no blancos?

No obstante, para Lugones, el género como categoría binaria jerárquica, o sistema institucionalizado dentro de un régimen cisheteropatriarcal, no existía antes del advenimiento de la colonización, es decir, la idea moderna de género es una construcción capitalista eurocéntrica y colonial y opera como una ficción identitaria al servicio de la dominación colonial, al igual que la raza, es decir, una idea creada -junto con la idea de raza- para someter a las mujeres a un régimen heteropatriarcal y deshumanizar a las mujeres colonizadas con el fin de explotar al máximo no solo el trabajo reproductivo, como señaló Quijano, sino también o sobretodo sus vidas en todos los aspectos: su tiempo, su sexualidad, sus afectos, su cuerpo, su mente y su trabajo en casa y fuera de ella.

La idea moderna de género impuesta por el capitalismo eurocéntrico está en el corazón de la cultura de la heterosexualización y opera como el instrumento más eficaz para la dominación de las mujeres. En este punto, la filósofa argumenta que la heterosexualidad obligatoria es un fenómeno moderno y colonial: “La heterosexualidad no sólo está biologizada de forma ficticia, sino que también es obligatoria e impregna toda la colonialidad del género -en la concepción más amplia que estamos dando a este concepto-. En este sentido, el capitalismo eurocéntrico global es heterosexual”, y, dentro del sistema de género moderno/colonial, “esta heterosexualidad ha sido consistente y duramente perversa, violenta, degradante, y siempre ha funcionado como una herramienta para convertir a las personas ‘no blancas’ en animales y a las mujeres blancas en reproductoras de raza (blanca) y clase (burguesa)” (Lugones, 2020, p. 20).

Es importante subrayar aquí dos elementos: primero, que el feminismo lesbiano no había planteado que la heterosexualidad obligatoria es un poder colonial constitutivo del género; segundo, que existe una marcada diferencia entre la imposición de la heterosexualización en la constitución del género para las mujeres blancas frente a las mujeres no blancas. Ciertamente, la heterosexualidad como práctica sexual es anterior a la colonización, pero como régimen político y forma de pensamiento es, según Lugones, un mecanismo coercitivo para forjar la atribución de género para las mujeres blancas y la privación para las mujeres racializadas, porque entonces, sin género, no podrían ser consideradas seres humanos. Quitar la posibilidad de tener un género es despojar de la humanidad: esta es la estrategia del poder colonial blanco racista para dominar a los cuerpos racializados.

En síntesis, la autora aduce dos razones para sostener que el género es una ficción moderna. En primer lugar, la idea moderna de género no existía en las sociedades precoloniales, como demostró Oyèronké Oyewùmí, según Lugones: “Oyewùmí entiende el género, introducido por Occidente, como una herramienta de dominación que produce dos categorías sociales que se oponen de manera binaria y jerárquica” (2020, p. 67); por lo tanto, leer la sociedad yoruba a través de la lente del género occidentalizado es hacer una lectura occidentalizada y, por lo tanto, colonizadora de esa cultura. Las categorías yoruba *obinrin* y *okunrin* no son lo mismo que las categorías jerárquicas binarias occidentales masculino/femenino.

En segundo lugar, el género fue creado para ser un atributo exclusivo de las mujeres blancas, para que sean consideradas seres humanos inferiores dentro de régimen heteropatriarcal, y no para ser un atributo de las mujeres racializadas, colonizadas, que son “des-generizadas” y, mediante la privación del género, deshumanizadas, ya que el género sólo podría ser un atributo de un ser humano. De esta forma, para el poder colonial, a estos seres -en cuanto que racializados- no se les considera humanos y, por tanto, no tienen género: no son ni mujeres ni hombres, sino hembras o machos. En resumen, a los pueblos colonizados se les impuso una raza y se les priva de género como estrategia de deshumanización, “legitimando” así la esclavitud y todo tipo de torturas. En resumen, la colonialidad es “la poderosa reducción de los seres humanos a animales, inferiores por naturaleza, en una visión esquizoide de la realidad que separa lo humano de la naturaleza, lo humano de lo no humano, imponiendo así una ontología y una cosmología que, en su poder y constitución, niegan a los seres deshumanizados toda humanidad, toda posibilidad de comprensión, toda posibilidad de comunicación humana” (2014, p. 946).

Según el concepto de *colonialidad de género* propuesto por Lugones, el proceso de reducción o deshumanización activa del colonizado, “la ‘mujer colonizada’ es una categoría vacía: ninguna mujer es colonizada; ninguna mujer colonizada es mujer” (2014, p. 939), ya que poseer un género es un signo inequívoco de humanidad y la mujer colonizada no era considerada un ser humano. Es decir, “el sistema de género no solo es jerárquico, sino también racialmente diferenciado, y la diferenciación racial niega la humanidad y, por tanto, el género a los colonizados” (2014, p. 942). En otras palabras, “el sistema de género colonial

dicotómico humano/no humano, que está constituido por la dicotomía jerárquica masculino/femenino para los colonizadores europeos + los colonizados sin género, no humanos” (2014, p. 943).

Incluso tras el fin del proceso colonial, cuando las mujeres colonizadas empezaron a ser reconocidas como mujeres, la heterosexualización seguía siendo - y sigue siendo - inconmensurablemente más opresiva para las mujeres no blancas que para las blancas. Si dentro del orden de la heterosexualidad obligatoria, las mujeres blancas eran identificadas con la naturaleza, los niños y los animales pequeños, las mujeres no blancas ni siquiera eran consideradas mujeres, sino hembras como animales y sin características de feminidad. Esta brutal animalización de la mujer colonizada, frente a la fragilidad atribuida a la mujer blanca, colocaba a la primera en una posición de poder soportar todo tipo de violencia en el trabajo y agresiones sexuales. Aunque posteriormente las racializadas fueron reconocidas como mujeres, nunca accedieron al mismo estatus ni a los mismos privilegios que sus pares blancas. Si bien las mujeres blancas burguesas enfrentan violencia bajo el régimen heteropatriarcal, las no blancas han soportado esta misma violencia junto con procesos de deshumanización, animalización y una explotación laboral aún más extrema. De acuerdo con Quijano, Lugones, Lélia Gonzalez y Sueli Carneiro, esto confirma, una vez más, que la *raza* precede al género en el sistema de opresiones.

En resumen, el problema del feminismo hegemónico que aún persiste en el feminismo lésbico de los años ochenta y noventa es su tendencia a borrar la diferencia colonial y, con ella, un análisis complejo del entrelazamiento de opresiones y la necesidad de coaliciones frente al poder heterocolonial. La imposición violenta del binarismo de género es el resultado de un dispositivo heterocolonial cuyas raíces históricas se remontan a la modernidad colonial y perduran hasta nuestros días.

2. CONCLUSIÓN

Una vez revisado el género desde una perspectiva heterocolonial, surge la cuestión: ¿cómo superar la opresión de género? Existen dos grandes apuestas: abolir el género, como proponen Wittig y Rubin, o multiplicarlo, como sugiere Butler. Sin duda, la proliferación de géneros pretende debilitar el binarismo y, con ello, la heterosexualización obligatoria y su consiguiente opresión sobre las mujeres y otros cuerpos disidentes.

No cabe duda de que la propuesta de Butler se materializa en la lucha por la afirmación de las vidas desviadas: queer, trans e intersex. Esto nos lleva a mirar con cautela la idea de eliminar completamente el género como categoría de opresión heterocolonial, aunque esta propuesta revela algo más fundamental y fundante del propio binarismo de género, a saber: no hay que atacar el binarismo únicamente, sino el propósito mismo de mantenerlo. Como ya hemos visto con Wittig y Lugones, el binarismo existe para que los cuerpos inferiorizados puedan ser más explotados y, cuando sea necesario, más fácilmente eliminados. Detrás de ello opera el sistema capitalista de apropiación, explotación y exterminio de ciertos cuerpos en beneficio de otros. Es contra ese sistema que debe dirigirse nuestra lucha. Frente al poder heterocolonial que organiza el género de forma binaria, además

de afirmar la necesidad de que las vidas disidentes existan y sean respetadas en sus singularidades, es necesario combatir la explotación, la vulnerabilidad y el exterminio de todas las vidas subyugadas por este sistema que explota y mata sistemáticamente a la población negra, indígena y palestina, entre otras etnias. Como dijo Butler, inspirada por Lugones,

Las personas LGBTQIA+ deben unirse a esta lucha contra la persistencia de la colonización en Puerto Rico, Palestina, Nueva Caledonia, por nombrar algunos lugares, y contra la captura neocolonial de partes de África, que también son luchas contra el racismo y la explotación capitalista. Quienes no lo hacen no se dan cuenta de que su destino está ligado al de tantas otras personas, y que quienes se oponen a un grupo tienden a oponerse a los demás. (2024, p. 234)

El problema del género, por tanto, no se agota en sí mismo y no debe abordarse de forma aislada. Si las opresiones de raza, género, sexualidad y clase están entrelazadas hasta el punto de sostener el sistema capitalista, la lucha debe dirigirse contra todas ellas de manera simultánea y articulada. De lo contrario, el capitalismo se apropia fácilmente de las agendas identitarias y las convierte en mercancía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2024). Os legados racial e colonial do dimorfismo de gênero. En *Quem tem medo do gênero?* São Paulo: Boitempo.
- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade*, ed. Coleção Brasileira, Rio de Janeiro.
- Butler, J. (1987) Variações sobre Sexo e Gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: CORNELL, Drucilla; BENHABIB Seyla (Coords.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 139-154.
- Curiel, O. (2020). Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. En: HOLLANDA, H. B. de (org.), *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 121-138.
- Lugones, M. (2014). Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos feministas*, Florianópolis, 22(3): 320.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.), *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 52-83.
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia*, 22, (1), Invierno, 186-209.
- Miñoso, Y. (2022) Heterossexualidade compulsória. En *Escritos de uma lésbica escura*. Rio de Janeiro: Ape'Ku.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad-razionalidad. In BONILLO, Heraclio (comp.). *Los conquistados*. Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 437-449.
- Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. CLACSO.

- Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades*, 4, (5), jan./jun., 17-44. Recuperado de: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>.
- Rubin, G. (2017). *Políticas do sexo*. Ubu.
- Wittig, M. (2022). *Pensamento Hétero*. Autêntica.

HERIDAS ABIERTAS: UN EXAMEN DE LAS DINÁMICAS DE LA INJUSTICIA EPISTÉMICA EN EL NEGACIONISMO DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

OPEN WOUNDS: AN EXAMINATION OF THE DYNAMICS OF EPISTEMIC INJUSTICE IN GENDER-BASED VIOLENCE DENIALISM

Laida Arbizu Aguirre
Universidad del País Vasco

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3139-4597>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.66



RECIBIDO:
26/03/2025
ACEPTADO:
24/11/2025

76

Resumen: Este artículo investiga el fenómeno del negacionismo de la violencia de género a través de la perspectiva de la injusticia epistémica. Basándonos en la epistemología feminista y las teorías de la injusticia epistémica, analizamos cómo los mecanismos que perpetúan la violencia de género también posibilitan su negación sistemática. El argumento comienza, en primer lugar, conceptualizando la violencia de género, enfatizando su dimensión epistémica. En segundo lugar, examinamos el negacionismo de la violencia de género como un mecanismo para perpetuar dicha violencia, profundizando en la dinámica y manifestación de esta práctica como una forma adicional de agresión. Esto va seguido de un examen en profundidad de la injusticia epistémica, particularmente la injusticia testimonial y hermenéutica, tal como se manifiesta en el rechazo de las denuncias de violencia de género. Finalmente, exploramos la resistencia epistémica, enfocados en el movimiento #MeToo como estrategia colectiva para desafiar los déficits de credibilidad y remodelar las estructuras epistémicas dominantes. Resaltamos la necesidad de un enfoque epistémico en la lucha contra (el negacionismo de) la violencia de género, argumentando que las reformas legales y sociales deben ir acompañadas de una transformación en los procesos de producción y validación del conocimiento.

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 76-93

Laida Arbizu Aguirre - Heridas abiertas: un examen de las dinámicas de la injusticia epistémica en el negacionismo de la violencia de género

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

En última instancia, buscamos contribuir a la epistemología feminista mediante la elaboración de un marco conceptual que permita analizar el negacionismo de la violencia de género y, al mismo tiempo, subraye la importancia de la resistencia epistémica como herramienta para contrarrestar las formas sistemáticas de silenciamiento.

Palabras claves: negacionismo; violencia de género; injusticia epistémica; movimiento MeToo.

Abstract: This article investigates the phenomenon of gender-based violence denialism through the lens of epistemic injustice. Drawing on feminist epistemology and theories of epistemic injustice, we analyse how the mechanisms that perpetuate gender-based violence also enable its systematic denial. The argument begins first with conceptualizing gender-based violence, emphasizing its epistemic dimension. Next, we examine gender-based violence denialism as a mechanism for perpetuating such violence, delving into the dynamics and manifestation of this phenomenon as a further form of aggression. This is followed by an in-depth examination of epistemic injustice, particularly testimonial and hermeneutical injustice, as it manifests in the dismissal of gender-based violence claims. Finally, we explore epistemic resistance, focusing on the #MeToo movement as a collective strategy to challenge credibility deficits and reshape dominant epistemic structures. We highlight the necessity of an epistemic approach to addressing gender-based violence, arguing that legal and social reforms must be accompanied by a transformation in knowledge production and validation processes. Ultimately, we seek to contribute to feminist epistemology by developing a conceptual framework for analysing the denial of gender-based violence, while emphasizing the role of epistemic resistance in countering systematic forms of silencing.

Keywords: denialism; gender-based violence; epistemic injustice; *MeToo* movement.

1. INTRODUCCIÓN

A través de los diferentes movimientos feministas se ha progresado en la lucha por la igualdad de género, transformando estructuras políticas, sociales y legales a nivel global (Márquez Padorno, 2022, pp. 383-385). Desde la conquista del sufragio hasta las actuales demandas por derechos sexuales y laborales, estas movilizaciones han permitido a las mujeres acceder a espacios históricamente vedados, como la educación universitaria, evidenciando que la superación de las desigualdades requiere cambios estructurales y culturales, además de reformas políticas y jurídicas (Chaparro Martínez, 2021b, p. 6). El movimiento feminista encarna una lucha de larga data que ha desafiado y superado numerosos obstáculos a lo largo del tiempo, fomentando avances esenciales hacia la igualdad y la justicia. A pesar de los progresos en la igualdad de género, continúan existiendo estructuras de poder y desigualdades que evidencian cómo los esquemas de dominación han relegado históricamente a las mujeres. Ejemplo de ello es que la violencia de género sigue siendo una herida social persistente que aún no se ha cerrado por completo, y este proceso de curación se ve aún más agravado por el fenómeno del negacionismo.

En el discurso contemporáneo ha surgido una estrategia retórica perjudicial que trata de rechazar o minimizar la existencia, el alcance o la gravedad de los incidentes de violencia de género (Cabezas & Vega, 2022, p. 190; Kaiser, 2022, p. 41): el negacionismo. Esta

dinámica agrava significativamente el problema de la violencia de género debido a su naturaleza paradójica. Si bien pretende cuestionar la violencia de género, en última instancia reproduce y legitima las condiciones de opresión de las que surge. Su impacto va más allá de cuestiones de desinformación o propagación de discursos marginales, y puede analizarse como una expresión con profundas implicaciones éticas, políticas y epistemológicas que configuran las estructuras sociales y consolidan la subordinación de las mujeres. A partir de estas consideraciones, el presente artículo aborda la pregunta central de cómo los propios mecanismos de la violencia de género cimentan las bases para su negación. La respuesta a esta pregunta facilitará la comprensión de la funcionalidad del negacionismo dentro de los esquemas de la injusticia epistémica y creará un espacio de reflexión sobre las estrategias de resistencia epistémica necesarias para contrarrestarlo.

El texto se estructura en cinco secciones. En primer lugar, presentamos un marco conceptual sobre la violencia de género, en el que se examinan sus fundamentos teóricos y su carácter estructural dentro de los patrones de poder patriarcal. En segundo lugar, analizamos el negacionismo como un mecanismo de reproducción de la violencia de género, profundizando en sus manifestaciones y en cómo constituye una forma adicional de agresión. En tercer lugar, desde la perspectiva de la epistemología feminista (Code, 1991; Fricker, 2007), estudiamos este tipo de negacionismo en términos de injusticia epistémica, enfatizando la exclusión testimonial y hermenéutica que enfrentan las víctimas. En cuarto lugar, introducimos el concepto «resistencia epistémica», prestando especial atención al papel del testimonio en la construcción de contranarrativas y al impacto de movimientos como *#MeToo*¹ en la visibilización del problema. Finalmente, en las conclusiones, sintetizamos los hallazgos y reivindicamos la necesidad de transformar tanto los marcos epistémicos como las estructuras sociales que perpetúan la violencia y su negación.

2. DESENTRAÑANDO LAS RAÍCES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

La violencia de género constituye una problemática compleja y multifacética que requiere un reconocimiento preliminar en cualquier investigación sobre la materia. Su arraigada presencia histórica y su continuidad en diversos ámbitos sociales e individuales han intensificado su complejidad. Los estudios feministas, ejemplificados por las obras de Betty Friedan (2016 [1963]) y Gerda Lerner (1986), denuncian que el maltrato a las mujeres por parte de los hombres se ha generalizado en numerosas sociedades a través de marcos normativos, especialmente en contextos matrimoniales, que han legitimado el abuso físico y

¹ El movimiento que visibiliza la violencia sexual y de género ha adoptado múltiples expresiones y denominaciones en distintos contextos culturales y lingüísticos, incluyendo *#MeToo* en inglés, *#BalanceTonPorc* en Francia, *#QuellaVoltaChe* en Italia y *#YoTambién* en España y América Latina. La elección de la denominación *#MeToo* a lo largo de este artículo se fundamenta en su reconocimiento internacional y en la amplia cobertura mediática y académica que ha permitido analizar de manera consistente los procesos de visibilización de la violencia, la legitimación de los testimonios y la transformación de los marcos epistémicos. Al mismo tiempo, es importante destacar que cada expresión refleja especificidades culturales, sociales y políticas distintas, y que estas variaciones son cruciales para comprender cómo se construye, articula y reconoce el conocimiento sobre la violencia de género en diferentes contextos (Arteaga Botello & Cardona Acuña, 2020, p. 1; Chaparro Martínez, 2021a).

sexual (Martínez-Herrera, 2007). Esta normalización ha sido históricamente reforzada por narrativas religiosas, jurídicas y científicas que han reforzado la subordinación femenina y minimizado la importancia del sufrimiento de las víctimas (Serret, 1998, p. 146). A pesar de los avances en la legislación sobre igualdad de género, estos esfuerzos teóricos y políticos siguen siendo vitales, ya que la igualdad *de iure* no garantiza la igualdad *de facto*. Aunque muchas sociedades reconocen legalmente la paridad de género, con frecuencia, la puesta en práctica de los marcos conceptuales resulta insuficiente para solventar los desafíos concretos del contexto (Magallón, 2005, p. 38). El aumento constante de los incidentes de violencia de género es un claro indicador de este problema.

Trabajos de las epistemologías feministas han puesto de manifiesto y criticado cómo ciertos presupuestos tradicionales en la producción del conocimiento han perdurado una visión parcial y sesgada de la realidad, contribuyendo a la invisibilización de problemas como la violencia de género. Broncano (2020) destaca la relevancia de la conexión entre el feminismo y la epistemología, lo que posibilita desafiar los supuestos individualistas de la epistemología tradicional y dar cabida a perspectivas que emergen de necesidades sociales no reconocidas previamente en el ámbito filosófico. Partir de la experiencia de las mujeres ha permitido la identificación de sesgos en las teorías dominantes y la propuesta de perspectivas alternativas sobre la realidad social y física (Crasnow & Intemann, 2024, p. 40). En esta línea, el análisis de la violencia de género ha evolucionado de ser una problemática históricamente ignorada a convertirse en una realidad reconocida, gracias a los esfuerzos de las propias mujeres por visibilizar públicamente (Srinivasan, 2022, p. 11). Es más, ese impulso ha transformado de manera cualitativa la forma en que los investigadores conceptualizan, definen operativamente y abordan el estudio de las diversas formas de violencia de género.

La violencia de género puede definirse como toda forma de violencia ejercida contra una persona debido a las normas, expectativas y roles sociales asociados al género², y constituye una manifestación ubicada en la estructura misma de las relaciones de poder desiguales que atraviesan lo social (Ramírez Hernández, 2015, p. 52). Esta perspectiva permite comprender la violencia de género no solo como una sucesión de episodios aislados, sino como expresiones recurrentes de un sistema social y cultural en el que el privilegio masculino y la subordinación femenina se reproducen tanto a nivel institucional como simbólico (Lerner, 1986; Vergès, 2022, p. 55). Desde la postura performativa de Judith Butler (1990, pp. 47-48), el género no se concibe como una característica biológica fija, sino como un constructo social performativo: un conjunto de normas, prácticas y actos reiterados que producen y regulan las identidades y los roles de las personas. Este enfoque permite

² Aunque el enfoque estructural de la violencia de género identifica a las mujeres como el grupo mayoritariamente afectado debido a la organización histórica y social del patriarcado, esto no implica que únicamente ellas puedan sufrirla. Otros sujetos (personas LGTBIQA+, especialmente mujeres trans, personas no binarias o individuos que transgreden las normas de género) también pueden experimentar formas de violencia basadas en el género. No obstante, la literatura especializada coincide en que el patrón estadístico, estructural y simbólico de esta violencia se dirige principalmente contra las mujeres, lo que justifica que muchas definiciones académicas y jurídicas centren su análisis en este colectivo (Graaff, 2021; Norwegian Red Cross, 2022).

comprender cómo la violencia de género se naturaliza y legitima dentro de una «lógica patriarcal», donde los actos derivados de la violencia estructural se configuran y legitiman de forma asimétrica (Manne, 2018, p. 27).

En este ámbito, la violencia de género se expresa en diversos contextos y adopta un amplio espectro de comportamientos abusivos, incluyendo agresiones físicas (bofetadas, golpes, patadas y palizas), psicológicas (intimidación, menosprecio o humillación constantes), sexuales o cualquier tipo de comportamiento controlador (aislar a una persona de su familia y amigos, vigilar sus movimientos y restringir el acceso a la información o a la atención médica) (Canto et al., 2020, p. 4934). Estas acciones tienen como trasfondo el género de las personas afectadas; aspectos como los derechos asociados al género, la objetivación y el estatus se reconocen como elementos centrales para comprender estas dinámicas de subordinación y dominación.

El presente trabajo se inscribe dentro de una tradición crítica que busca no solo describir la violencia de género, sino también desentrañar los mecanismos epistemológicos que permiten su reproducción y negación. La elección de las referencias aquí citadas responde a este interés, dado que cada una aporta una perspectiva fundamental para comprender cómo la violencia de género se mantiene a través de la normalización social, la exclusión epistémica y la legitimación simbólica.

Desde un marco teórico, se postula que la complejidad inherente a la violencia de género podría hallarse estrechamente ligada a su dimensión epistemológica. En el sentido arendtiano, el poder se ejerce no sólo a través de la fuerza directa, sino también a través de la generación de conocimientos y discursos que delimitan lo que puede ser expresado y concebido dentro de un determinado orden social (Arendt, 2018 [1974]). El alcance de la violencia trasciende sus formas más aparentes, como la agresión física o los feminicidios, ya que su influencia se extiende a los ámbitos del discurso y la epistemología, configurando las condiciones de comprensión y reconocimiento del daño; afecta no sólo a los cuerpos físicos, sino también a los marcos interpretativos a través de los cuales las víctimas pueden -o no- identificar, comprender y relatar sus experiencias (Bustos, 2022, p. 296). Asimismo, la violencia de género se fundamenta en una «red de relaciones desiguales en la producción de conocimiento» (Radi, 2019, p. 52). Posee una magnitud epistemológica que incide directamente en la manera en que esta violencia es percibida, interpretada y respondida socialmente; determina en muchos casos lo que se reconoce como conocimiento legítimo y a quién se considera un conocedor creíble (Congdon, 2018, p. 2). La ocultación de los saberes situados y la jerarquización de ciertos discursos contribuyen a la perpetuación de la idea de que algunas formas de violencia son «insuficientemente graves» o que ciertas dinámicas de poder resultan «naturales» (Gibson & Gouws, 2022, p. 18); se refuerza a través de narrativas que presentan la lucha contra la violencia de género como una exageración o una agenda ideológica sesgada, desacreditando así los esfuerzos por erradicarla.

El paradigma que debe ser cuestionado con el fin de visibilizar las dimensiones de la violencia contra las mujeres es precisamente aquel que legitima la desigualdad estructural y la subordinación epistémica de las mujeres (Manne, 2020, p. 166). No obstante, dicho

paradigma sigue operando de manera profundamente arraigada en diversas esferas de la sociedad, influyendo en la manera en que se percibe y se responde a esta problemática (Chaparro, 2021b, p. 18). A medida que las mujeres ganan poder, autonomía y libertad, surgen reacciones de los hombres que buscan castigar esta autonomía a través de nuevos mecanismos de control (Kaiser, 2022, p. 103). Este cambio ha traído consigo reacciones sociales de todo tipo, entre ellas la tendencia a restarle credibilidad tanto a la magnitud del problema como a rechazar la existencia de esta, es decir, negar la violencia de género.

3. REPRODUCCIÓN Y NEGACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

El negacionismo de la violencia de género puede definirse como un conjunto de actitudes que niega la existencia de una forma específica de violencia estructural que afecta de manera sistemática a las mujeres (Boneta-Sádaba et al., 2024, p. 361). Este posicionamiento suele ir acompañado de la justificación y legitimación de las desigualdades sociales que sostienen dicho orden (Cabezas et al., 2023).

La emergencia de actitudes negacionistas³ frente a la violencia de género está estrechamente vinculada a una reacción patriarcal tras el auge y la institucionalización del feminismo; constituye, en este sentido, una respuesta directa a los avances logrados por las luchas feministas en múltiples ámbitos (Cabezas & Vega, 2022, p. 340). En este proceso, se recurre a argumentos de carácter discursivo, aquellos que siguen patrones de reacción antifeminista⁴ o de victimismo masculino⁵ (Pérez & Bernabé, 2012, p. 41). No obstante, aunque el análisis de estos dispositivos discursivos resulta relevante, centrar la atención exclusivamente en ellos ofrecería una comprensión limitada del fenómeno. El negacionismo opera, además, en planos institucionales, culturales y epistémicos que exceden el nivel del discurso explícito y condicionan la manera en que se reconoce y evalúa la violencia ejercida contra las mujeres.

Desde una perspectiva filosófica, esta dinámica puede entenderse como parte de una estrategia dialéctica que opera en la intersección entre discurso y poder. En este punto de encuentro, las respuestas negacionistas aparecen como una expresión con bases estructurales profundas, que revela una forma de pensar y producir conocimiento firmemente arraigada. Esta lógica se fundamenta en la supremacía del conocimiento hegemónico, que ha sido históricamente controlado por visiones androcéntricas, y en la posterior exclusión de las

³ Algunos ejemplos de discursos negacionistas sobre la violencia de género se fundamentan en la idea de que esta no posee una dimensión estructural relacionada con el género. Desde esta perspectiva, se argumenta que los avances en el ámbito de la igualdad han generado un contexto en el que hombres y mujeres pueden ejercer violencia de manera mutua, lo que presuntamente deslegitimaría la relación entre desigualdad de género y violencia de tipo sexista (Straus, 2010, p. 333).

⁴ El patrón de la reacción antifeminista se estructura alrededor de una crítica vehemente al feminismo de la cuarta ola, centrada principalmente en la cuestión de las denuncias falsas de las víctimas de violencia de género. Además, esta reacción establece una asociación entre el feminismo y un «otro» percibido como enemigo, de modo que cualquier reivindicación feminista es interpretada como un ataque directo contra los hombres (Boneta-Sádaba, 2024, p. 365).

⁵ Los esfuerzos del agresor por posicionarse como la víctima inocente o ingenua de una acusación infundada suelen tener éxito tanto en entornos sociales como institucionales debido a los patrones que aún operan en el contexto patriarcal actual (Cabezas & Vega, 2022, p. 23).

vivencias subjetivas y localizadas de las mujeres (Manne, 2020, p. 165). La estrategia de negación se configura mediante una doble mecánica complementaria. Por un lado, se basa en la reproducción de estereotipos de género y mitos relacionados con la violencia, los cuales sirven para normalizar y naturalizar las desigualdades (hooks, 2020, p. 185), presentando el sufrimiento de las mujeres como un hecho marginal o aislado (Jackson, 2018, p. 5). Por ejemplo, el mito de que las mujeres «se lo buscaron», que la violencia de género es una respuesta «natural» a ciertos comportamientos femeninos, o la idea de que las denuncias de violencia son exageradas o poco creíbles (Jenkins, 2021, p. 2). Estos estereotipos y mitos perpetúan una imagen distorsionada y desestimatoria de la violencia de género, presentándola como un problema excepcional o aislado en lugar de una realidad generalizada y sistemática, arraigada en profundas estructuras de poder y sesgos androcéntricos. Por otro lado, se articula a través de una práctica de exclusión epistemológica que deslegitima y pone en duda la credibilidad de los relatos de las víctimas.

En un contexto patriarcal caracterizado por la aceptación generalizada de estereotipos de género, mitos sobre la violencia y normas sociales que minimizan las experiencias de las mujeres (Jackson, 2018, p. 5), es frecuente que la veracidad de los relatos de las víctimas sea cuestionada (Tuerkheimer, 2021, p. 16); es decir, este mecanismo opera de manera eficaz dentro de los marcos antifeministas, ya que se refuerza y se sostiene en los espacios que existen dentro de ellos. La epistemología social feminista nos advierte que el acceso al conocimiento y la credibilidad epistémica están profundamente entrelazados con el contexto social y las relaciones de poder (Code, 1991, p. 196). En este sentido, la situación contextual en la que se encuentran los hombres, es decir, un entorno social que valida su voz sobre la de las mujeres, facilita y legitima el ejercicio de la negación. Tal ventaja epistémica les permite rechazar la existencia o gravedad de la violencia de género con un nivel de impunidad que las víctimas no poseen. Esta asimetría en la distribución de la credibilidad tiene efectos directos en la capacidad de negar: si el conocimiento socialmente aceptado de la violencia depende de quien posee la autoridad para definirla, entonces aquellos en posiciones de poder pueden minimizar, reinterpretar o incluso negar sin que sus afirmaciones sean puestas en duda.

Un ejemplo ilustrativo se encuentra en los debates públicos sobre denuncias de acoso sexual en entornos laborales. En su obra *¡Denuncia!* (2022), la filósofa Sara Ahmed examina de qué manera las denuncias (calificadas en ocasiones como «quejas») sobre discriminación, acoso y violencia en instituciones (universidades o lugares de trabajo) se enfrentan a obstáculos estructurales que intentan silenciarlas. La configuración histórica de este privilegio epistémico se origina a partir de prácticas que mantienen la dominación masculina y la subordinación femenina. Ahmed (2022, p. 476) señala que, en numerosos casos, cuando las mujeres denuncian acoso o violencia, se encuentran con incredulidad y escepticismo, mientras que las voces de los hombres (incluso cuando pesan acusaciones sobre ellos), continúan siendo privilegiadas debido a las estructuras de poder y los estereotipos de género que sostienen su autoridad epistémica. Su trabajo pone de relieve la existencia de una impunidad epistémica concedida a los agresores, derivada de condiciones contextuales que

no solo permiten, sino que perpetúan dicha forma de negacionismo. Esta ventaja epistémica disminuye, además, la responsabilidad epistémica: quienes ostentan poder pueden desentenderse de la necesidad de revisar críticamente sus creencias o de atender a perspectivas alternativas (Medina, 2012, p. 126). La afirmación «para decidir ignorar algo primero hay que haberlo visto» pone de manifiesto que la negación de la violencia de género sobrepasa el simple desconocimiento; es un acto consciente de exclusión (Ahmed, 2022, p. 189). Este procedimiento requiere un reconocimiento inicial de la violencia, y se sigue de la elección consciente de no otorgarle legitimidad.

Esta doble injusticia (la violencia sufrida y la negación de sus consecuencias) dificulta el reconocimiento del daño y obstaculiza el acceso a mecanismos de apoyo y reparación⁶. Al negar y minimizar la realidad de la violencia de género, este fenómeno perpetúa un ciclo opresor que mantiene a las mujeres en una situación de vulnerabilidad y les dificulta tener una voz efectiva para denunciar y poner fin a tales abusos. La obstrucción en la producción de conocimiento revela la dimensión epistémica del negacionismo de la violencia de género; deslegitiman los testimonios de las víctimas y limitan su capacidad para comprender y articular su experiencia. En definitiva, el carácter pernicioso del negacionismo de la violencia de género radica en ocultar las vivencias y el sufrimiento de las víctimas. Por ello, puede entenderse de manera más precisa a través de las dinámicas de injusticia epistémica que la sostienen.

4. NEGAR PARA DOMINAR: INJUSTICIA EPISTÉMICA EN EL NEGACIONISMO DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

El contraste entre las epistemologías feministas y las narrativas antifeministas revela una lucha por la validación y el control del conocimiento, particularmente en torno a la forma en que se reconocen las experiencias de las mujeres (Rothermel, 2020, p. 8). Las visiones feministas, caracterizadas por un compromiso político con los principios democráticos, buscan visibilizar las voces históricamente silenciadas y cuestionar las estructuras de poder que restringen el acceso al conocimiento (Anderson, 1995). En cambio, las narrativas antifeministas, lejos de adoptar estos principios, tienden a apropiarse de los métodos democráticos de producción de conocimiento, distorsionando y desacreditando cualquier contribución que desafíe la estabilidad del orden patriarcal (Rothermel, 2020, p. 15). Cuando abordamos cuestiones relacionadas con el conocimiento y la credibilidad, esto se vincula directamente con la teoría del testimonio, la cual enfatiza la importancia de los actos comunicativos en la generación y difusión del conocimiento. La importancia o el valor del conocimiento expresado como testimonio radica en la conexión entre el contenido esencial y la forma en que se expone (Broncano, 2019, p. 241). La importancia del mensaje

⁶ Las consecuencias del negacionismo trascienden el plano discursivo, pudiendo generar un impacto material y político tangible. Al desacreditar la existencia de la violencia de género, se debilita la formulación e implementación de políticas públicas eficaces para la protección de las víctimas y la promoción de la igualdad. Este efecto se traduce en la ausencia de medidas preventivas y de atención especializada, perpetuando un ciclo de impunidad y vulnerabilidad para las personas afectadas (Salter, 2012, p. 7).

comunicado radica no solo en su contenido, sino también en la manera en que se presenta. En las cadenas comunicativas los testimonios son actos fundamentales que configuran la forma en que se construye y valida el conocimiento social (Code, 1991, p. 111); no solamente relatan sucesos, sino que también intervienen de manera activa en la creación de verdad, impactando en la rehabilitación o el desafío del orden social y epistemológico. En el ámbito de la negación de la violencia de género, las declaraciones de las víctimas tienen un papel crucial, ya que sus relatos no solo muestran el daño padecido, sino que también aspiran a su reconocimiento. No obstante, la negación constante de estas narrativas fortalece un sistema que desacredita la seriedad y la ocurrencia de esta violencia, creando un ambiente de impunidad que promueve la continuidad de conductas abusivas y acentúa su efecto (Tuerkheimer, 2021, p. 56). De esta manera, contribuye a ocultar la violencia de género y a la perpetuación de una cultura que la tolera e incluso la justifica, dificultando así los esfuerzos por abordar sus causas estructurales y lograr un cambio social significativo. En este contexto, la credibilidad de los testimonios se transforma en un tema clave, ya que no es una característica objetiva, sino un constructo influenciado por interacciones de poder que favorecen ciertas voces sobre otras (Manne, 2020, p. 79).

El concepto «injusticia epistémica» propuesto por Miranda Fricker (2007), permite comprender cómo las estructuras sociales y de poder afectan la capacidad de ciertos individuos para ser reconocidos como agentes válidos⁷ en la producción y transmisión de conocimiento. Esta idea se refiere al daño que se inflige a una persona en su rol como sujeto epistémico, no sólo mediante la limitación del acceso a información o educación, sino también a través de la distribución desigual de credibilidad y estatus social en las interacciones comunicativas (Castellote, 2022, p. 124). Aplicado a la violencia de género, este enfoque permite analizar cómo la deslegitimación de los testimonios constituye una forma de daño estructural que distorsiona la comprensión social de la violencia. La injusticia epistémica se manifiesta principalmente en dos formas: la «injusticia testimonial»⁸, que ocurre cuando se niega la credibilidad a los relatos de las víctimas (Fricker, 2007, p. 20), y la «injusticia hermenéutica»⁹, que se produce cuando las experiencias de violencia no pueden ser conceptualizadas ni articuladas adecuadamente debido a limitaciones en los marcos de comprensión social existentes (Fricker, 2007, p. 159). Estas manifestaciones no operan de

⁷ Alude al reconocimiento social de una persona como sujeto epistémico, es decir, como alguien cuya palabra, experiencia y capacidad para producir y transmitir conocimiento son consideradas legítimas y creíbles. En el marco de la injusticia epistémica, este reconocimiento no depende únicamente de las capacidades individuales, sino de la posición social que ocupa cada persona dentro de estructuras de poder que distribuyen desigual y prejuiciosamente la credibilidad. Así, quienes pertenecen a grupos históricamente subordinados (las mujeres en contextos de violencia de género, por ejemplo) suelen ver cuestionada o desestimada su autoridad epistémica, incluso cuando describen experiencias de las que son testigos directos.

⁸ En el contexto de la violencia de género, esto suele manifestarse cuando los relatos de las víctimas son puestos en duda, minimizados o reinterpretados a partir de sesgos patriarcales que presuponen exageración, irracionalidad o falta de objetividad.

⁹ En materia de violencia de género, esto se evidencia, por ejemplo, cuando las víctimas no pueden identificar sus experiencias como violencia (o no pueden expresarlas) porque los conceptos socialmente disponibles han sido históricamente definidos desde perspectivas que invisibilizan dicha violencia.

manera aislada; su efecto principal es fortalecer la opresión patriarcal (de género), manteniendo la marginación epistémica de quienes sufren violencia (Broncano, 2019, p. 249).

La credibilidad atribuida a los testimonios de los individuos está profundamente influenciada por factores sociales y epistémicos que operan de manera desigual en las jerarquías de poder (Chaparro, 2021b, p. 12), afectando de manera desproporcionada a aquellos sujetos que ocupan posiciones marginales y subordinadas dentro de las jerarquías de poder, como las mujeres y otros grupos históricamente excluidos. De esta forma, los testimonios de las mujeres con frecuencia se someten a una deslegitimación y cuestionamiento sistemáticos, mientras que a las voces masculinas suele concedérseles una credibilidad que no se pone en duda (Tuerkheimer, 2021). Esta configuración se puede comprender a través del concepto de «injusticia testimonial» propuesto por Miranda Fricker (2007), quien argumenta que los prejuicios sociales erosionan la credibilidad de ciertos sujetos, en este caso, las víctimas de violencia de género.

Fricker (2007, p. 132) destaca en su trabajo la importancia de reconocer a los individuos y colectivos como agentes epistémicos, es decir, como sujetos capaces de generar y comunicar conocimiento. Idealmente, este reconocimiento debería ser inclusivo, no excluyente, y no restringir la capacidad epistémica de otros. No obstante, en la realidad, este reconocimiento depende de dinámicas de poder que distribuyen los recursos epistémicos de forma desigual. Esa distribución parcial está influenciada por las estructuras de poder que determinan quién tiene el derecho a ser creído y quién es excluido o silenciado (Dotson, 2014, p. 243). En este contexto, las mujeres enfrentan una tensión significativa. De acuerdo con Luce Irigaray (2009 [1985], p. 56), el concepto «sujeto femenino» en el marco simbólico patriarcal es un oxímoron, puesto que lo «femenino» se posiciona continuamente como el «otro» y nunca como una subjetividad completamente válida. Esta injusticia epistémica restringe su posibilidad de ser vistas como sujetos legítimos de conocimiento, además de las repercusiones de la objetivación o victimización. Cuando la ausencia de credibilidad se debe a un prejuicio negativo de tipo identitario, el relato de la persona afectada es constantemente menospreciado. Este inconveniente se agrava cuando el prejuicio es constante, estableciéndose como la manera en que la sociedad hegemónica edifica y retrata a aquellos que son blanco de dicho sesgo (Fricker, 2007, p. 97).

La pérdida del estatus de sujeto epistémico influye de manera directa en cómo se recibe y valora el testimonio de la víctima, afectando también su identidad al negarle el derecho de interpretar y expresar su experiencia de violencia. Esta carencia descompone la identidad de la persona afectada, provocando una discordancia entre su vivencia personal y la interpretación social que se le asigna (Brison, 2003). Un ilustrativo caso de este fenómeno es el de Chanel Miller, quien relata en *Know My Name* (2019) cómo fue víctima de agresión sexual por parte de Brock Turner en 2015. La experiencia personal de Miller demuestra la manera en que estas narrativas de exclusión tienden a favorecer al acusado, reforzando su credibilidad percibida mientras socavan la confiabilidad del propio relato de la víctima. Desde que denunció la agresión, la declaración de la víctima fue desacreditada y analizada exhaustivamente, mientras que Turner fue presentado en los medios y en el sistema judicial

como «un joven con futuro» (Miller, 2019). Este caso revela la operatividad del negacionismo de la violencia de género al ilustrar los mecanismos a través de los cuales las víctimas son despojadas de su autoridad epistémica y sus testimonios son sistemáticamente minimizados o distorsionados. A pesar de que Miller proporcionó un testimonio detallado y conmovedor sobre la agresión que sufrió, la narrativa dominante en el juicio y en los medios de comunicación priorizó la defensa de su agresor. Este tratamiento refleja una jerarquía de credibilidad profundamente arraigada que no solo pone en duda la palabra de las víctimas, sino que también moldea la percepción pública de la violencia de género; excluyeron su experiencia del reconocimiento tanto judicial como social (Chamorro et. al., 2021). Frente a esta situación su memoria autobiográfica se erige como una herramienta epistémica poderosa, al desafiar la deslegitimación de su testimonio y reafirmar el derecho de contar su propia experiencia (Manne, 2020, p. 47).

Fricker (1999) sostiene que una interpretación colectiva incorrecta acerca de una vivencia puede complicar notablemente la comprensión de los prejuicios identitarios, produciendo una injusticia hermenéutica. Este daño se manifiesta cuando la capacidad de una persona para entender y expresar su experiencia social se encuentra limitada por la falta de herramientas interpretativas adecuadas en su entorno social; genera una separación en la comprensión común que complica la detección y el análisis de estos sesgos (Fricker, 2007). La falta de recursos interpretativos impide una comprensión completa de las dinámicas opresivas, lo que perpetúa una injusticia epistémica que priva a ciertos grupos de la habilidad de comunicar y validar su conocimiento. En este marco, la aparición de nuevos conceptos intenta poner de manifiesto experiencias que antes fueron silenciadas a causa de desigualdades en el poder epistémico. Un caso emblemático es la aparición del concepto «acoso sexual» debido al incidente de Carmita Wood en los años setenta (Fricker, 2007, pp. 241-242). En esta situación, Wood padece porque no tiene un concepto que le ayude a nombrar y comprender su experiencia. La formulación de la idea de acoso sexual no solo ofrece un contexto para identificar esta vivencia, sino que también fomenta modificaciones legales y acciones de protección para las mujeres en el entorno laboral y público. Este fenómeno ha vuelto a presentarse en las últimas décadas con la creación de conceptos como *mansplaining*, *gaslighting*, «femicidio» y «cultura de la violación»¹⁰. Aunque algunos de ellos se han difundido con especial fuerza en contextos anglosajones y otras cuentas con una

¹⁰ Si bien la emergencia y difusión de los términos mencionados ha sido especialmente visible en contextos anglosajones, somos conscientes de que fenómenos análogos se manifiestan en otros marcos socioculturales mediante categorías, expresiones o prácticas distintas. Una comprensión más completa de estas dinámicas requiere ampliar la investigación hacia contextos menos estudiados, especialmente aquellos analizados desde perspectivas decoloniales. Por ejemplo, autoras como María Lugones (2008) han mostrado cómo la “colonialidad del género” configuró formas específicas de violencia contra mujeres indígenas y afrodescendientes en Abya Yala, cuyas experiencias no siempre pueden ser adecuadamente descritas mediante los conceptos desarrollados en el Norte Global. En estos casos, la violencia se expresa a través de prácticas como la imposición colonial de roles de género, la desestructuración de sistemas comunitarios de parentesco o la normalización de la violencia sexual como herramienta de dominación imperial. No obstante, este artículo se centra en el análisis de fenómenos observados en contextos más ampliamente estudiados, si bien se reconoce que considerar esta diversidad es fundamental para evitar sesgos analíticos y comprender de manera rigurosa cómo la violencia (y su negación) se sufre nombra y se (in)visibiliza en diferentes realidades sociales.

trayectoria más consolidada en el ámbito hispanohablante, todos comparten la función de llenar vacíos epistémicos que anteriormente dificultabas la comprensión y la posterior denuncia de formas específicas de discriminación y violencia de género (Stewart, 2019, p. 74). Este proceso de visibilidad es fundamental, puesto que la ausencia de una nomenclatura apropiada favorece la negación y la continuidad del sufrimiento en el discurso público. Este procedimiento de desarrollo conceptual de resignificación es fundamental para identificar los problemas sistémicos, dado que la falta de una terminología adecuada dificulta su reconocimiento, lo que, a su vez, favorece su persistencia. Sin los recursos epistémicos para expresar una realidad experimentada, las víctimas enfrentan más obstáculos para ser escuchadas y reconocidas.

No obstante, la utilización de estos términos no está exenta de desafíos; su aceptación y validación están condicionadas a la alteración de los marcos de credibilidad fijados por las estructuras de poder predominantes. En el caso de Carmita Wood, la falta de un término adecuado para expresar su experiencia evidenciaba una carencia conceptual; el concepto requerido no estaba disponible en ese instante. Dicho concepto emergió más adelante, pero el problema del acoso seguía existiendo. Aunque un término apropiado esté presente, su utilización sigue siendo restringida si la comunidad epistémica pertinente no lo ha aceptado como válido. La injusticia hermenéutica, por consiguiente, no sólo implica la presencia de términos, sino también su aceptación social (Fairbairn, 2020, p. 131). Dado que el conocimiento es interdependiente, el mero acceso a los conceptos necesarios no asegura la salvaguarda contra el daño; es fundamental que dichos conceptos se alineen con el marco conceptual de la comunidad epistémica adecuada. De esta manera, aunque Wood pudo haber tenido conocimiento del concepto «acoso sexual», su vivencia continuaba siendo malinterpretada por una sociedad que no reconocía dicho término.

Una situación análoga se presenta con el concepto de «violencia de género»; las respuestas negacionistas han transformado este concepto de tal forma que dificultan que las víctimas identifiquen y expresen su sufrimiento. Aunque el acceso y la apropiación de los términos adecuados son esenciales, no resultan suficientes si la comunidad no reconoce esos términos, dejando a las víctimas en una situación de invisibilidad epistémica y fortaleciendo formas de ignorancia que favorecen a quienes poseen el poder (Sullivan & Tuana, 2007, p. 56). En este marco, la transformación del conocimiento requiere no solo la creación de nuevas categorías interpretativas sino también la reconfiguración del poder epistémico dentro de las comunidades del saber¹¹, considerando la relevancia de las diferencias culturales y la interseccionalidad como elementos clave para comprender cómo se ve y se transmite el conocimiento en distintos contextos sociales y culturales (Lugones, 2008).

¹¹ El término *comunidades del saber* se refiere a los grupos sociales o colectivos de personas que comparten criterios, normas y prácticas para generar, validar y transmitir conocimiento en un determinado contexto. Estas comunidades pueden estar definidas por disciplinas académicas, espacios profesionales, grupos culturales o movimientos sociales, y poseen estructuras de autoridad y reconocimiento que determinan qué conocimientos son considerados válidos y confiables.

5. NARRATIVAS DE RESISTENCIA: LECCIONES DEL MOVIMIENTO #METOO

A raíz de lo mencionado anteriormente, las respuestas del ámbito feminista han creado estrategias para desafiar la desvalorización de las narrativas sobre la violencia de género. A través de la denuncia colectiva (mediante la testificación), la elaboración de marcos interpretativos diferentes, y la creación de espacios de validación, los movimientos feministas han conseguido hacer visibles y legitimar experiencias que anteriormente quedaban excluidas del discurso público, facilitando una comprensión más profunda y empática de la violencia de género en sus diversas dimensiones. En otras palabras, han impulsado una “resistencia hermenéutica” (Broncano, 2019, p. 253), un mecanismo acogido por estos movimientos para cuestionar la interpretación convencional y frecuentemente parcial de las vivencias de violencia de género. En este sentido, la difusión de múltiples testimonios sobre acoso y agresión sexual se ha convertido en una estrategia eficaz para desafiar la ideología antifeminista y transformar la percepción social de las víctimas (Gilmore, 2023, p. 140).

El movimiento *#MeToo* actúa como un ejemplo representativo de resistencia epistémica frente a (la negación de) la violencia de género. Iniciado por la activista Tarana Burke en 2006¹², y potenciado después en 2017, *#MeToo* ha cambiado la manera en que la sociedad reacciona frente a los relatos de violencia sexual de las mujeres (Jackson, 2018, p. 2). Lamentablemente, las mujeres que han sufrido violencia de género han lidiado con el escepticismo, la duda y la desconfianza respecto a sus testimonios (Tuerkheimer, 2021, p. 81). En este sentido el movimiento *#MeToo* supuso una transformación fundamental: fomentó la transición de una tendencia establecida a cuestionar todas las denuncias de violencia sexual a un reconocimiento selectivo de su autenticidad. Esto se debe a la modificación de la falsa equivalencia que se establecía entre las denuncias de abuso de las mujeres («ella dijo») y las negaciones de los hombres («él dijo»), cuestionando la idea de que tales controversias se desarrollan en un contexto neutro y simétrico. De hecho, como afirma Gilmore (2023, p. 2), este marco disimula la jerarquía estructural de la credibilidad, donde los testimonios masculinos han gozado históricamente de mayor legitimidad, excluyendo aún más las voces de las víctimas y fortaleciendo los sistemas de opresión epistémica. Además de abordar la injusticia testimonial, el movimiento *#MeToo* ha desempeñado un papel fundamental en la resistencia hermenéutica al ampliar y redefinir los marcos interpretativos de la violencia de género. En este contexto, *#MeToo* ha ayudado a crear y validar categorías interpretativas que han hecho posible identificar y visibilizar tipos de violencia que antes eran normalizados, subestimados o totalmente desatendidos. Antes del movimiento, muchas experiencias se consideraban normales, ocultas tras relatos de coqueteo, malentendidos o «problemas de comunicación». Es decir, las experiencias quedaban sujetas a interpretaciones

¹² El movimiento *#MeToo* surgió para respaldar a mujeres afroamericanas y a quienes habían sobrevivido abusos sexuales, proporcionando un espacio de solidaridad y reconocimiento de sus experiencias. Esta perspectiva también ha sido retomado y reflexionado desde perspectivas decoloniales, que subrayan cómo las víctimas enfrentan múltiples formas de opresión interconectada (por género, raza o clase) y cómo sus relatos son frecuentemente invisibilizados en los discursos hegemónicos sobre violencia de género.

hechas por los propios agresores (Fernández, 2019). Sin embargo, la amplia circulación de testimonios ha alterado estas representaciones, fomentando una narrativa común que pone de manifiesto la sistematicidad de la violencia y su enraizamiento en estructuras de poder desiguales.

El *#MeToo* no solo puso en evidencia la violencia, sino que también cuestionó las condiciones epistémicas que han facilitado su negación y reproducción. Desde un enfoque filosófico, esta transformación plantea interrogantes cruciales sobre la construcción y validación del conocimiento en contextos de desigualdades estructurales. La legitimación de las voces de las víctimas constituye tanto un acto de justicia hacia ellas como un paso esencial para reconfigurar los fundamentos epistemológicos y éticos de la sociedad (Stewart, 2019, p. 69). El movimiento *#MeToo* ilustra cómo la respuesta a la injusticia epistémica puede generar un cambio significativo. Al compartir sus relatos las víctimas se posicionan como agentes epistemológicos legítimos, y señalan la naturaleza estructural del problema de la violencia de género. Este proceso ha propiciado un contexto interpretativo más inclusivo y preciso, permitiendo que las voces antes silenciadas redefinan los marcos que fundamentan las percepciones éticas y sociales de la justicia. Los movimientos feministas colectivos, ejemplificados por la iniciativa *#MeToo*, han catalizado intervenciones epistemológicas que han puesto de relieve la necesidad de reestructurar los marcos de credibilidad mediante una acción colectiva concertada (Brunner & Partlow-Lefevre, 2020).

6. CONCLUSIONES

En esta investigación hemos examinado el negacionismo de la violencia de género a través de enfoques filosóficos feministas que reflexionan acerca del conocimiento y la injusticia epistémica. Seguimos esta línea para destacar cómo las reacciones negacionistas son moldeadas por la continuación y el mantenimiento de daños epistémicos, tanto testimoniales como hermenéuticos. Al poner de relieve las dinámicas de la injusticia epistémica en el negacionismo de la violencia de género, este análisis permite abordarlo como un fenómeno estructural ligado a las relaciones de poder y a la distribución desigual de la credibilidad, más allá de la mera negación de casos individuales; las reacciones negacionistas buscan configurar los marcos normativos que determinan en qué constituye el conocimiento legítimo y a quién se reconoce como sujeto epistémico válido. Al situar el negacionismo dentro de estas estructuras, surge la posibilidad de examinar críticamente sus fundamentos y desarrollar estrategias de resistencia que transformen los criterios de producción y validación del conocimiento relativo a la violencia de género.

Además de resaltar su alcance, es crucial identificar las limitaciones que presenta este estudio. En este contexto, se reconocen dos elementos fundamentales que necesitan una investigación más profunda. Por una parte, al enfocar un análisis normativo y teórico, se corre el riesgo de que la conversación se distancie de las vivencias empíricas de las víctimas, lo que podría ocultar la aparición de la injusticia epistémica en la vida diaria. Para abordar esta limitación, se sugiere la implementación de un enfoque interdisciplinario que combine

la exploración filosófica con la indagación empírica, permitiendo de este modo una comprensión más profunda y contextualizada de la problemática analizada.

Por otra parte, a pesar de que el movimiento *#MeToo* ha impulsado un cambio notable en la percepción social sobre la violencia de género, su efecto sigue siendo limitado debido a la permanencia de estructuras que obstaculizan una transformación epistémica completa. Esta limitación se refleja en la marginación y deslegitimación sostenida de los testimonios de sujetos o grupos históricamente subalternizados (como mujeres racializadas, personas pertenecientes al colectivo LGTBIQA+ o quienes se encuentran en situaciones socioeconómicas vulnerables), cuyos relatos a menudo enfrentan escepticismo y reconocimiento insuficiente (Zakaria, 2021, p. 138). La comprensión de estas dinámicas requiere considerar no solo factores interseccionales de género, raza, clase y sexualidad, sino también cómo la cultura (ya sea institucionalizada o socialmente compartida) influye en la aceptación o negación de determinados discursos¹³.

El feminismo ha ampliado nuestra comprensión de lo político, evidenciando que la búsqueda de justicia epistémica e igualdad implica repensar nuestras concepciones y prácticas cotidianas. La generación de nuevas narrativas que conecten lo personal con lo político y lo cotidiano con lo histórico es esencial para propiciar transformaciones sociales más profundas. Aunque el movimiento enfrenta oposición, su persistencia revela la tenacidad de las estructuras patriarcales que intentan mantener el orden establecido. Sin embargo, los avances logrados por el feminismo en sus distintas dimensiones demuestran que la lucha por la igualdad sigue siendo no solo necesaria, sino también posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2022). *¡DENUNCIA! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Caja Negra Editora.
- Anderson, E. (1995). Feminist epistemology: An interpretation and a defense. *Hypatia*, 10(3), 50-84.
- Arendt, H. (2018). *Sobre la violencia*. Alianza, 1974.
- Arteaga Botello, N. & Cardona Acuña, L. A. (2020). La disputa por el acoso en la esfera civil: *#Metoo* y la Une autre parole. *Nóesis. Revista de ciencias sociales*, 29(58-1), 1-23. <https://doi.org/10.20983/noesis.2020.3.1>
- Bailey, M. (2018). On misogynoir: citation, erasure, and plagiarism. *Feminist Media Studies*, 18(4), 762-768. <https://doi.org/10.1080/14680777.2018.1447395>

¹³ Es importante tener en cuenta que muchos de los términos y conceptos utilizados para analizar estas problemáticas se originan en contextos anglosajones; por ello, su aplicación al contexto español requiere precaución, ya que las estructuras culturales y las prácticas sociales específicas pueden influir de manera significativa en cómo se legitiman, interpretan o invisibilizan ciertos testimonios.

- Boneta-Sádaba, N., García Mingo, E., & Tomás-Forte, S. (2024). Entendiendo el negacionismo de la violencia de género: Discursos sobre violencia de género entre adolescentes españoles/as. *Revista Prisma Social*, (44), 359–370.
- Brisson, S. J. (2003). *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton University Press.
- Broncano, F. (2019). *Puntos ciegos: Ignorancia pública y conocimiento privado*. Lengua de Trapo.
- Broncano, F. (2020). *Conocimiento expropiado: epistemología política en una democracia radical*. Ediciones Akal.
- Brunner, E. & Partlow-Lefevre, S. (2020). #MeToo as networked collective: Examining consciousness-raising on wild public networks. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 17(2), 166-182.
- Burke, T. (2021). *Unbound: My story of liberation and the birth of the MeToo movement*. Flatiron Books: An Oprah Book.
- Bustos, A. G. (2022). Del conocimiento a la violencia: la dimensión epistémica en el testimonio de la violencia sexual. *Estudios de filosofía*, 66, 289-310. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.347698>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cabezas Fernández, M., Pichel-Vázquez, A. & Enguix Grau, B. (2023). El marco “antigénero” y la (ultra)derecha española. Grupos de discusión con votantes de Vox y del Partido Popular. *Revista de Estudios Sociales*, 85(7), 97-114. <https://doi.org/10.7440/res85.2023.06>
- Cabezas Fernández, M., & Vega Solís, C. (Eds.). (2022). *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*. Bellaterra Edicions.
- Canto, J. M., Vallejo-Martín, M., Perles, F. & San Martín, J. (2020). The Influence of Ideological Variables in the Denial of Violence Against Women: The Role of Sexism and Social Dominance Orientation in the Spanish Context. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(14), 4934. <https://doi.org/10.3390/ijerph17144934>
- Castellote, J. (2022). El marco interpretativo y la ceguera sobre el daño epistémico. *Estudios de Filosofía*, 66, 113-129. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.347688>
- Chamorro Muñoz, A. N., Suárez Ortiz, G. & Unger Parra, B. (2021). Morir dos veces: injusticia epistémica e identidad de género en Colombia. *Universitas Philosophica*, 38(77), 15-41.
- Chaparro Martínez, A. (2021a). Acoso y hostigamiento sexual: una revisión conceptual a partir de #MeToo. *GénEroos*, 28(29), 243–268.
- Chaparro Martínez, A. (2021b). Feminismo, género e injusticias epistémicas. *Debate feminista*, 62, 1-23.
- Code, L. (1991). *What can she know? Feminist theory and the construction of knowledge*. Cornell University Press.
- Congdon, M. (2018). “Knower” as an Ethical Concept: From Epistemic Agency to Mutual Recognition. *Feminist Philosophy Quarterly*, 4(4). <https://doi.org/10.5206/fpq/2018.4.6228>

- Crasnow, S., & Intemann, K. (2024). *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: An Introduction*. Taylor & Francis.
- Dotson, K. (2014). Conceptualizing epistemic oppression. *Social epistemology*, 28(2), 115-138.
- Fairbairn, F. (2020). Injustice in the Spaces between Concepts. *The Southern Journal of Philosophy*, 58(1), 102-136.
- Fernández Díaz-Cabal, N. (2019). *Perséfone se encuentra a la Manada. El trasluz de la violación*. Akal.
- Fricker, M. (1999). Rational authority and social power: towards a truly social epistemology. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 98(2), 159-177. <https://doi.org/10.1111/1467-9264.00030>
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowledge*. Oxford University Press.
- Friedan, B. (2016). *La mística de la feminidad* (Carlos R. de Dampierre, Trad.). Cátedra. 1963.
- Graaff, K. (2021). The Implications of a Narrow Understanding of Gender-Based Violence. *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, 5(1), 1-12.
- Gibson, J. L., & Gouws, A. (2022). Toward Understanding the Normalization of Gender-based Violence: Accepted by Exceptions? SSRN. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4098015>
- Gilmore, L. (2023). *The #MeToo effect: What happens when we believe women*. Columbia University Press.
- hooks, B. (2020). *Teoría feminista: De los márgenes al centro*. Editorial Traficantes de Sueños.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal, 1985.
- Jackson, D. (2018). "Me Too": Epistemic Injustice and the Struggle for Recognition. *Feminist Philosophy Quarterly*, 4(4), Article 7.
- Jenkins, K. (2017). Rape myths and domestic abuse myths as hermeneutical injustices. *Journal of Applied Philosophy*, 34(2), 191-205.
- Kaiser, S. (2022). *Odio a las mujeres: Ínceles, malfollaos y machistas modernos*. Katakarak Liburuak.
- Lerner, G. (1986). *The creation of patriarchy*. Oxford University Press.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-101,
- Magallón, C. (2005). Epistemología y violencia. Aproximación a una visión integral sobre la violencia hacia las mujeres. *Feminismo/s*, 6, 33-47.
- Manne, K. (2018). *Down Girl: The Logic of Misogyny*. Oxford University Press.
- Manne, K. (2020). *Entitled: How Male Privilege Hurts Women*. Penguin Books.

- Martínez-Herrera, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología* 21(108), 79-95.
- Márquez Padorno, M. (2022). Las olas del feminismo, una periodización irreconcilable con la Historia. *Historia y Comunicación Social*, 27(2), 381-387. <https://doi.org/10.5209/hics.84385>
- Medina, J. (2013). *The epistemology of resistance: Gender and racial oppression, epistemic injustice, and the social imagination*. Oxford University Press.
- Miller, C. (2019). *Know My Name: A Memoir*. Viking Press.
- Norwegian Red Cross. (2022). “That never happens here” Sexual and gender-based violence against men, boys and/including LGBTIQ+ persons in humanitarian settings. ICRC.
- Pérez Fernández, F., & Bernabé Cárda, B. (2012). Las Denuncias Falsas en Casos de Violencia de Género: ¿Mito o Realidad?. *Anuario de Psicología Jurídica*, 22, 37-46.
- Radi, B. (2019). On Trans* Epistemology: Critiques, Contributions, and Challenges. *Transgender Studies Quarterly*, 6(1), 43-63.
- Ramírez Hernández, G. (2016). La violencia de género, un obstáculo a la igualdad. Trabajo Social. UNAM, (10), 43-58. <https://doi.org/10.22201/ents.20075987p.2015.10.56366>
- Rothermel, A. K. (2020). “The Other Side”: Assessing the Polarization of Gender Knowledge Through a Feminist Analysis of the Affective-Discursive in Anti-Feminist Online Communities. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 27(4), 718–741.
- Salter, M. (2012). Invalidation: A neglected dimension of gender-based violence and inequality. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, 1(1), 3-13.
- Serret, E. (1998). Subordinación de las mujeres e identidad femenina: diferencias y conexiones. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 43(174), 145-158.
- Srinivasan, A. (2022). *El derecho al sexo*. Anagrama.
- Stewart, H. (2019). “Why Didn't She Say Something Sooner?” Doubt, Denial, Silencing, and the Epistemic Harms of the# MeToo Movement. *South Central Review*, 36(2), 68-94.
- Straus, M. A. (2010). Thirty years of denying the evidence on gender symmetry in partner violence: Implications for prevention and treatment. *Partner Abuse*, 1(3), 332-362.
- Sullivan, S., & Tuana, N. (Eds.). (2007). *Race and epistemologies of ignorance*. Suny Press.
- Tuerkheimer, D. (2021). *Credible: Why We Doubt Accusers and Protect Abusers*. Harper Collins Publishers.
- Vergès, F. (2022). *A Feminist Theory of Violence: A Decolonial Perspective*. Pluto Press.
- Zakaria, R. (2021). *Against white feminism: Notes on disruption*. W. W. Norton & Company.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD RURAL FEMENINA EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE MARÍA SÁNCHEZ

THE CREATION OF FEMALE RURAL IDENTITY IN MARÍA SANCHEZ'S LITERARY PRODUCTION

María Isabel Galán Rojas
Universidad de Córdoba

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2191-9423>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.73

94



RECIBIDO:
07/04/2025
ACEPTADO:
01/11/2025

Resumen: El auge del ecofeminismo y del feminismo interseccional ha propiciado el surgimiento de obras literarias que ponen en valor el papel de la mujer en el ámbito rural y el reconocimiento de autoras que visibilizan esta cuestión. Este trabajo trata de realizar un análisis de la construcción de la feminidad rural a través de la producción literaria de la autora cordobesa María Sánchez. Para ello, se establecen como centro de la investigación tres figuras recurrentes en toda su obra: hija, madre y abuela, abarcando así tres generaciones de mujeres. La propuesta procura abrir vías de conocimiento y de investigación para futuros trabajos que traten de desmontar estigmas impuestos a la mujer rural o de acercarse a las nuevas realidades que las atraviesan. Los resultados obtenidos de este análisis, realizado desde un punto de vista multidisciplinar que combina la narratología, la sociología y los estudios de género, permitirán, además de incurrir en una reflexión metaliteraria sobre la incipiente literatura rural, establecer una visión global de los conceptos de identidad y feminidad en el medio rural contemporáneo.

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.
Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 94-109

María Isabel Galán Rojas - La construcción de la identidad rural femenina en la producción literaria de María Sánchez

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Palabras claves: mujer y literatura; identidad; medio rural; perspectiva de género; María Sánchez.

Abstract: The rise of ecofeminism and intersectional feminism has led to the emergence of literary works that highlight the role of women in rural areas and the recognition of female authors who make this issue visible. This paper attempts to analyze the construction of rural femininity throughout the literary production of the Cordovan author María Sánchez. For this purpose, three recurrent figures in her work are established as the focus of the research: daughter, mother, and grandmother, thus covering three generations of women. The proposal seeks to open avenues of knowledge and research for future works that try to dismantle stigmas imposed on rural women or to approach the new realities that cross them. The results obtained from this analysis, carried out from a multidisciplinary point of view that combines narratology, sociology and gender studies, will allow, besides incurring in a metaliterary reflection on the incipient rural literature, to establish a global vision of the concepts of identity and femininity in the contemporary rural environment.

Keywords: women and literature; rural areas; identity; gender perspective; María Sánchez.

1. INTRODUCCIÓN

Las investigaciones literarias son imprescindibles para la comprensión de la diversidad y riqueza de las expresiones culturales de las sociedades y, por tanto, brindan trascendentes repercusiones sobre la percepción y proyección del medio rural. A medida que se explora su complejidad, resulta necesario reconocer el papel fundamental que desempeñan las mujeres en estas comunidades, así como la multiplicidad de historias y perspectivas que surgen de sus vivencias. La literatura proporciona un espacio invaluable para bosquejar y reivindicar estas realidades, desafiando las narrativas preestablecidas y enriqueciendo el entendimiento de la fenomenología rural.

El presente trabajo surge como fruto del interés por arrojar luz a un tipo de discurso literario que, en términos generales, ha sido ignorado por la crítica hasta los últimos años: el discurso literario rural. Para ello, se utiliza un corpus compuesto por las cuatro obras que conforman la producción literaria de María Sánchez (Córdoba, 1989): *Cuaderno de campo* (2017), *Tierra de mujeres* (2019), *Almáciga. Un vivero de palabras de nuestro medio rural* (2020) y *Fuego la sed* (2024). La selección de dicha autora y obra ha venido motivada, en primer lugar, para hacer una aportación al estudio y difusión de su producción literaria y, en segundo lugar, por servir como medio para analizar conceptos como el de “feminidad” en relación con los personajes literarios rurales. Además, con este estudio se pretende contribuir a un mayor conocimiento y exposición de la cuestión literaria neorrural, debido al impacto que está generando en los últimos tiempos. Para alcanzar tal propósito, se utilizan tres figuras femeninas recurrentes en la producción literaria de Sánchez: abuela, madre e hija, que, además de suponer una muestra representativa de motivos líricos dentro de su corpus literario, contribuyen a aportar diferentes dimensiones y perspectivas al carácter intergeneracional de esta investigación.

Antes de profundizar en la cuestión principal, se determinan los objetivos generales que se persiguen. Para ello, se parte de la lectura y revisión de la obra completa de María Sánchez y se sostiene la hipótesis de que la pertenencia al medio rural es el factor más influyente en la manera en la que esta joven narradora cordobesa construye la identidad de sus personajes femeninos. Por tanto, se proponen los siguientes objetivos:

1. Analizar cómo se construyen las identidades femeninas en la producción literaria de María Sánchez.
2. Estudiar de qué manera las cuestiones geográficas y sociales intervienen en la caracterización de dichas identidades.

En este sentido, el estudio que aquí se presenta también supone una aproximación al entendimiento de la literatura *neorrural* como la consecuencia de una creciente concienciación sobre el olvido de la población rural en pro de un proceso de urbanización acelerado, que aleja a las mujeres rurales de posibilidades de desarrollo e inclusión social. Se trata, por tanto, de un estudio que, en la línea de lo que señala Marrero Henríquez, se propone la tarea ética de “reparar olvidos, aliviar menosprecios e idear poéticas sobre la naturaleza y la finalidad de la literatura acordes al presente y a los retos que se avecinan” (2024, p. 10).

2. LA VUELTA AL CAMPO: LITERATURA NEORRURAL Y LA OBRA DE MARÍA SÁNCHEZ

Desde la publicación de *La lluvia amarilla* (1988) de Julio Llamazares, no se encuentran muestras reseñables de producción literaria de temática rural hasta entrado el nuevo milenio. Tanto es así que la recuperación de esta cuestión comienza a despertar el interés autorial a mediados de la década pasada. En palabras de Mora, “desde 2013 hasta la actualidad, pero especialmente entre los años 2014 y 2016, hemos visto cómo crecía en España una extraña etiqueta en el mundo de la literatura española, la de neorrural o neorruralismo” (2018, p. 201). Se trata de una denominación controvertida dado que, actualmente, su naturaleza sigue suscitando debate. Por ello, algunos autores reniegan de considerarse autores neorrurales. Tal es el caso de Jesús Carrasco, que aboga por no legitimar las etiquetas debido a su carácter mutable y, por ende, no se incluye a sí mismo en la categoría de autor neorrural (Díez Cobo, 2017, p. 15).

De otra parte, autores —mayoritariamente jóvenes— que han publicado obras neorrurales, no reniegan de este término ni ocultan su relación personal con la materia que tratan, lo que les hace aludir al territorio de forma tanto real como imaginaria mediante la práctica de diferentes géneros ficcionales o a través de otros como el ensayístico. En el contexto de esta oleada de publicaciones destaca el ensayo *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016) de Sergio del Molino, cuyo título pasó a convertirse en un lema político para hacer referencia al abandono de las áreas rurales¹. En esta obra, Del Molino sostiene que el “Gran Trauma” de España tiene que ver con la precipitada urbanización a la que el

¹ A este empleo propagandístico respondió en 2021 con la publicación del libro *Contra la España vacía*, en el que corrige los usos inexactos del sintagma del título.

país se vio sometido, dejando deshabitados, en apenas veinte años, una gran cantidad de núcleos rurales (Del Molino, 2016, p. 28).

Como consecuencia de los planteamientos de Del Molino, ha surgido la necesidad no solo de abordar estas problemáticas desde el compromiso y desde un contexto rural, sino de enfocar estas preocupaciones rompiendo con la mirada única masculina, desafiando así los estereotipos de género históricamente vinculados a los entornos rurales. Es decir, el territorio rural ya no conforma solamente una fuente de inspiración para los autores, sino que se ha convertido en una honda preocupación frente a la que hay que hallar vías de solución. A ello se enfrentan una serie de autoras, como Txani Rodríguez en su obra *La seca* (2024) o Layla Martínez en *Cárvoma* (2021), que han comenzado a dar voz a las inquietudes de las mujeres rurales y que tratan de difundir sus realidades y sus geografías en una audiencia cada vez más diversa. No obstante, no todas las autoras consiguen su propósito de compromiso con la ruralidad de manera genuina. En algunos casos, solo se trata de narradoras que caen en la *moda* de trasladarse a núcleos rurales y explotar dicha experiencia escribiendo un libro.

Este no es el caso de la autora objeto de estudio, cuyo compromiso literario tiene un carácter dual. En primer lugar, muestra una visión valorizadora de las diversidades del medio rural. Su escritura, lejos de la nostalgia y el bucolismo que caracterizan buena parte de las obras literarias clasificadas como neorrurales, trata con firmeza problemáticas reales de estos territorios y defiende la necesidad de un futuro justo y sostenible para sus habitantes. La autora abandona las imágenes forzadas o impostadas que se atribuyen a la idiosincrasia rural para favorecer una idea de creación literaria similar a la de la siembra. En su narrativa, se establecen correspondencias entre la tierra, el folio en blanco y la escritura entendida como un proceso ante el que hay que mancharse las manos (Sánchez, 2020a, pp. 83-84). Su obra no solo se cuestiona el modo actual de afrontar la realidad rural, sino que reflexiona sobre cuál es la mejor manera de cuestionarlo, “injertando en la tradición de nuestra lírica, tan dada al juanramoniano cabalgar violeta, una máquina de pensar construida con elementos importados de la filosofía o la sociología, sin olvidar conectarlos magistralmente al pensamiento poético” (López Vega, 2017).

La caracterización doble que se mencionaba anteriormente tiene que ver también con “la interrogación acerca de quién ha narrado tradicionalmente los modos de vida de las mujeres del campo, oprimidas de forma doble por el discurso único masculino y por los esquemas epistemológicos y relacionales únicos de la urbanidad” (Berbel, 2020, p. 5). A esto mismo se refiere Sánchez cuando remite a la necesidad de rescatar la voz de las mujeres cuyas historias han quedado apartadas como si se tratase de casas vacías y abandonadas (2019, p. 39). Por tanto, la tarea de recuperación de las voces femeninas a la que Sánchez alude centra su interés en las mujeres que habitan el medio rural, de manera que se reivindicquen sus vivencias y la necesidad de incluirlas en el relato histórico y social.

Claro ejemplo de ello es *Cuaderno de Campo* (2017), donde la autora confiesa que su escritura se vio motivada, en buena medida, por el objetivo de que las historias familiares comenzaran a concebirse desde una perspectiva distinta, en la que no hubiese lugar para el

pudor (Sánchez, 2019, p. 30). Hay en esta obra, por tanto, un deseo de romper el mito rural. Devolver visibilidad a paisajes e identidades rurales es una tarea ética encaminada a contrarrestar las dinámicas de una sociedad caracterizada por la urgencia, cuyos efectos han de ser advertidos y combatidos con prontitud. Para conseguir este propósito Sánchez emplea todas las herramientas que tiene a su disposición como conocimientos en literatura, en veterinaria o en feminismo, entre otros (Vigneron, 2023, pp. 5-6). Esta labor de resignificación del territorio condujo a la publicación de *Almáciga* (2020), cuya intención central aspiraba a configurar “un espacio de reapropiación del lenguaje y de afirmación de la cultura rural” (Vigneron, 2023, p. 15). Este proyecto, que también cuenta con versión web, supone una recuperación del patrimonio cultural rural a través de la rehabilitación de palabras del campo. En esta línea de reivindicación de la memoria rural, *Tierra de mujeres* (2019) se considera, según Miguel (2019)

otro golpe de rebeldía sobre la mesa. No tanto un ensayo como manifiesto poético y feminista. No tanto un manifiesto como un *making-of* de su afamado *Cuaderno de campo*. No tanto una recreación de los temas de su primer libro como una confirmación de que esos temas sólo pueden ser narrados por ella. Y no tanto por ella, sino por ellas.

Conforme a estas consideraciones, Di Donato (2019) señala que Sánchez reflexiona en la primera parte del ensayo sobre la necesidad de un feminismo inclusivo con las mujeres del medio rural que considere los desafíos a los que se enfrentan los territorios ruralizados y, en la segunda, como complemento al carácter político de la anterior, lleva a cabo una labor divulgativa de la cultura rural a través de reminiscencias a su infancia. Estas cuestiones, abordadas de manera crítica, sirven como advertencia hacia la irresponsabilidad ecológica, que podría suponer una condena a una ardua supervivencia en la Tierra (pp. 183-185). Precisamente esta es la línea que la joven escritora sigue en su última publicación, *Fuego la sed* (2024), que en palabras de Serrano (2024) “no es sólo un libro, es una oportunidad para repensar nuestro entorno y tal vez llorar, sí, pero para conmovernos y construir un nuevo futuro”. Con estas premisas, puede decirse que Sánchez también utiliza su producción literaria para realizar una labor comunicativa sobre las problemáticas medioambientales a través de una voz que no cae en el alarmismo. De este modo, consigue el objetivo propuesto por González Reyes para esta tarea, que radica en comunicar el futuro colapso medioambiental sin realizar un “ejercicio de amargura prospectiva”, sino creando conciencia colectiva (2018, p. 237).

En resumen, entender la obra de Sánchez desde el punto de vista del ecofeminismo presente en su producción literaria implica atender a dialécticas consustanciales a sus médulas conformadoras frente a los conceptos de “androcentrismo”, que posiciona la experiencia vital del hombre como medida de percepción del mundo; “especismo”, que funciona de forma similar al racismo aplicado a las especies animales y “antropocentrismo”, que aboga por la superioridad del humano con respecto al animal² (Puleo, 2000, p. 116; 2011, p. 126).

² Los conceptos de “especismo” y “antropocentrismo” cobran una relevancia vital en *Fuego la sed* (2024).

En este sentido, la distinción de la autora de sus contemporáneos neorrurales radica en su participación en

un movimiento literario contemporáneo que cuestiona la representación de la naturaleza, las relaciones entre literatura y medio ambiente, entre hombre, naturaleza y sociedad así como la presencia de la reflexión política o ecológica en la literatura, lo que el crítico belga Pierre califica de *ecopoética*, inspirándose en el *ecocriticism* y en el *nature writing* americanos. (Vigneron, 2020, p. 166)

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD RURAL FEMENINA

El análisis proyectado establece como corpus toda la producción literaria de María Sánchez: *Cuaderno de Campo* (2017), *Tierra de mujeres* (2019), *Almáciga* (2020) y *Fuego la sed* (2024). No obstante, para esta tarea se tiene en mayor consideración su obra ensayística, puesto que su estructura permite que el estudio se lleve a cabo partiendo de tres figuras femeninas. Asimismo, cabe prestar atención, en primer lugar, al concepto de “identidad”. Atendiendo a las consideraciones de Maya (2008), el problema de la identidad es universal porque se cuestiona aspectos como quién se es, a qué grupo se pertenece o qué cambios no afectan a la construcción de la identidad (p. 18).

Desde el punto de vista sociológico, la identidad es un constructo dinámico que se forja relacionado con los grupos sociales a los que se pertenece o a los que se quiere pertenecer. Los comportamientos colectivos inciden de manera activa en la construcción de la identidad individual, pues sirven como punto de referencia para los valores personales (Huici y Ros, 1993, *cit.* en Cruz, 2006, p. 50). Así pues, los individuos siempre buscan tener identidades positivas y pertenecer a grupos que no sean valorados negativamente, en pro de su estabilidad psicológica y moral.

Esta necesidad de pertenecer a un grupo socialmente aceptado para desarrollar la identidad individual se torna problemática si se aplica al medio rural, puesto que de estos postulados generalmente se adquieren condiciones de inferioridad. En este sentido, también ha de tenerse en cuenta la identidad del medio rural, que a lo largo de la historia se ha visto sometida a prejuicios y cuestionamientos en favor de los núcleos urbanos. Recuérdese que lo rural ha sido asociado “a la naturaleza, a la belleza, a la tranquilidad, cumple así una función simbólica y se construye como soporte de significado de lo rural” (González Fernández y Camarero, 1999, *cit.* en Díaz Méndez, 2005, p. 79). Esta construcción identitaria arraigada en lo natural viene dada, en parte, por la escasez de recursos materiales y sociales, que en muchas ocasiones desemboca en el éxodo de las mujeres rurales hacia los núcleos urbanos. En consecuencia, algunas causas de huida se relacionan con los estudios o las posibilidades laborales y de proyección personal (Cruz, 2006, pp. 266-279).

En su producción literaria, Sánchez desmonta los prejuicios alrededor de ambas identidades, tanto la del medio rural como la de las mujeres que lo habitan, atendiendo a los ámbitos individual y colectivo mencionados anteriormente. Para ello, acude a las experiencias vitales de las mujeres de su familia por medio de la articulación de un retrato auténtico de la mundología rural femenina actual en el que se cuestiona

¿quiénes son los que cuentan las historias de las mujeres? ¿Quién se preocupa de rescatar a nuestras abuelas y madres de ese mundo al que las confinaron, de esa habitación callada, en miniatura, reduciéndolas sólo a compañeras, esposas ejemplares y buenas madres? ¿Por qué hemos normalizado que ellas fueran apartadas de nuestra narrativa y no formaran parte de la historia? ¿Quién se ha apoderado de sus espacios y su voz? ¿Quién escribe realmente sobre ellas? ¿Por qué no son ellas las que escriben sobre nuestro medio rural? (Sánchez, 2019, p. 35)

3.1. *Abuela*

Hablar de “abuelas” implica hacer referencia a la generación de mujeres nacidas entre los años treinta y cincuenta del siglo XX. Esta generación se caracteriza, entre otros aspectos, por haber presenciado los principales acontecimientos sociopolíticos de dicho siglo y por haber sido partícipe de las transformaciones de la experiencia femenina en el mencionado contexto histórico. En otros términos, son mujeres que han experimentado tanto la marginalidad provocada por el difícil acceso a la formación académica, como las restricciones de la España más tradicional. Han sido espectadoras en primera persona de los cambios y transformaciones en las geografías femeninas de su alrededor y, a su vez, han sido testigos de las migraciones rururbanas de su descendencia (Jana, 2021, p. 234). Todo ello se traslada a la dimensión literaria.

Mediante la figura de la abuela y de la tatarabuela, la autora recupera y dignifica la existencia de estas mujeres, en buena parte silenciadas hasta ese momento: “Mi tatarabuela Josefa ha comenzado a existir este año por una historia que me contó mi padre durante un paseo por el campo mientras hablábamos de alcornoques” (Sánchez, 2019, p. 127). Además, se establecen genealogías entre la tatarabuela y el alcornoque y la abuela y el huerto. Por un lado, el alcornoque es una especie endémica de características robustas y tamaño medio que en España se desarrolla en su mayor esplendor en Andalucía, concretamente en la Sierra Norte de Sevilla, lugar de procedencia de la familia de la autora (Soria *et al.*, 1994, p. 643). Por otro, el huerto es la imagen de un espacio “con raíces tradicionales donde habita, produce y se reproduce la familia campesina. Está integrado por árboles, además de otros cultivos y animales que ocupan espacios a menudo reducidos y, que están ubicados en las cercanías de las viviendas” (González-Jácome, 2007, *cit.* en Cano, 2015, p.74). Las genealogías, al conformarse de manera específica, establecen la senda inicial para el desarrollo y la construcción de sus relatos personales y familiares:

Mi tatarabuela conocía muy bien todos sus árboles, aunque ya no pudiera ir a verlos como antes. Porque la edad, además de con sus árboles, con ella también hacía su trabajo. Sabía reconocer perfectamente de qué encina o de qué alcornoque estaban hablando sus hijos. Porque ella seguía allí, con ellos, aunque no los viera ni los tocara. Esa era su genealogía. Su habitación propia de corteza y ramas. (Sánchez, 2019, 143-144)

Las mencionadas genealogías también son explotables en el plano simbólico. El alcornoque es un árbol que, por sus características, puede relacionarse con la fortaleza y la longevidad, además de con la resistencia. Tiene sentido asociarlo a la figura de la tatarabuela, siendo esta la más anciana de las mencionadas y la que más dificultades ha tenido que encarar

y resistir. Su fortaleza y enraizamiento en la tierra natal ha sido esencial en el desarrollo de las formas de vida rurales y en la transmisión de los saberes tradicionales ligados al universo femenino y a la tierra de origen. De otro modo, el huerto se relaciona más con los frutos que proporciona año tras año y con el hecho de que sea una tierra que se labra y se siembra. Esta labor de siembra es la misma que llevan a cabo las abuelas con respecto a sus hijas y nietas, transmitiéndoles conocimientos y valores vitales.

La construcción de la identidad, en el caso de la abuela, también se lleva a cabo mediante testimonios y conversaciones que no siguen la estructura pregunta-respuesta, sino que se plasman de manera directa. En consecuencia, Sánchez genera una identidad de las mujeres rurales de la tercera edad asociada a la memoria y, con ello, a la conservación del lenguaje rural y de las formas de vida transmitidas por el valor denotativo y connotativo de las palabras, erigiéndolas en depositarias de la herencia cultural y lingüística de sus territorios:

“Me duele pensar que hay palabras que no volveré a oír más cuando mi abuela se vaya. Palabras en su voz que nunca conoceré. Palabras que, como esos granos de polen, quedarán huérfanas, sin registro, sin significado, pendientes de una voz o una mano que las cuide” (Sánchez, 2020a, pp. 30-32). Las palabras atesoradas por estas mujeres no se contemplan en los diccionarios oficiales del español. En las pocas ocasiones en las que se encuentran entradas de términos rurales en estos soportes, no aparecen ligadas a sus significados originarios del mundo rural (Sánchez y Palacios, 2021, p. 79). Con esta defensa, María Sánchez aboga por recuperar, restituir y conservar el léxico rural, para, con ello, incrementar el patrimonio léxico y convertir el panorama lingüístico español en un mosaico conformado por un gran número de vocablos, aunque en muchos casos su extensión geográfica sea muy reducida (Moreno de Alba, 2006, p. 177).

Estas realidades podrían usarse como argumento en contra del analfabetismo académico que a lo largo de la historia ha inferiorizado a las mujeres adultas mayores que habitan núcleos rurales y que, como indica Sánchez (2019), todas ellas habían internalizado hasta el punto de avergonzarse de sí mismas (p. 97). Precisamente debido a este convencimiento, las abuelas rurales abogan por que sus descendientes aprendan “un oficio”, con el propósito de no destinar sus vidas a la dureza del trabajo del campo (Sánchez, 2019, p. 174).

En relación con ello, puede indicarse que el aumento de la juventud rural estudiante, el descenso de la natalidad en estos núcleos de población y la sustitución de la mano de obra humana por tecnología, han generado que gran parte de los trabajos ligados al medio rural desarrollados por las abuelas estén siendo olvidados junto con el conjunto de motivos, léxico y formas de acción aparejadas. Este olvido conlleva no solo la pérdida de los oficios, sino también la pérdida de la cultura y los saberes alrededor de ellos, que solo pueden aprenderse a través de la experiencia propia. Así lo indica Sánchez (2020b, 3m57s) al hablar, de nuevo, de su abuela, que sabe guardar semillas de un año para otro, arreglar árboles, cuidar de sus animales, sembrar y mantener un huerto, cocinar con los productos autóctonos de la tierra y de cada estación y muchas otras cuestiones que suscitan interés en las sociedades actuales al hablar de la necesidad de soberanía alimentaria, autoconsumo y autogestión.

Además de la fuente conversacional, también se tiene en cuenta la observación minuciosa de los detalles de la experiencia de vida. Algunos aspectos que se destacan en la producción literaria de Sánchez son los relacionados con la alimentación: “yo veo cómo comía mi abuela, esa autosuficiencia, ese respeto, ese cuidado a la tierra...” (Sánchez y Palacios, 2021, p. 81). Así se justifican las numerosas referencias a las manos, arrugadas por la edad y marcadas por el trabajo físico realizado en los años de juventud. Estas alusiones están relacionadas con la genealogía con el huerto que se mencionaba anteriormente. Dice la autora que su abuela no sabía escribir, pero dominaba de manera autónoma el trabajo del huerto, independencia que trató de transmitir a sus hijas y nietas. Ahora, en la vejez, la independencia desaparece debido a la vulnerabilidad de la edad, y son los descendientes quienes sustentan los cuidados (Sánchez, 2019, pp. 157-158).

Al igual que se conoce la edad de un alcornoque contando sus capas, Sánchez conoce la historia de las abuelas dejando que ellas mismas la cuenten. Generalmente, son mujeres que se niegan a narrar su infancia, e incluso a recordarla, puesto que sus recuerdos están ligados al trabajo físico y a la falta de medios básicos para su desarrollo personal como la escolarización. Su identidad femenina se construye a través de una dignificación de sus historias de vida destacando la relevancia de la conservación de la memoria. La autora evita la idealización de sus tradiciones y el riesgo de incurrir en perspectivas anacrónicas o desfasadas, abordando esta cuestión fundamentalmente desde una óptica crítica y contextualizada. Además, reconoce su labor como ciudadanas del medio rural, llevando a cabo un proceso de legitimación social, donde se valora su contribución al desarrollo local y su compromiso con el bienestar colectivo de los núcleos rurales.

¿Qué imágenes vienen a la cabeza al escribir las palabras abuela, hogar, casa, lumbre, huerto? Ante mí siempre aparece una muy concreta que sigue formando parte de mi día a día. Puede que mi memoria solo esté hecha de recuerdos de quienes ya no están, o de tareas que ya no se hacen o palabras que ya no escucho. ¿Son ellos mis fantasmas? Los siento tan adentro que creo que siguen aquí, conmigo. (Sánchez, 2020a, p. 166-167)

3.2. *Madre*

La identidad de la mujer adulta de mediana edad en la obra de María Sánchez puede analizarse a través de la figura de la madre. Hacer referencia a esta figura implica revisar aquellos signos identificativos aplicables al grupo de mujeres nacidas entre principios de los 60 y finales de los 70 del siglo XX. En el corpus literario, la madre se representa a través de la genealogía del olivo, una especie con una capacidad de adaptación alta. Las hojas de su primera fase son diferentes a las que presenta en la etapa adulta y su tamaño y potencial están condicionados por las circunstancias territoriales y atmosféricas (Oteros, 2014, pp. 26-27).

Estos apuntes conducen directamente a las posibles interpretaciones que pueden hacerse de esta especie en el plano simbólico. Las mujeres rurales de mediana edad han tenido que ser capaces de adaptarse a las circunstancias que les impuso el cambio de paradigma sociopolítico vivido en España a finales de los 70. Además, han sido testigos del desarrollo digital y sus consecuencias en la vida cotidiana, teniendo que aprender a convivir con una

nueva realidad tecnológica que no conocieron en sus primeros años de vida, cuestión que también es relacionable con el cambio del aspecto de las hojas del olivo según su etapa vital. Asimismo, el olivo también tiene que ver con la reconciliación, la esperanza, la renovación o la conexión con la tierra, especialmente en la cultura mediterránea.

La identidad de la madre en el corpus literario está asociado a un modelo de mujer que se encarga de las tareas del hogar. Este papel de cuidadora del hogar se ha asumido a lo largo de la historia como un estereotipo de género que conducía a la mujer hacia la esclavitud doméstica (Jana, 2021, p. 234). La autora trata de construir la identidad de las mujeres adultas distanciándose de este estereotipo y dignificando los trabajos domésticos a través del reconocimiento de su validez laboral (Sánchez, 2019, pp. 171-172). Se trata de mujeres conscientes de las condiciones que ofrece el medio rural referidas tanto a cuestiones sociales como a argumentos del entorno. Por una parte, han aprendido la sabiduría rural de sus madres y abuelas y, por otra, han vivido infancias ligadas al trabajo. Para mostrar esta faceta de sus identidades, la autora hace referencia a ideas como la del trabajo como juego. Recuerda la historia de su madre, “jugando” a recoger la aceituna de los olivos con sus padres o a cuidar el huerto con su abuela (Sánchez, 2019, p. 170):

Las capuchas de las bellotas, esas con las que tanto jugué de niña, se llaman cascabillos, palabra que también se usa para denominar al cascabel y a la cascarilla que contiene el grano de cereales como la cebada y el trigo. Mi madre, en cambio, no jugaba con ellas de pequeña, sino que eran una herramienta para trabajar. (Sánchez, 2020a, p. 118)

En esta temprana inserción en los entornos laborales tiene su origen la asunción de los ideales de “supermadre” y “supermujer” rural. Lejos de su sentido literal, no están relacionados con el éxito laboral, la apariencia física o el desarrollo personal de las mujeres, sino que tiene que ver con la capacidad de desarrollar gran cantidad de obligaciones al mismo tiempo. Deben reconocerse las implicaciones sociales que tienen conceptos como los propuestos, siendo la discriminación el elemento que define el mundo laboral femenino. La idea de “mujer 4x4” sirve como vía para autoafirmar la capacidad de las mujeres, pero a la vez impone el estigma de que para considerarse válidas han de ser capaces de hacer grandes esfuerzos y grandes contribuciones laborales, sacrificando su tiempo de ocio e incluso su integridad física.

De forma análoga, las madres heredan de las abuelas el deseo de prosperidad para sus hijas, ya no solo con el propósito de que se libren de la dureza de las tareas agrícolas y ganaderas, sino también para que alcancen la independencia y un modo de vida que no las recluya al ámbito doméstico y que pueda abrirles nuevos horizontes de desarrollo. Los deseos de avance de las madres hacia las hijas pueden vincularse al papel protector que las madres asumen. Esta protección es, además de heredada, instintiva y comparable a la de algunos animales con sus crías o a la de los pastores con sus rebaños: “sin la mano que cuida, sin la voz que ordena, comportamiento y especie están destinados a desaparecer. Este es el lazo innato de la unión entre el mesías y el pastor” (Sánchez, 2017a, p. 36)

Este sentido de la protección es el que también manifiesta Sánchez al rehabilitar la figura de su madre y poner en valor su trabajo invisible, reconociendo su “trabajo fundacional” (Vignerón, 2020, p. 168). La autora se reconcilia con las figuras maternas rurales, especialmente con la suya, y defiende la necesidad poner en valor las experiencias e historias de estas mujeres en todos los ámbitos para que ellas también puedan reconciliarse con sus identidades: “guardianas sois herederas de un desierto os toca que remedio aprender a amar” (Sánchez, 2024a, pp. 31-32).

En otros términos, la identidad de la madre se construye desde el respeto y la concienciación de la autora hacia su papel en la familia y en la sociedad, revalorizando sus quehaceres cotidianos y dándoles una categoría digna de trabajo fundamental. Son el eslabón necesario de conocimientos y experiencias para que las nuevas generaciones femeninas puedan optar con conciencia y decisión personal a abrir nuevos rumbos. Todo ello como mujeres autosuficientes y con capacidades e individualidad para elegir el camino a seguir por sí misma. Empoderar a las mujeres adultas rurales puede generar cambios en diversos aspectos, para conseguirlo, hay que proporcionarles la formación, las oportunidades y los recursos necesarios para que participen activamente en la vida económica, social y política del medio rural de manera igualitaria al hombre y para que pueda optar a continuar con los lazos que las ligan a los territorios poblacionales campestres o a establecer las distancias que consideren oportunas con la tierra natal con el propósito de alcanzar nuevas metas y horizontes y de poder proyectar sus vidas personales en función de sus apetencias o necesidades individuales.

3.3. *Hija*

La figura de la hija no aparece en la obra de María Sánchez de la misma manera en que lo hacen la de madre o la abuela. Por ejemplo, en *Tierra de mujeres* no hay un capítulo dedicado a ella, tal y como ocurre con el resto de mujeres analizadas. No obstante, podría decirse que el concepto *hija* es el más recurrente en toda la producción literaria de la autora, puesto que puede sobreentenderse la autopercepción de María Sánchez en su representación de hija cada vez que habla de sí misma o cada vez que encontramos pasajes o poemas escritos en primera persona.

Si a través de la figura de la abuela se hacía referencia a las mujeres nacidas entre los años 30 y 50 del siglo XX y a través de la de la madre a las nacidas entre principios de los 60 y finales de los 70, la figura de la hija podría ilustrar aquella generación de mujeres que creció en la última década del mismo siglo. Esta generación de mujeres ha crecido con la democracia, lo que supone que sus expectativas en cuanto al medio rural sean amplias y exigentes. En términos generales, están interesadas por incluirse de lleno en el mundo laboral y no dedicarse únicamente a los cuidados, tanto familiares como de la tierra. Entre sus demandas pueden encontrarse el acceso a la tecnología, a la alfabetización digital y a la infraestructura que lo posibilite, a servicios socioculturales dignos, a plataformas de empleo y salud de calidad y, especialmente, a condiciones de igualdad tanto laboral como social para ellas y para sus hijas (Nuevo España, 2000 p. 93).

La identidad de estas jóvenes rurales se caracteriza, en primer lugar, por ser hijas de y nietas de. Ese complemento del nombre siempre tiene como término el nombre o el apellido de un hombre. Este hecho hace que los referentes que las jóvenes encuentran más cercanos estén ligados y condicionados por los masculinos. Además, que las mujeres se desarrollen siempre en comparación con los hombres de su familia, genera en las personas que las rodean y en ellas mismas unas expectativas que pueden o no cumplir aunque, en cualquier caso, les generan tensiones y conflictos internos puesto que siempre son consideradas en relación con su herencia familiar. La autora cordobesa (2017a) expone una idea relacionada con esta reflexión cuando habla de su trabajo como veterinaria de campo y de su papel como hija y nieta:

Soy la tercera generación de hombres que vienen de la tierra y de la sangre. De las manos de mi abuelo atando los cuatro estómagos de un rumiante. De los pies de mi bisabuelo hundiéndose en la espalda de una mula para llegar a la aceituna. De la voz y la cabeza de mi padre repitiendo *yo con tu edad, yo y tu abuelo, yo y los hombres*. (p. 67)

Que los referentes sean masculinos, además de ejercer presión sobre las jóvenes, hace que vean en las figuras femeninas de sus familias un modelo de mujer al que no quieren parecerse. Sánchez (2019) discurre sobre ello y reconoce haber encontrado en su madre a una completa desconocida durante toda su adolescencia (pp. 168-169). Solo en dos momentos vitales encuentra en las actividades de las mujeres rurales un modelo imitable: el primero de ellos es la infancia, cuando los roles de género aún son solamente un juego, las niñas rurales se divierten copiando los comportamientos y las tareas sus madres y abuelas, vislumbrando en ellos de forma instintiva valores de cooperación e intercambio (Sánchez, 2019, p. 158 y p. 169). El otro se corresponde con la etapa de madurez. Gracias a los movimientos feministas y ecofeministas, las jóvenes rurales han sido conscientes de las limitaciones que los roles tradicionales suponían para sus madres y abuelas, motivándolas no solo a buscar nuevas alternativas de vida para las mujeres rurales, sino también a reconocer que si las mujeres de su entorno les parecían completas desconocidas, era porque no sabían sus historias:

A ellas, a nuestras abuelas, nuestras madres, nuestras tías, las veíamos como algo extraño y familiar a la vez, algo cercano pero que pertenece a otra galaxia, con otro horario y otra atmósfera. Ellas nos hablaban y contaban, pero no las entendíamos, porque, sencillamente, no las escuchábamos. (Sánchez, 2019, pp. 36-37)

En este punto de sus vidas, las jóvenes inician una reflexión sobre dónde están las mujeres y sobre por qué se había contado su historia sin incluirlas como narradoras. Para ello acuden, por ejemplo, a la observación de sus relaciones sociales y laborales. En términos generales, las mujeres rurales de generaciones anteriores han trabajado no solo para la familia, sino también en el núcleo de trabajo de la familia. Una vez contemplados estos aspectos, las jóvenes comienzan a reconocerse en la idea de mujer rural. Así se representa a través de la condición de hija que es objeto de estudio: “puede que yo también quiera reconocirme así:

pertenecer al clan de mujeres que lleva una espiga clavada en el pecho” (Sánchez, 2019, p. 161)

El deseo de formar parte de esta generación tiene que ver con la necesidad manifestada por las jóvenes de recuperar formas de vida tradicionales que actualmente resultan de una gran contemporaneidad por su carácter indispensable para la supervivencia del planeta ligadas a movimientos como el ruralismo, la ecosostenibilidad, la protección y cuidados medioambientales, la producción sostenible... Las anteriores generaciones de mujeres rurales eran poseedoras de gran cantidad de saberes sobre agricultura sostenible o sobre el uso responsable de los recursos naturales. Por tanto, podría decirse que la identidad de estas mujeres está forjada a través de sus interacciones con el entorno rural que, a su vez, determina sus actitudes hacia el medio natural y su percepción (Murphy, 1995, *cit.* en Flys, Marrero y Barella, 2010, p. 18). La manera en la que la autora —y por ende, la hija— cumple el deseo de integrarse en este clan de mujeres y en esta genealogía femenina de respeto y conocimiento del medio es, además de adaptando su modo de vida al rural a través de la recreación literaria y de la defensa social, tratando de rescatar los saberes, palabras y experiencias de las mujeres que habitan el medio rural y siendo fiel a las vivencias reales en su tarea: “prometerme una y otra vez que nunca escribiré en vano un libro con las mismas manchas” (Sánchez, 2017a, p. 19).

Como resultado de este análisis puede deducirse que María Sánchez presenta una figura de mujer joven que se siente portadora del legado de sus antepasadas y que, además, tiene la posibilidad de visibilizar las experiencias vitales de sus madres y abuelas, hasta el momento silenciadas, de modo que su literatura sirva como “tejedora, altavoz y plataforma” (Sánchez, 2019, p. 177) de vidas asumidas como insignificantes, pero de un valor incalculable: “Queremos escribir todas las historias sin dejar ninguna, todas las historias que se habrían contado de haber podido” (Sánchez, 2024a, p. 65).

4. CONCLUSIONES

Después de las exégesis vertidas sobre las figuras de abuela, madre e hija, se ha confirmado la hipótesis propuesta: la identidad rural femenina se construye en la obra literaria de María Sánchez poniendo como centro de interés las circunstancias rurales que rodean a las mujeres protagonistas. Es decir, la personalidad y psicología de las mujeres que habitan núcleos poblacionales pequeños alejados de las grandes urbes se edifica principalmente sobre las condiciones que les ofrecen estos entornos. En esta investigación, por tanto, se han proporcionado las respuestas oportunas a los dos objetivos propuestos, que se han alcanzado de forma unitaria, puesto que a la vez que se ha realizado el análisis de las identidades rurales femeninas se ha demostrado cómo intervienen las cuestiones geográfico-sociales en la construcción de las mismas. Por tanto, a partir de los resultados obtenidos, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

Por un lado, la identidad de las ancianas rurales, tratadas a través de la figura de la tatarabuela y la abuela, se construye revalorizando su papel como cuidadoras y trabajadoras del ámbito agroganadero. Esto no quiere decir que la actividad agraria sea el elemento central

en la construcción de la identidad de estas mujeres, pero sí forma parte de su desarrollo personal y familiar. Además, la identidad de estas mujeres deja de entenderse como si se tratase de figuras puramente instrumentales. A través de las genealogías y componentes metafóricos del alcornoque y el huerto, se reivindica su carácter fuerte, arraigado, familiar y comunitario. La autora cordobesa destaca el esfuerzo autónomo de estas mujeres y su capacidad de aplicar los conocimientos de la tierra a aspectos de la vida diaria tales como la alimentación o el propio léxico cotidiano. En su reivindicación y proyección de las antepasadas, la escritora aboga por la recuperación de términos rurales mediante la puesta en valor de sus relaciones lingüísticas.

La identidad de las mujeres rurales adultas se esboza a través de la figura de la madre, revalorizando el papel de las amas de casa y reconociendo la dignidad de su trabajo en el hogar. La autora presenta un tipo de mujer adulta que contribuye al desarrollo de las comunidades rurales femeninas y se desenvuelve activamente en las actividades locales. La idea de mujer “todoterreno” o “supermadre” ha calado en estas mujeres de modo que entienden como obligatorio tener que cargar con las tareas del hogar, la familia, el mantenimiento de las tradiciones y experiencias de las antepasadas y las relaciones sociales locales. No obstante, la identidad femenina que muestra María Sánchez es la de una mujer plenamente consciente de las dificultades de su infancia y de su vida adulta que, a la vez, dignifica su forma de vida, exige reconocimiento y defiende la necesidad de compartir responsabilidades.

Por último, las hijas son el elemento que sirve como medio para desarrollar la identidad de las jóvenes rurales. La desvinculación de esta generación con el medio rural viene provocada mayoritariamente por el desarrollo académico y profesional, que dirige sus miradas hacia las instituciones académicas como medio para la independencia. La ubicación de estos órganos en los núcleos urbanos, unida al poco reconocimiento con las realidades de las mujeres de su entorno, da pie a la huida de las jóvenes de los pueblos y entornos rurales. En cambio, en su etapa de madurez reconocen, gracias a los nuevos movimientos feministas y ecofeministas, el papel fundamental de las mujeres en las sociedades rurales y tratan de revalorizarlas, actuando como medio de difusión de realidades femeninas ignoradas por la sociedad.

María Sánchez no concibe la identidad de la mujer rural como un constructo monolítico, sino como un elemento vivo al que se acerca a través de su propia experiencia vital. Con ello trata, a su vez, de huir de los estereotipos que reducen la geografía del medio rural a una postal simple caracterizada o bien por campesinos brutos, analfabetos y gente sin recursos o bien por un bucolismo idílico en el que reina la naturaleza como atractivo explotable por las sociedades capitalistas (Sánchez, 2017b).

Rescatar la identidad real de las mujeres rurales es, en buena parte, una labor de justicia, puesto que siempre ha sido prisionera de la narrativa masculina dominante. María Sánchez rompe con los estereotipos preestablecidos y reivindica la existencia de las mujeres rurales no solo en el pasado, sino también en el presente. Esta reivindicación de lo contemporáneo supone el inicio de un movimiento esperanzador para las jóvenes rurales. La

literatura de esta autora ofrece, por tanto, una historia alternativa de las mujeres rurales y responde a la necesidad de crear referentes rurales renovados que completen los huecos en nuestros relatos de vida. Contar su historia familiar y la suya propia es un ejercicio transgresor que está posibilitando el conocimiento de la identidad rural femenina desde otras perspectivas, como las que han construido y continúan cimentando mujeres que son algo más que abuelas, madres e hijas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Berbel García, R. (2020). Ecofeminismo y feminismo rural en Tierra de mujeres de María Sánchez. *Revista Úrsula*, 4, 1-13.
- Cruz Souza, F. (2006). *Género, psicología y desarrollo rural: la construcción de nuevas identidades*. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Secretaría General Técnica.
- del Molino Molina, Sergio. (2016). *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Turner Noema.
- Díaz Méndez, C. (2005). Aproximaciones al arraigo y al desarraigo femenino en el medio rural: mujeres jóvenes en busca de una nueva identidad rural. *Papers: revista de sociología*, (75), 63-84. [10.5565/rev/papers/v75n0.1016](https://doi.org/10.5565/rev/papers/v75n0.1016)
- Díez Cobo, R. M. (2017). Páramos humanos: retóricas del espacio vacío en La lluvia amarilla de Julio Llamazares y en la novela neorrural española. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, (15), 13-25.
- Di Donato, M. (2019). Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural. María Sánchez. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (147), 183-185.
- González Reyes, L. (2018). Algunas ideas sobre como comunicar el colapso civilizatorio en Albelda, J. L., Parreño, J. M., Marrero Henríquez, J. M., y Adamson, J. (Eds.), *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba* (pp. 233-250). Los Libros de la Catarata.
- Jana Aguirre, D. (2021). *Abuelas, madres e hijas rurales. Conceptualización de lo femenino en los aquarelles de España y Chile. Estudio comparativo a través del método biográfico*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio de la Universidad Complutense de Madrid.
- López Vega, M. (8 de mayo de 2017). María Sánchez: cuando el poema emociona pensando. *El Cultural*. https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/rima_interna/20170508/maria-sanchez-poema-emociona-pensando/214598541_12.html
- Marrero Henríquez, J. M. (2024). La ecocrítica del siglo XXI (y de los siglos por venir): Límites, reparaciones y poéticas alternativas. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 8(1), 1-11. <https://doi.org/10.30827/tn.v8i1.32167>
- Marrero Henríquez, J. M., Flys Junquera, C. y Barella Vigal, J. (2010). *Ecocríticas: literatura y medio ambiente*. Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783964566317>

- Miguel Santos, L. (13 de febrero de 2019). Esto no es una reseña de "Tierra de mujeres", de María Sánchez. *Medium*. <https://lunamiguel.medium.com/esto-no-es-una-rese%C3%B1a-de-tierra-de-mujeres-de-mar%C3%ADa-s%C3%A1nchez-b7eb21dd5c88>
- Mora, V. L. (2018). Líneas de fuga "neorrurales" de la literatura española contemporánea. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (4), 198-221. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071
- Moreno de Alba, J. G. (2006). Unidad y diversidad del español: el léxico. *Nueva revista de filología hispánica*, (1), 175-189.
- Nuevo España, T. I. (2000). Las mujeres jóvenes en el medio rural. Clave para el desarrollo. *Revista de estudios de juventud*, (48), 91-96.
- Oteros, J. (2014). *Modelización del ciclo fenológico reproductor del olivo (Olea europaea L.)*. [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. UCO Digital.
- Puleo, A. (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Universidad de Valladolid.
- Puleo, P. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra.
- Sánchez, M. (2017a). *Cuaderno de campo*. La Bella Varsovia.
- Sánchez, M. (20 de agosto de 2017b). La vida rural que les estropea la foto. *Eldiario.es* https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/vida-rural-estropea-foto_129_3229403.html
- Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres*. Seix Barral.
- Sánchez, M. (2020a). *Almáciga*. GeoPlaneta.
- Sánchez, M. [Aprendemos juntos 2030]. (1 de junio de 2020b). "Si perdemos la cultura del campo, perdemos todos": María Sánchez, veterinaria y escritora [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=w1VA_aDPDFw&t=261s&ab_channel=AprendemosJuntos2030
- Sánchez, M. (2024a). *Fuego la sed*. La Bella Varsovia.
- Sánchez, M. (19 de enero de 2024b). Siempre habrá una semilla. *María Sánchez*. <https://maria-sanchez.es/siempre-habra-una-semilla>
- Sánchez, M. y Palacios Palomar, C. J. (2021). Un campo diverso, feminista y sostenible: conversación con María Sánchez. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (35), 77-81.
- Serrano, V. (8 de abril de 2024). El fuego y la sed. *El diario.es*. https://ileon.eldiario.es/opinion/fuego-la-sed-poemario-de-maria-sanchez-columna-semanal-violeta-serrano-desde-el-valle_129_11266149.html
- Soria Iglesias, F. J., Villagrán Pinteño, M., Del Tío Moreno, R., y Ocete Rubio, M. E. (1994). Estudios prospectivos de los principales perforadores del alcornoque en la Sierra Norte de Sevilla. *Bol. San. Veg. Plagas*, 20(3), 643-651.
- Vigneron, D. (2023). Aproximaciones a una ecopoética española. *Trem de Letras*, 10(2), 1-16.
- Vigneron, D. (2020). "Tierra de mujeres". Realidad silenciada de la ruralidad, memoria e identidad. *El Guiniguada*, 29, 164-169. [10.20420/ElGuiniguada.2020.346](https://doi.org/10.20420/ElGuiniguada.2020.346)

MAPAS DE LA FLÂNEUSE ESPECTRAL: PROPUESTA METODOLÓGICA DESDE EL URBANISMO LITERARIO PARA EL ESTUDIO DE LA EXPERIENCIA FEMENINA EN LA CIUDAD DE MÉXICO A TRAVÉS DE *LOS DESEOS Y SU SOMBRA* DE ANA CLAVEL Y *FUEGO 20* DE ANA GARCÍA BERGUA

*MAPS OF THE SPECTRAL FLÂNEUSE: A METHODOLOGICAL
PROPOSAL FROM FEMINIST LITERARY URBANISM FOR THE STUDY
OF FEMALE EXPERIENCE IN MEXICO CITY THROUGH LOS DESEOS
Y SU SOMBRA BY ANA CLAVEL AND FUEGO 20 BY ANA GARCÍA
BERGUA*

Orly C. Cortés Fernández
UNAM

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0820-5396>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.70



RECIBIDO:
08/05/2025
ACEPTADO:
20/11/2025

Resumen: Este artículo propone una metodología desde el urbanismo literario para analizar la experiencia femenina en la Ciudad de México a través de las novelas *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel y *Fuego 20* de Ana García Bergua. La propuesta articula dos conceptos centrales: la flâneuse espectral —figura que solo puede recorrer la urbe mediante el desdoblamiento o la desaparición simbólica del cuerpo— y la cartografía literaria post-representacional —forma de mapear el espacio

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 110-127

Orly C. Cortés Fernández - Mapas de la flâneuse espectral: propuesta metodológica desde el urbanismo literario para el estudio de la experiencia femenina en la ciudad de México a través de *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel y *Fuego 20* de Ana García Bergua

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

urbano desde prácticas narrativas, afectivas y situadas. A partir de este marco, el análisis explora tres ejes: 1) la violencia estructural en el ámbito privado que impulsa a las protagonistas a procesos de disociación en su tránsito urbano; 2) hitos históricos que operan como anclajes simbólicos que modelan sus experiencias; y 3) la invisibilidad como estrategia narrativa para inscribirse en la ciudad desde una posición liminal. El análisis muestra que la metodología propuesta, basada en los conceptos desarrollados, permite leer ambas novelas como mapas cualitativos que cuestionan la dicotomía entre lo público y lo privado, problematizan la figura clásica del *flâneur* y revelan las asimetrías de poder que estructuran la vida urbana femenina. En conjunto, el estudio de estas obras como *cartografías literarias post-representacionales* ofrece un modelo crítico para repensar el derecho a la ciudad desde perspectivas feministas y comparatistas, subrayando la necesidad de incorporar la experiencia femenina en la producción simbólica del espacio urbano.

Palabras claves: *flâneuse espectral*; *cartografía literaria post-representacional*; urbanismo literario; Ciudad de México; experiencia femenina.

Abstract: This article proposes a methodological framework grounded in literary urbanism to analyze female experience in Mexico City through Ana Clavel's *Los deseos y su sombra* and Ana García Bergua's *Fuego 20*. The approach brings together two central concepts: the *spectral flâneuse*—a figure who can traverse the city only through bodily dissociation or symbolic disappearance—and *post-representational literary cartography*, understood as a way of mapping urban space through narrative, affective, and situated practices. Within this framework, the study examines three analytical axes: (1) the forms of structural violence embedded in the private sphere that compel the protagonists toward dissociative processes in their urban movement; (2) the role of historical landmarks as symbolic anchors that shape their experiences; and (3) invisibility as a narrative strategy through which they inscribe themselves in the city from a liminal position. Analysis shows that the proposed methodology, grounded in these concepts, enables a reading of both novels as qualitative maps that question the public/private divide, problematize the classical figure of the *flâneur*, and reveal the power asymmetries that structure women's urban lives. Taken together, the study of these works as post-representational literary cartographies offers critical models for rethinking the right to the city from feminist and comparative perspectives, underscoring the need to incorporate women's experiences into the symbolic production of urban space.

Keywords: *spectral flâneuse*; *post-representational literary cartography*; literary urbanism; Mexico City; female experience.

1. INTRODUCCIÓN

Las ciudades son construcciones paradójicas y, como tales, reflejan contradicciones en las vidas de quienes las habitan. Entre ellas destaca la libertad fragmentada de las mujeres al recorrer el espacio urbano, lugar históricamente construido para satisfacer las necesidades del capital y perpetuar el orden patriarcal a partir de la división entre los espacios públicos y privados. Blanca Valdivia (2018) propone que la organización del espacio refuerza la división sexual del trabajo, por lo que la configuración urbana no solo refleja estos dualismos, sino que los perpetúa y expande al asignar funciones y actividades específicas a cada espacio, a la

vez que asigna una mayor jerarquía a las actividades productoras de capital en el diseño urbano, mientras que las necesidades vinculadas a la esfera reproductiva permanecen invisibilizadas (p. 66).

La dicotomía que estructura las ciudades proyecta la invisibilización de la esfera privada hacia la pública, lo que obliga a problematizar la figura de la *flâneuse*, esa caminante urbana que podría equipararse al *flâneur* decimonónico. Una de las principales tensiones radica en el disfrute del anonimato entre la multitud, un privilegio que el andante masculino posee, pero que le es negado a su contraparte femenina. Esta paradoja cobra especial relevancia en novelas contemporáneas escritas por autoras mexicanas, donde las protagonistas atraviesan un proceso de mutación corporal. En este cambio, su corporalidad original queda oculta para dar paso a un nuevo “yo” capaz de andar la ciudad, recorrerla e incluso experimentarla con cierta libertad.

El objetivo principal de este artículo es formular un marco teórico y metodológico que articule los conceptos de *flâneuse espectral* y *cartografía literaria post-representacional*, con el fin de integrarlos a los estudios de urbanismo literario y ampliar las posibilidades analíticas de la teoría literaria. Estas nociones se desprenden del diálogo entre la literatura comparada y los estudios urbanos, y ofrecen recursos para examinar con mayor rigor los dispositivos narrativos vinculados con el borramiento del cuerpo femenino, la disociación y la invisibilización del deseo en el espacio urbano.

Asimismo, busco demostrar la pertinencia de esta metodología mediante su aplicación al análisis de las novelas *Los deseos y su sombra* (2000) de Ana Clavel y *Fuego 20* (2017) de Ana García Bergua, lo que me permite delinear lecturas cartográficas sobre las formas de vivir, percibir y reformular experiencias urbanas. En este sentido, me propongo, en primer lugar, examinar cómo la experiencia urbana de las protagonistas está marcada por la violencia estructural de género; en segundo lugar, explorar la invisibilidad y el desdoblamiento como estrategias narrativas para habitar la ciudad; y, en tercer lugar, visibilizar los vínculos entre espacio privado, espacio público e identidad femenina desde una perspectiva crítica del territorio urbano en la literatura.

En los textos literarios seleccionados, el desdoblamiento de las protagonistas las convierte en *flâneuses* espectrales, categoría conceptual que propongo a partir de la figura de la *flâneuse* —la mujer que camina la ciudad pese a las restricciones del espacio público— para designar a quienes solo pueden desplazarse por la urbe mediante la disociación o la desaparición simbólica de su cuerpo. Este modo de habitar no supone libertad, sino una prolongación de la invisibilización que marca el hogar, el deseo y el andar femenino en el espacio urbano. Asimismo, cuando estos recorridos se leen como *cartografías literarias post-representacionales*, se problematiza su sentido: el mapa ya no reside en la representación fija del territorio, sino en las prácticas narrativas y subjetivas que emergen del tránsito espectral de las protagonistas. Desde este enfoque, su andar no solo revela las tensiones entre presencia y borramiento, sino que también configura mapas dinámicos que inscriben experiencias femeninas en una ciudad que históricamente las ha mantenido al margen de los discursos hegemónicos.

Organizo el artículo en tres momentos: el estado de la cuestión, la propuesta metodológica y el análisis literario. En “Ciudades literarias, cuerpos femeninos y *flâneuse espectral*” presento estudios previos y enfoques teóricos que permiten comprender la urbe como un espacio de representación simbólica y social donde el andar de las mujeres se construye entre paradojas que justifican la propuesta de la categoría analítica de *flâneuse espectral*. Este marco introductorio da paso a “Herramientas conceptuales: cartográficas para el análisis literario del espacio urbano”, donde propongo y justifico el concepto de *cartografía literaria post-representacional*, fundamental para la lectura cartográfica que sugiero en esta investigación.

Con este andamiaje conceptual y metodológico doy paso al apartado “Análisis y discusión: mapas de la invisibilidad”, en el que desarrollo la aplicación de mi propuesta. En “El espacio de las idénticas: violencia y deseo” examino cómo el ámbito privado se configura como un territorio atravesado por la violencia estructural y el deseo silenciado. En “Hitos históricos: imaginario de la ciudad” analizo las marcas urbanas que estructuran la memoria colectiva y moldean el imaginario de las protagonistas. Finalmente, en “Senderos del andar invisible” exploro la invisibilidad como recurso narrativo para el tránsito en la ciudad, lo cual desestabiliza la figura tradicional del *flâneur*.

En conjunto, estos apartados consolidan el marco que permite una lectura situada desde la *cartografía literaria post-representacional* y la figura de la *flâneuse espectral*, en diálogo con los principios del urbanismo literario, los cuales articulan teoría, método y textualidad para comprender cómo la literatura produce y configura la ciudad.

2. CIUDADES LITERARIAS, CUERPOS FEMENINOS Y FLÂNEUSE ESPECTRAL

En los estudios recientes sobre la relación entre literatura y espacio urbano, la obra *Literatures of Urban Possibility* (Salmela, Ameel, y Finch, 2021) ofrece un enfoque interdisciplinario que analiza cómo las representaciones literarias de la ciudad no sólo reflejan realidades urbanas, sino que, además, intervienen en la construcción de imaginarios. Además, enfatiza cómo la literatura desafía las concepciones tradicionales del urbanismo al cuestionar las dicotomías entre espacio público y privado. Este énfasis metodológico se sostiene sobre un recorrido histórico y teórico más amplio, por ejemplo, Kevin R. McNamara (2014) rastrea los orígenes del estudio de las ciudades literarias hasta la antigüedad clásica, cuando obras como *La Iliada* y *La Odisea* ya ofrecían representaciones urbanas como Troya. Sin embargo, señala que el análisis sistemático de la ciudad como entidad literaria se consolida en la modernidad temprana y adquiere un papel central con la Revolución Industrial, momento en que la urbe emerge como un espacio donde conviven lo sublime y lo grotesco, lo individual y lo colectivo (p. 5).

Este desarrollo se profundiza con un giro teórico que desplaza la comprensión de la ciudad como mero escenario hacia su lectura como constructo simbólico y discursivo (p. 12). En esta línea, los aportes de Michel de Certeau (1984) sobre las prácticas cotidianas y de Henri Lefebvre (1974) sobre la producción social del espacio permiten entender que la literatura no solo registra experiencias urbanas, sino que construye imaginarios que moldean

la percepción de las urbes. De este modo, emerge la noción de polifonía urbana, donde múltiples voces y trayectorias configuran ciudades literarias diversas, contradictorias y en continua transformación (McNamara, 2014, p. 14).

En cuanto al análisis del andar de las mujeres en las ciudades, Elizabeth Wilson demarca un partaguas en el estudio de la experiencia de la mujer en el entorno urbano con *The Sphinx in the City* (1991). La autora recurre a fuentes diversas como ficción, historia, sociología y arte para analizar cómo la ciudad ha sido tradicionalmente un espacio de peligro y oportunidad para las mujeres. Además, argumenta que, aunque la ciudad ha ofrecido libertad y anonimato a las mujeres, ha sido un lugar de vigilancia y control, donde los planificadores y reformadores han intentado regular sus cuerpos y movimientos (p. 8). La metáfora de la Esfinge simboliza este dilema: la mujer es vista como una amenaza para el orden urbano y, a la vez, como una promesa de liberación y placer (p.10). Además, la autora cuestiona la visión paternalista de muchos movimientos urbanos y arquitectónicos, como el de las ciudades jardín, que pretendían devolver a las mujeres a la esfera privada, limitando su acceso al espacio público. Su análisis subraya la ambivalencia del discurso urbano, que oscila entre la promesa de emancipación y el temor al desorden que las mujeres pueden representar en las ciudades modernas (p. 18).

Por otro lado, Efrat Tseëlon (1995) sostiene que la experiencia corporal femenina se configura a través de cinco paradojas. La primera se relaciona con la modestia: la mujer es definida como objeto de seducción y, a la vez, castigada por ello. La segunda es la duplicidad femenina: se la concibe como artificio, y al mismo tiempo se la margina por supuestamente carecer de esencia y autenticidad. La tercera es la contradicción de la visibilidad: la mujer es presentada como un espectáculo mientras se la mantiene culturalmente invisible. La cuarta es la de la belleza: el cuerpo femenino es asociado con la fealdad mientras se convierte en símbolo estético. La quinta es la disonancia de la muerte: la mujer representa tanto la muerte como la protección frente a ella (Tseëlon, 1995, p. 5).

A partir de la tercera paradoja, propongo el concepto *flâneuse espectral* para distinguir a las mujeres que recorren la ciudad a partir de una escisión corporal, que les permite invisibilizarse. Es decir, existe de fondo una contradicción entre el deseo de anonimato y la necesidad de tener agencia y visibilidad en los espacios urbanos. Tseëlon apunta al centro de la discrepancia: un entorno seguro, la persona se siente aprobada, aceptada, querida y pasa desapercibida; en suma, experimenta confianza y una forma de invisibilidad psicológica. En cambio, en un entorno inseguro, se percibe expuesta, observada, evaluada y comparada (Tseëlon, 1995, p.55). Dicho de otra manera, ser visible para la andante urbana, al contrario de lo que sucede con el *flâneur*, resulta amenazante y produce una sensación de pérdida de poder.

Sumado a lo anterior, a través de este silenciamiento corporal, lo privado se integra en la ciudad y se desdibuja el umbral entre lo doméstico y lo público, integración que desafía la concepción tradicional del urbanismo, que históricamente ha relegado la experiencia femenina a los límites del espacio citadino. En este contexto, la periferia no alude a una ubicación geográfica en la ciudad, sino a una condición simbólica. Es aquello que ha sido

acallado, desvalorizado y excluido del centro del discurso urbano, por lo que se trata de una metáfora del espacio privado, tradicionalmente asignado a las mujeres. De acuerdo con el Col·lectiu Punt 6 (2019):

Los espacios de la ciudad en los que desarrollamos nuestra vida cotidiana son los escenarios donde se representan jerarquías y desigualdades, pero también la propia configuración y gestión urbana reproducen, legitiman y perpetúan desigualdades y relaciones de poder que son estructurales, aunque no ineludibles. (p. 18)

La invisibilidad, para las protagonistas, es un dispositivo de apropiación simbólica de la ciudad, que les permite recorrer el espacio urbano para tratar de inscribir en él sus experiencias personales, emociones y su derecho al placer. Este fenómeno presenta una paradoja evidente, pues el deseo de anonimato convive con la aspiración de ser reconocidas como ciudadanas con plenos derechos. Así, como *flâneuses espectrales*, trazan mapas de zonas clave de ciudades mexicanas e inscriben emociones, sensaciones y vivencias que, de acuerdo con Jens Martin Gurr (2014), serían imposibles de captar para el urbanismo tradicional, que se concentra en los datos cuantitativos (p. 139).

El análisis de la ciudad en la literatura ha evolucionado significativamente, desde la representación del entorno urbano como un mero escenario para la acción narrativa hasta su comprensión como un constructo simbólico y discursivo donde convergen dinámicas sociales, afectivas y de poder. A partir de estos enfoques, el estudio contemporáneo de las metrópolis literarias adopta metodologías interdisciplinarias que integran conceptos de urbanismo, feminismo y análisis cultural para examinar cómo las narrativas urbanas reflejan la realidad y contribuyen a reconfigurarla.

3. HERRAMIENTAS CONCEPTUALES: CARTOGRÁFICAS PARA EL ANÁLISIS LITERARIO DEL ESPACIO URBANO

El urbanismo literario, como campo de estudio interdisciplinario, requiere analizar las ciudades desde una perspectiva simbólica y discursiva que trasciende los datos cuantificables. Jason Finch (2021) plantea que los textos literarios funcionan como laboratorios donde se experimentan y se ponen a prueba diversas posibilidades del mundo urbano, al contener una polifonía difícil de encontrar en otros medios, que permite la configuración de representaciones dinámicas del espacio urbano, al visibilizar experiencias marginales y cuestionar las narrativas hegemónicas sobre la ciudad.

Por su parte, James Martin Gurr (2014) subraya que la imaginación literaria es clave para comprender las ciudades, ya que las narrativas urbanas no solo reflejan la realidad, sino que modelan la percepción del espacio, al resignificar las dinámicas sociales que operan en él. Desde esta perspectiva, Gurr destaca que el análisis literario permite desentrañar las tensiones entre inclusión y exclusión, visibilizando experiencias que son ignoradas o marginalizadas por los discursos oficiales (p. 146). Finch y Gurr coinciden en que el principal desafío del urbanismo literario radica en demostrar que lo imaginario ofrece una representación alternativa de la ciudad y, a la vez, incide activamente en la construcción de nuevas posibilidades urbanas.

Tania Rossetto (2014) sostiene que los mapas, desde la perspectiva *post-representacional*, son prácticas que emergen de la acción; el término busca superar los binarismos tradicionales del análisis cartográfico y desplazar la atención del mapa como objeto hacia los procesos que lo producen (p. 514). Al trasladar esta noción al ámbito literario, entiendo la *cartografía literaria post-representacional* como un dispositivo analítico que permite leer los textos no solo como representaciones del espacio, sino como prácticas que generan formas de habitarlo y percibirlo. En este sentido, los mapas literarios funcionan como matrices simbólicas que trazan experiencias subjetivas y afectivas dentro del entorno urbano. En otras palabras, el prefijo *post*, de manera similar a su uso en el concepto de *post verdad* de Lee McIntyre (2018), sugiere una forma de cubierta o velación que desplaza el mapa fuera de los trazos materiales y lo sitúa en el acto mismo de lectura y en la experiencia interpretativa del lector.

Para leer las novelas como *cartografías literarias post-representacionales*, adapto las categorías urbanistas de Kevin Lynch (1960) —hitos, bordes, barrios, nodos y *senderos*— como herramientas de análisis literario. Esta transposición permite observar que las protagonistas no solo recorren espacios físicos, sino que generan mapas afectivos y subjetivos que revelan su vínculo con la Ciudad de México. En este marco, los *hitos* funcionan como marcadores históricos que activan la memoria urbana, mientras que los *senderos* operan como trayectorias simbólicas que articulan violencia, deseo e invisibilidad. Leídas así, ambas novelas muestran cómo la invisibilidad que atraviesa el ámbito privado se proyecta hacia la ciudad, configurando senderos identitarios que sostienen el tránsito de las *flâneuses espectrales*. De este modo, la *cartografía literaria post-representacional* permite comprender el desdoblamiento de las protagonistas como un acto simbólico de apropiación del espacio urbano.

Sumado a lo anterior, la propuesta metodológica se vincula con las propuestas urbanas de Zaida Muxí et. al. (2011), quienes señalan que “el objetivo del urbanismo debería ser poder disfrutar de ciudades inclusivas que tengan en cuenta la diversidad real que caracteriza a los espacios urbanos, y así hacer posible que el derecho a la ciudad sea un derecho humano para todas las personas” (p. 107). El enfoque feminista enfatiza la necesidad de diseñar barrios que partan de la vida cotidiana, incorporando las experiencias subjetivas y emocionales de quienes habitan y transitan la ciudad.

En este sentido, el análisis muestra que el desdoblamiento en invisibilidad de las protagonistas resulta un dato cualitativo importante para reformular nuestras ciudades desde una nueva epistemología que reconozca lo cotidiano, lo subjetivo y las múltiples identidades que habitan el espacio urbano como fuentes legítimas para reconstruir los imaginarios ciudadanos. En esta línea, retomo la propuesta de Donna Haraway (1988) sobre los “saberes situados”, que abogan por una mirada plural y contextualizada del conocimiento, capaz de integrar las voces de quienes han sido históricamente excluidos de la construcción de la ciudad.

La evolución conceptual expuesta en estos apartados ofrece un sostén teórico para la metodología propuesta en este artículo, ya que me permite justificar la pertinencia de categorías como la *flâneuse espectral* y la *cartografía literaria post-representacional*, orientadas a captar dimensiones del espacio urbano que desbordan los modelos representacionales tradicionales.

En este sentido, el recorrido teórico aquí trazado establece el marco necesario para articular una lectura situada de las novelas seleccionadas como prácticas espaciales y como intervenciones críticas en la producción simbólica de la ciudad, donde los recorridos femeninos adquieren forma de mapas espectrales que interpelan las jerarquías de género inscritas en la urbe.

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN: MAPAS DE LA INVISIBILIDAD

En este apartado propongo un análisis de *Los deseos y su sombra* y *Fuego 20* que muestra cómo el concepto de *flâneuse espectral*, articulado con la lectura de las novelas como cartografías literarias post-representacionales, funciona como una clave interpretativa para comprender el tránsito urbano de las protagonistas y su desplazamiento como forma de resistencia simbólica frente a la violencia estructural de género. Como menciono anteriormente, retomo las categorías espaciales de Kevin Lynch, en particular *hitos* y *senderos*, con el fin de trazar las trayectorias simbólicas, afectivas e históricas de las protagonistas en la Ciudad de México. Con este breve análisis, pongo en práctica la propuesta teórica desarrollada en esta investigación.

Los deseos y su sombra de Ana Clavel narra la vida de Soledad, quien desde la infancia se desdobra dentro de un jarrón con otra personalidad, Lucía. Más tarde, esta mutación deviene en invisibilidad que le permite recorrer la Ciudad de México. A su vez, *Fuego 20* de Ana García Bergua sigue a Saturnina, quien asume la personalidad de Ángela Miranda. Al morir en el incendio de la Cineteca Nacional, su fantasma recorre la Ciudad de México. Estas novelas constituyen mapas simbólicos del andar de las mujeres en el espacio urbano. En este sentido, las concibo como cartografías cualitativas que arrojan luz sobre la situación espectral de las protagonistas, quienes se resisten a ser confinadas al espacio privado.

Desde esta perspectiva, analizo el espacio privado como un ambiente desolador para las protagonistas, recuperando la importancia de su estudio como parte esencial del territorio urbano. Posteriormente, identifico los hitos que posicionan las experiencias de las mujeres en un tiempo y espacio específicos, y estudio los senderos identitarios siguiendo el concepto de Kevin Lynch (1960). Finalmente, examino cómo la invisibilidad opera como dispositivo literario que permite a las protagonistas navegar la ciudad como *flâneuses espectrales*, trasladando el espacio de las idénticas al territorio público. Este proceso, aunque les brinda cierta seguridad y agencia sobre sus cuerpos, dista mucho de ser un mecanismo de poder equiparable al del *flâneur* masculino.

4.1. El espacio de las idénticas: violencia y deseo

Los espacios que habitamos suelen ser catalogados y valorados con base en las actividades que en ellos se realizan. Como señala Fernanda Canales (2012), desde hace dos siglos “[...] el mundo se dividió en dos: la casa y la ciudad; la primera para lavar la ropa y la segunda para andar con los atuendos recién planchados. El mundo del interior y el del exterior” (p. 7).

Así, las protagonistas comienzan la narrativa desde las constricciones del espacio privado, donde diferentes tipos de opresiones configuran su vida cotidiana. Soledad, en *Los deseos y su sombra*, inicia como una niña que vive con su madre, Carmen, y su hermano, Luis. La ausencia de su padre, fallecido, marca el ambiente del hogar, donde la violencia emocional y la desigualdad se hacen evidentes. Carmen demuestra tendencias misóginas al favorecer abiertamente a Luis, quien incluso tiene la oportunidad de estudiar medicina, mientras que Soledad queda relegada a un espacio de invisibilidad y silencio.

Ante la hostilidad del territorio privado, Soledad desarrolla un desdoblamiento psicológico como mecanismo de protección. Su *alter ego*, Lucía —cuyo nombre, derivado de “luz”, contrasta simbólicamente con la sombra que representa Soledad—, habita inicialmente dentro de un jarrón, para luego extenderse hasta convertirse en una presencia invisible que le permite recorrer la Ciudad de México. Esta dualidad funciona como un contrapeso emocional que protege a Soledad de la violencia y el abandono que experimenta en el espacio doméstico: “Y mientras llegaban esos otros limbos, sentada en la oscuridad de su cuarto, Soledad corrió al último rincón de sí misma para encontrarse con Lucía: saltó al jarrón, cruzó el laberinto y llegó hasta su centro. (p. 16).

En este punto, resulta evidente que Soledad experimenta una disociación psicológica, un mecanismo de defensa ante la violencia del hogar. Recupera la conciencia “hasta que su madre, amorosa, suplicó un ‘despierta, mi niña’ cuando pudo tomar el hilo de voz y salir del laberinto. Afuera, Carmen abrazaba a una muñeca del tamaño de Soledad. No le costó trabajo entender que era ella misma” (Clavel, 2000, p. 16). Esta experiencia extracorpórea anticipa su posterior huida, tanto del hogar como de su propio cuerpo, en un intento de protegerse de la hostilidad del espacio privado.

Saturnina, en *Fuego 20*, también proviene de un hogar fragmentado, marcado por la muerte repentina del tío que fungía como proveedor, quien cae del balcón tras ser sorprendido en medio de una discusión con su pareja. Su relación con el hogar está vinculada a la precariedad, lo que da inicio a su desdoblamiento: “Dejé de ir a clases. Total, si de todas maneras no podría pagar el siguiente semestre. Los estudios, al igual que todo, se fueron convirtiendo para mí en parte de la vida de un fantasma, de una Saturnina que se alejaba hacia otras galaxias” (García Bergua, 2017, p. 27). Esta división consolida una dicotomía donde el hogar, territorio tradicionalmente asignado a las mujeres, es visto como un espacio de reproducción y cuidado, mientras que el ámbito público es reservado para el hombre y el trabajo asalariado.

Silvia Federici (2010) sostiene que la separación de esferas determina que el trabajo reproductivo, mucho menos valorado, sea invisibilizado y considerado una vocación natural para las mujeres (p. 113), quienes, bajo esta lógica, son relegadas al ámbito privado como principales sostenedoras del capital (p. 16), mientras que su trabajo doméstico, indispensable para la reproducción de la fuerza laboral, permanece invisibilizado como “trabajo de mujeres” (p. 112). La madre de Saturnina, por ejemplo, rompe con el modelo tradicional al incorporarse a la fuerza laboral; sin embargo, para hacerlo, debe abandonar parcialmente el

hogar, pues no existen estructuras sociales que reconozcan ni respalden el valor del trabajo de cuidados.

Celia Amorós (1994) propone que el lugar privado es el de las idénticas “porque es un espacio en el cual no hay nada sustantivo que repartir en cuanto a poder ni en cuanto a prestigio ni en cuanto a reconocimiento, porque son las mujeres las repartidas ya en este espacio. No hay razón suficiente de discernibilidad que produzca individuación” (p. 3). Así, ambas protagonistas intentan salir del ámbito privado en busca de reconocimiento y para lograrlo, deben recurrir a un desdoblamiento: Saturnina lo hace adoptando la identidad de Ángela Miranda, mientras que Soledad simula haber abandonado el país como forma de romper sus vínculos con la familia nuclear.

Las protagonistas, ante la imposibilidad de una *flânerie* masculina se convierten en *flâneuses espectrales* para transitar del territorio privado al público. Retomo a Elizabeth Wilson (1991), quien examina la dicotomía desde una perspectiva feminista crítica y argumenta que, históricamente, las ciudades han sido lugares donde el control del orden y la vigilancia se ejercen especialmente sobre las mujeres. Sin embargo, sugiere que las urbes ofrecen un espacio ambiguo donde las mujeres pueden encontrar libertad e independencia, desafiando los valores patriarcales tradicionales. A pesar de esta posibilidad de liberación, el diseño urbano y las políticas de planeación han reforzado estructuras de poder patriarcales, al promover arquitecturas que privilegian la privacidad y perpetúan la subordinación femenina en el hogar (p.7).

Wilson (1991) también analiza cómo el auge del consumismo burgués en el siglo XIX creó espacios intermedios como los grandes almacenes y los hoteles, que son simultáneamente públicos y privados. Estos lugares permiten a las mujeres un acceso limitado a la esfera pública, pero bajo condiciones de consumo y espectáculo, donde son tanto observadoras como objeto de miradas. La configuración espacial de estas zonas contribuye a la domesticación de la presencia femenina en el espacio público, mientras que el ideal burgués seguía exaltando a la mujer dentro del hogar (p. 32).

En concordancia con lo anterior, Anne Friedberg (en Saber, 2013, p. 72) sugiere que las mujeres pueden ejercer una forma de *flânerie* en espacios comerciales como los centros comerciales, aunque dicho tránsito esté mediado por la vigilancia y el consumo. Esta paradoja permite comprender la necesidad de Saturnina de adoptar otra identidad, un gesto que finalmente la despoja de su propio cuerpo. Ángela Miranda, una joven asistente de clase alta al servicio de la también imaginaria señora Mackenzie, encarna el acceso a una movilidad privilegiada y a un deseo asociado con el consumo y el goce urbano, dimensiones inaccesibles para Saturnina en su identidad original.

El primer desdoblamiento se configura en la casa del Pedregal, donde comienza a construir la vida de su alter ego y a experimentar la ciudad desde una posición ficticia que aparenta agencia, pero que en realidad profundiza su borramiento. Esta desaparición simbólica se consolida de manera violenta cuando su cuerpo es destruido en el incendio de la Cineteca Nacional, dejando como única forma de tránsito una invisibilidad espectral marcada por el miedo y la precariedad: “Aunque fuera yo una persona transparente, volar

por mis propios medios me daba terror, como en aquellos ataques que había tenido antes, hace unos meses, cuando me senté frente al monumento a Obregón y aún no había aparecido Ángela [...] me sentía mejor de ser invisible y no molestar y me daba cuenta de que eso no estaba del todo bien” (García Bergua, 2017, pp. 229–239).

Ambas protagonistas transitan un espacio limítrofe entre lo privado y lo público y arrastran la invisibilización en su andar. Inician la salida del hogar mediante la creación de un *alter ego* que les permite procesar las experiencias vividas en el ámbito privado, un espacio de represión y silenciamiento. Posteriormente, al despojarse por completo de sus cuerpos, llevan consigo el silenciamiento y recorren la Ciudad de México como *flâneuses espectrales*. La falta de agencia que se asocia con quienes son confinadas a la esfera de lo privado se proyecta hacia el espacio público, transformándolas en fantasmas durante su tránsito por la urbe.

4.2. *Hitos históricos: imaginario de la ciudad*

En coherencia con la metodología expuesta, donde propongo ampliar los términos de Lynch (1960) para analizar el *corpus*, retomo aquí la noción de hitos no solo como puntos de referencia físicos, sino como marcadores históricos que configuran la memoria colectiva y la subjetividad de las protagonistas. Asimismo, entiendo los senderos no únicamente como trayectorias físicas, sino como caminos simbólicos que trazan las experiencias de mujeres relegadas al ámbito privado. Esta perspectiva me permite leer las narrativas analizadas como cartografías post-representacionales que ofrecen una visión significativa de la vida cotidiana de las mujeres en la Ciudad de México. Saturnina y Soledad son testigos de acontecimientos históricos que configuran su identidad desde un saber situado, en contraste con las narrativas oficiales. Sus experiencias, marcadas por la subjetividad y la marginalidad, revelan dimensiones del acontecer urbano que escapan a las versiones institucionalizadas de la historia.

Los hitos históricos no solo configuran el contexto urbano en el que se desplazan las protagonistas, sino que también actúan como anclajes afectivos desde los cuales se construyen rutas de resistencia y memoria. En tanto *flâneuses espectrales*, Soledad y Saturnina recorren una ciudad que no les fue pensada, y reescriben su tránsito a través de marcas simbólicas y silencios. En esta lógica, la ciudad no se representa como una totalidad fija ni desde una visión cartográfica dominante, sino como una cartografía literaria post-representacional que emerge del andar encarnado, dislocado y disidente de sus protagonistas. Los hitos, entonces, lejos de ser meros puntos geográficos, condensan tensiones históricas y afectivas que revelan las formas en que el espacio urbano es vivido, resistido y reinscrito desde la experiencia femenina.

Desde esta óptica, los hitos históricos, como la matanza de Tlatelolco y el incendio de la Cineteca Nacional, adquieren una dimensión simbólica en las novelas, al marcar momentos clave de trauma colectivo y resignificación del espacio. Del mismo modo, los senderos identitarios de las protagonistas, que transitan entre la presencia y la invisibilidad, revelan cómo sus cuerpos son excluidos o vigilados en el espacio público, obligándolas a habitar la ciudad desde una subjetividad escindida. Esta aproximación permite comprender

las narrativas urbanas como dispositivos críticos que cuestionan las dinámicas de poder en la configuración del espacio y abren posibilidades para repensar la importancia de incluir las memorias y vivencias de las mujeres en el urbanismo.

Miguel Blanco es el personaje de *Los deseos y su sombra* a través del cual se muestra el movimiento estudiantil de 1968. El hermano de Rosa es un adolescente que tiene en su habitación posters de Angélica María, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot y el Ché Guevara:

[...] había sucumbido a la furia demencial de una bayoneta unos días antes, en Tlatelolco. Doña Cande todavía no daba con su cuerpo en las delegaciones. Luis, que lo había acompañado a ver muchachas al mitin, vio cómo lo mataban. Era el único testimonio que podía justificar su desaparición (Clavel, p. 25).

De esta forma, los hitos físicos que abundan en la novela, como el castillo de Chapultepec, paseo de la Reforma, el palacio de Bellas Artes, se colocan en un tiempo preciso de inicio: la década de los 60, cuando en México y gran parte del mundo se encontraban ideologías de liberación oprimidas por las estructuras de poder, que en última instancia fueron silenciadas, tal como la hermana de Miguel afirma:

Aquí la gente no hizo nada después del 2 de octubre, ni se levantó en armas, ni clamó por la verdad, ni mi hermano es ningún Combatiente de la Libertad... Es más: aquí no hubo muertos ni heridos. No hubo cuerpos ni sangre... Yo nunca he tenido un hermano llamado Miguel. Yo no estoy aquí y tampoco te conozco. Es más: no te veo. (Clavel, p.29).

La protagonista de *Fuego 20*, en cambio, retrata una ciudad un par de décadas después. Su cuerpo muere en el incendio de la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982, un hito que deja una herida latente en la memoria colectiva de la capital mexicana. La narración adopta la voz de una protagonista que es consciente de su propia muerte:

Y al final, en el estacionamiento, entre el gentío, el ruido de las ambulancias y el humo me di cuenta de que no sólo el zapato sino también mi cuerpo, el cuerpo de Saturnina o el de Ángela, quizá se había quedado ahí. (García Bergua, 2017, p. 302)

Marcar la temporalidad de los discursos permite identificar una constante en las experiencias de las mujeres en la Ciudad de México, donde las dinámicas de exclusión, violencia y silenciamiento continúan reproduciéndose a lo largo del tiempo. Es importante recordar que *Los deseos y su sombra* fue publicada en el año 2000 y *Fuego 20* en 2017, lo que implica décadas de distancia entre el discurso y el contexto de publicación de ambas obras. Esta brecha temporal evidencia la persistencia de estructuras patriarcales que moldean la experiencia femenina en el espacio urbano.

Ambas narrativas coinciden en mostrar cómo las protagonistas habitan una ciudad que perpetúa la violencia simbólica y física sobre los cuerpos femeninos. En *Los deseos y su sombra*, el México posterior a la matanza de Tlatelolco es un escenario donde las huellas de la represión y la vigilancia estatal condicionan la vida de Soledad. Por su parte, *Fuego 20* retrata un entorno urbano marcado por el incendio de la Cineteca Nacional, que funge como un espacio de exclusión para Saturnina.

4.3. *Senderos del andar invisible*

La figura de la *flâneuse espectral* permite demostrar cómo las protagonistas solo logran habitar la ciudad, recorrerla y dejar huella mediante el borramiento de su cuerpo: como en los mapas, donde los vacíos o silencios comunican tanto como los elementos visibles, la desaparición de sus cuerpos en el paisaje urbano revela con fuerza las múltiples violencias que enfrentan. Esta violencia estructural que restringe su presencia en el espacio urbano se traduce en una estrategia de invisibilidad: al disociarse o despojarse simbólicamente de su corporeidad, acceden al tránsito urbano desde una posición liminal. El silenciamiento experimentado en el ámbito privado se proyecta al entorno urbano, extendiendo su exclusión. Incluso los alter ego que aparentemente les otorgan agencia terminan reproduciendo nuevas formas de opresión.

El tránsito entre las esferas de lo privado y lo público no es neutro, pues el ámbito del hogar y las labores de reproducción y cuidado, son tradicionalmente asignados a las mujeres, mientras que el exterior se concibe como territorio masculino. Como señala Valdivia (2018), esta división perpetúa la desigualdad de género y restringe la libertad de movimiento y decisión de las mujeres, al limitar sus posibilidades de apropiarse plenamente del espacio urbano.

El dividir los espacios en público y privado y asignarle a cada uno una responsabilidad masculina o femenina tiene consecuencias discriminadoras y atenta contra la igualdad de oportunidades, ya que la liberación de un tiempo doméstico es fundamental para tener un tiempo en el que dedicarse a lo que uno desee y la posibilidad de construir una individualidad. (p. 68)

Las novelas analizadas trazan, a partir de sus tramas, senderos identitarios que reflejan la realidad de muchas mujeres que habitan el espacio urbano representado. Estos caminos comparten un elemento común: la anulación del cuerpo, la agencia y el deseo de las protagonistas. En este sentido, el abandono del cuerpo configura un sendero en común que conlleva diversos niveles de violencia, como en el caso de Soledad y las relaciones sexuales que entabla a lo largo de su vida. Por ejemplo, de niña, tiene un primer encuentro con un adulto que le ofrece dinero. Al recordar este momento se produce nuevamente una disociación:

Pero esta escena, donde aparecerán una niña que es Soledad misma y un hombre que siempre será Desconocido, se originó en exteriores, una miscelánea, la calle, la mirada cruzada entre dos que se reconocieron, una veloz historia de seducción y escarceo que condujo al hombre y a la niña al cubo penumbroso de la escalera [...] Con la escasa luz, Sol enfoca las siluetas disparejas de esta niña y este hombre que se inclina para susurrarle algo al oído y al mismo tiempo besarle la mejilla, que levanta el faldón de su vestido de por sí muy corto, e introduce una mano [...]. (Clavel, 2000, p. 13)

El camino de la protagonista la conduce a otra decepción amorosa cuando piensa que irá a vivir a Hungría con Péter, pero él la abandona. Ante esta pérdida, Soledad no regresa al hogar ni retoma su vida anterior; en cambio, elige simular que ya no habita la Ciudad de

México y desaparece de la vida familiar. Años después, se encuentra de manera fortuita con su madre: “Disculpe si la asusté —la voz de Carmen era amigable y dulce—. Pero es que ¿sabe?... Se parece usted mucho a mi hija. Soledad no supo qué decir. Sonrió y volvió a dejar que el pelo le cubriera parte del rostro” (Clavel, 2000, p. 78). Esta escena subraya la alienación de Soledad respecto a su propia identidad, reflejada en la imposibilidad de reconocerse a sí misma dentro del espacio familiar: es su huída de las imposiciones y silenciamientos del espacio privado.

En el epílogo de la novela, se revela un sendero constante y la forma máxima de silenciamiento: la desaparición. Su madre nunca deja de buscarla. A través del Centro Nacional para la Localización de Personas Desaparecidas y Extraviadas, su desaparición queda registrada el 23 de junio de 1985. La imagen final de los carteles desgastados y amarillentos simboliza la memoria difusa de Soledad, cuyo cuerpo es incapaz de ser contenido por los límites físicos:

La mayoría de los carteles se amarillaron o se desgajaron. Entre los que sobrevivieron un poco más hubo uno que quedó pegado en un poste de luz de la avenida 20 de Noviembre. Soledad no llegó a verlo pero le habría gustado leer el mensaje que alguien garabateó al pie: su cuerpo no la contiene. (Clavel, 2000, p. 148)

Esta metáfora final reafirma la idea de que el cuerpo de Soledad, despojado de su presencia y de su agencia, trasciende los límites del espacio urbano, quedando reducido a un eco silencioso que resiste el olvido.

Saturnina, por su parte, solo experimenta encuentros sexuales bajo la personalidad de Ángela, lo que evidencia cómo el erotismo le es negado desde el inicio. Esta fragmentación refleja la incapacidad protagónica para ejercer agencia sobre su propio cuerpo, lo que la obliga a delegar su deseo a una entidad externa, una construcción ficticia que le permite explorar dimensiones prohibidas para su “yo” verdadero. Sus encuentros sexuales con César Augusto y Felipe Modeoni son vividos a través de su *alter ego*, cuya existencia encarna el deseo reprimido y canaliza impulsos que le resultan inalcanzables en su identidad original. Sin embargo, estas interacciones no están exentas de violencia simbólica, pues se llevan a cabo en un entorno marcado por la precariedad y la subordinación.

En su primer encuentro sexual con César, Saturnina experimenta una disociación, similar a la de Soledad, tan profunda que abandona su propio cuerpo y presencia la escena como una espectadora: “permanecía horrorizada, encogida en un rincón del clóset [...]” (García Bergua, 2018, p. 136). Esta salida del cuerpo no solo evidencia el trauma y la violencia implícita en la experiencia, sino que también resalta cómo el placer está vedado para Saturnina en su condición original. La única forma en que puede permitirse sentir es a través de la máscara de Ángela, quien asume el control de su cuerpo, a la vez que desafía los límites impuestos a la protagonista: “Me daba cuenta de que mis impulsos, cuando pretendía ser Ángela, se transformaban completamente, salían de mis manos, me asustaban pero a la vez me fascinaban”. (García Bergua, 2018, p. 144)

Ángela, entonces, no es solo una proyección o un mecanismo de defensa, sino un dispositivo narrativo que encarna la posibilidad de agencia y deseo para Saturnina. Esta

fragmentación de la identidad permite que la protagonista transite por espacios prohibidos y explore una sexualidad que, desde un lugar de subordinación, le está prohibida. Sin embargo, esta liberación es ilusoria, pues Ángela también está condenada a la destrucción. Felipe Modeoni, quien inicialmente representa una promesa de escape para Saturnina, se revela al final como el demonio de un infierno que culmina en las llamas del cine. Este giro refuerza la idea de que incluso en su personalidad desdoblada, la protagonista no puede escapar del destino de violencia y sometimiento que la acecha.

La escisión entre Saturnina y Ángela, lejos de ser una vía de emancipación, evidencia la fractura interna de la protagonista, quien solo puede vivir su deseo desde la otredad. En el caso de Saturnina, la supresión de su deseo la obliga a habitar un cuerpo ajeno para poder ejercer una mínima agencia, lo que subraya la imposibilidad de reconciliar su identidad con su placer en un entorno dominado por la violencia y el sometimiento.

Los senderos de las protagonistas revelan un recorrido donde la *flânerie* —concebida esencialmente como una práctica masculina desde el siglo XIX— les es prohibida. Desde una perspectiva masculina, los pasos del *flâneur* trazan la urbe como si fuera un texto, y su mirada le permite leer y apropiarse del entorno urbano, por lo que para Charles Baudelaire es el poeta que encuentra inspiración en las calles de la metrópoli moderna, mientras que Walter Benjamin (1983) sostiene que el goce es parte esencial de esta experiencia, pues la ciudad se convierte en una extensión del hogar para quien la recorre. Ante esta negación, deben asumirse como *flâneuses espectrales*.

Dorde Cuvardic García (2012) señala que, para comprender las dinámicas de poder que configuran el andar femenino, es necesario tomar en cuenta factores como la clase social y las identidades raciales e ideológicas que configuran las relaciones de dominación en el espacio urbano (p. 169). Lauren Elkin (2016) plantea distintas formas de ejercer el derecho a recorrer la ciudad, describiendo este acto como un ejercicio de empoderamiento femenino que comienza con la simple acción de caminar. Elkin también resalta el dilema constante que enfrentan las mujeres en este ejercicio: ser individuos o parte de la multitud, sobresalir o pasar desapercibidas, ser independientes o volverse invisibles (p. 20). La complejidad en los recorridos de Soledad y Saturnina es un reflejo de las tensiones históricas que limitan la presencia de las mujeres en el espacio público y, al mismo tiempo, abre posibilidades para resignificar su relación con la ciudad.

El único medio que permite a las protagonistas recorrer la ciudad es la invisibilidad, detonada por la violencia inherente al sendero identitario que han transitado. Es decir, los caminos físicos sólo se vuelven accesibles para ellas cuando sus cuerpos dejan de estar presentes o son anulados. En este contexto, ambas recurren a la *analepsis* y la *prolepsis* para narrar, desde una condición espectral, un recorrido libre por la ciudad en el tiempo presente, permitiendo así que sus voces fantasmales inscriban en el espacio urbano las experiencias que les fueron negadas en vida.

Existe una paradoja en este recorrido: cuando las protagonistas finalmente se liberan de las violencias impuestas sobre sus cuerpos, también deben renunciar al placer y a cualquier aspiración de vida propia. En el caso de Soledad, “[...] Tal vez fuera su imaginación, pero

desde que descubrió que la gente había dejado de verla caminaba con una ligereza inusual, sus pies eran más veloces y el bulto de su cuerpo le pesaba menos” (Clavel, 2000, p. 101). Para Saturnina, en cambio, hay dos momentos en los que es desposeída de su cuerpo. El primero ocurre cuando Ángela toma posesión absoluta de él, impidiéndole regresar como lo había hecho antes, y el segundo sucede cuando su cuerpo es consumido en el incendio de la Cineteca Nacional. Sin embargo, la libertad con la que recorre la ciudad nunca es gozosa: “Aunque fuera yo una persona transparente, volar por mis propios medios me daba terror, como en aquéllos ataques que había sentido antes, hacía unos meses, cuando me senté frente al Monumento a Obregón [...]” (García Bergua, 2017, p. 229). Después del incendio, lo que Saturnina anhela no es continuar recorriendo la ciudad, sino regresar con su cuerpo al cementerio, un retorno que simboliza su deseo de cerrar el ciclo de violencia y despojo al que fue sometida.

En síntesis, Soledad y Saturnina no ejercen este poder sobre el espacio recorrido, dando cuenta de la necesidad de abordar el concepto de *flâneuse* desde una perspectiva diferenciada. Existe un contraste con el *flâneur* masculino, cuyo andar por la ciudad implica regocijo, libertad y seguridad, porque el desplazamiento de las protagonistas está marcado por la precariedad y el riesgo. Esta disparidad refleja una contradicción estructural entre las experiencias urbanas de hombres y mujeres, lo que obliga a los estudios urbanos a considerar estas diferencias.

5. CONCLUSIÓN: DEL SILENCIO AL ANDAR

El análisis de *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel y *Fuego 20* de Ana García Bergua confirma que ambas novelas configuran mapas simbólicos de la Ciudad de México que cuestionan la división tradicional entre lo público y lo privado. A través del desdoblamiento de las protagonistas y su andar como *flâneuses espectrales* se evidencia cómo las experiencias femeninas en la ciudad son relegadas y silenciadas desde el espacio privado, lo que convierte sus recorridos en la esfera pública en actos simbólicos de apropiación del espacio urbano teñidos de una invisibilidad paradójica: al liberarse de las violencias impuestas a sus cuerpos en el hogar, las protagonistas renuncian al placer y a la posibilidad de una existencia plena en la ciudad.

El análisis demuestra que los hitos históricos y los senderos identitarios, reinterpretados desde las experiencias de Soledad y Saturnina, funcionan como marcadores de trauma colectivo y de trayectorias simbólicas que visibilizan la exclusión y la violencia de género en el espacio urbano. La matanza de Tlatelolco y el incendio de la Cineteca Nacional, lejos de ser simples referencias temporales, se resignifican como puntos de inflexión que condicionan la vida de las protagonistas.

Asimismo, las novelas cuestionan el concepto tradicional de *flânerie*, evidenciando que el andar femenino está marcado por la cautela y el miedo, en contraste con el gozo y la libertad del *flâneur* masculino. Soledad y Saturnina sólo pueden recorrer la ciudad desde la invisibilidad, lo que revela las asimetrías de poder que condicionan la experiencia urbana de las mujeres. Este desplazamiento, mediado por la fragmentación identitaria, se refleja en la

negación del erotismo y el deseo, dimensiones que las protagonistas pueden ejercer de manera escindida o mediante *alter egos*, lo que refuerza la crítica a las estructuras de control que limitan la agencia femenina.

En conclusión, el análisis de estas las novelas como *cartografías literarias post-representacionales* las visibiliza como dispositivos críticos que cuestionan las dinámicas de poder inscritas en la ciudad, y refuerzan la necesidad de concebir nuevas formas de habitar y resignificar el espacio urbano desde una perspectiva femenina. Al visibilizar los recorridos silenciados de las protagonistas, ambas novelas abren posibilidades simbólicas para imaginar ciudades más equitativas, donde las voces y experiencias de las mujeres puedan inscribirse plenamente en el tejido urbano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, C. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”. En *Feminismo: Igualdad y diferencia* (pp. 23–52). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Azuara, I., Huffschnid, A., & Cerda, A. (2011). *Metrópolis desbordadas: Ciudad, cultura y política más allá de la globalización*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Benjamin, W. (1983). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. Verso.
- Canales, F. (2021). *Mi casa, tu ciudad. Privacidad en un mundo compartido*. Puente.
- Clavel, A. (2000). *Los deseos y su sombra*. Alfaguara.
- Col·lectiu Punt 6 (Ciocchetto, A., Casanovas, R., Fonseca, M., Ortiz Escalante, S., & Valdivia, B.). (2019). *Urbanismo feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida*. Virus Editorial.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer* (Vol. 1). Universidad Iberoamericana.
- Elkin, L. (2016). *Flâneuse: Women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (V. Hendel & L. S. Touza, Trans.; M. Sepúlveda Sánchez, Ed.). Traficantes de Sueños.
- Finch, J. (2021). *Literary urban studies and how to practice it*. Routledge.
- García Bergua, A. (2017). *Fuego 20*. Ediciones Era.
- García, D. C. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Éditions Publibook.
- Guerra, L. (2014). *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Cuarto Propio.
- Gurr, J. M. (2014). Urban complexity from a literary and cultural studies perspective: Key cultural dimensions and the challenges of “modeling.” En C. Walloth, J. M. Gurr & J. A. Schmidt (Eds.), *Understanding complex urban systems: Multidisciplinary approaches to modeling* (pp. 133–150). Springer.

- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- McNamara, K. R. (Ed.). (2014). *The Cambridge companion to the city in literature*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139235617>
- McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. MIT Press.
- Muxí Martínez, Z., Casanovas, R., Ciocchetto, A., Fonseca, M., & Gutiérrez Valdivia, B. (2011). ¿Qué aporta la perspectiva de género al urbanismo? *Hábitat y sociedad*.
- Rossetto, T. (2014). Theorizing maps with literature. *Progress in Human Geography*, 38(4), 513–530.
- Saber, Y. (2013). The charged strolls of the brown flâneuse in Sandra Cisneros's “The House on Mango Street.” *Pacific Coast Philology*, 48(1), 69–87.
- Salmela, M., Ameel, L., y Finch, J. (2021). *Literatures of urban possibility*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-64976-9>
- Tseelon, E. (1995) *The Masque of Femininity*. Sage: London.
- Valdivia, B. (2018). Del urbanismo androcéntrico a la ciudad cuidadora. *Hábitat y sociedad*, 11.
- Wilson, E. (1991). *The sphinx in the city: Urban life, the control of disorder, and women*. University of California Press.

ESCRIBIR DESDE EL SILENCIO: UNA LUCHA CONTRA EL SILENCIAMIENTO DE LAS MUJERES EN LA POESÍA DE JULIA UCEDA

WRITING FROM SILENCE: A STRUGGLE AGAINST SILENCING WOMEN IN JULIA UCEDA'S POETRY

Samantha Christ
Université Bordeaux Montaigne

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6697-3894>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.61



RECIBIDO:
20/02/2025
ACEPTADO:
24/11/2025

128

Resumen: Este artículo se propone estudiar un aspecto concreto de la escritura desde el silencio, también conocida como “poética del silencio” (Amorós Moltó, 1990), en la obra de Julia Uceda (Sevilla, 1925-Serantes, 2024). El objetivo sería demostrar que, ante un silencio impuesto a las mujeres a lo largo de la historia, no solo durante el franquismo, que marcó profundamente a Uceda, sino también en la actualidad, en países como Irak, Julia Uceda se sirve del silencio como arma para reivindicar los derechos de las mujeres y darles la palabra. No se trata de cualquier tipo de palabra, sino de una palabra silenciosa que sería capaz, mejor que el lenguaje verbal tradicional, de transmitir sus preocupaciones y de dar cuenta de la gravedad de la situación en la que se encuentran las mujeres. En efecto, Julia Uceda renueva el lenguaje poético y escribe “desde el silencio” (Pérez Parejo, 2013, p. 7-12) para rescatar a mujeres olvidadas cuyas voces, vinculadas a un silencio expresivo y ya no represivo, resuenan por los poemarios.

Palabras clave: poética del silencio; voces femeninas; silenciamiento; Julia Uceda

Abstract: Despite being one of the most original and singular Spanish contemporary writers, Julia Uceda (Seville, 1925-Serantes, 2024) has not been analyzed enough. This article aims to study a specific aspect of the writing of/from silence in her poetic work. The aim is to demonstrate that she transforms a silence that has been imposed on women throughout history, not only during the Franco

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 128-145

Samantha Christ - Escribir desde el silencio: una lucha contra el silenciamiento de las mujeres en la poesía de
Julia Uceda

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

era but also today in countries such as Iraq, into a weapon to claim women's rights and to give them a voice. This voice is no longer a silenced one but a silent one. It would be able, better than the traditional verbal language, to convey her concerns and to account for the gravity of the situation in which women find themselves. Indeed, Julia Uceda renews the poetic language and writes "from silence" (Pérez Parejo, 2013, p. 7-12) to rescue forgotten women voices. These voices, linked to an expressive and no longer repressive silence, resonate through the poems.

Keywords: poetics of silence; women voices; silencing; Julia Uceda

1. INTRODUCCIÓN

Julia Uceda (Sevilla, 1925-Serantes, 2024) sufrió el silenciamiento impuesto a las mujeres durante la dictadura franquista, por lo que se exilió a Estados Unidos de 1966 a 1972 y, después de haber vuelto a Oviedo en 1972, volvió a exiliarse, esta vez a Irlanda, de 1974 a 1976, año en el que se mudó a Galicia donde falleció en 2024. No solo su vida personal fue marcada por un sentimiento de injusticia con respecto a la desigualdad entre mujeres y hombres, sino que también tuvo que aguantar la represión en el ámbito de la enseñanza y de la cultura. Su primer poemario, *Mariposa en cenizas* (1959), pasó absolutamente desapercibido. El nombre de Julia Uceda no figuró en ninguna antología de la llamada Generación del 50 antes de finales de los años 80. En efecto, ni siquiera aparece en la antología *El grupo poético de los años 50* de 1978 de Juan García Hortelano ni en la de Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, del mismo año. Además, los otros dos poemarios publicados en España antes de su exilio, *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966), fueron censurados.

A pesar de los intentos del régimen por silenciar a las mujeres, Julia Uceda siempre luchó contra las reiteradas tentativas de silenciamiento de todo tipo: "Nunca me permití [...] dejar de hablar de Alberti, Cernuda, Lorca... Valle-Inclán incluso, aunque algunos padres se escandalizaban" (Mulet Cortés, 2004, p. 10) y critica la "misoginia endémica de este país" (p. 33): "La España nacionalcatolicista de esos años nos adoctrinaba, a las mujeres, en el servicio social, para la maternidad y en el papel de esposas, y el trabajo de escritora no parece que tuviera ninguna estimación" (Castro, 2004, p. 60). Al llegar a Estados Unidos, se dio cuenta del velo de mutismo que cubría todo lo que avergonzaba al régimen. Por todas estas razones, no extraña el carácter fundamental que adquiere el silencio en su obra poética.

En efecto, en su poesía completa, que consta de 318 poemas, encontramos 134 ocurrencias de "silencio" y "silencioso, a", además de numerosos términos que remiten explícitamente al silencio —silenciar (2), mudo, a, mudez, enmudecer (17), callar, callado (17), no oír (7), no decir (7), no contestar, no responder (7), sin ruido (3), sin palabras (3)—, que evocan una acción de silenciamiento —ignorar, ignorada (24), olvido, olvidar, olvidado, a (77), borrar, borrado, a (32)— o que contribuyen a crear un ambiente silencioso —sueño, soñar (125), solo, sola, soledad (85), noche, nocturno (84), secreto, a, secretamente (30), misterio (17), tranquila (3), entre otros. Julia Uceda no solo habla del silencio, sino que,

además de emplear numerosos términos estrechamente vinculados con el silencio, habla “desde el silencio” (Pérez Parejo, 2013, p. 7-12), es decir emplea procedimientos retóricos y estilísticos característicos de la poética del silencio que, según Amorós Moltó, nace en España en los años 1960 como consecuencia de la crisis generalizada del lenguaje verbal (Amorós Moltó, 1990, p. 12). Algunos de estos procedimientos que permiten a los poetas sugerir pensamientos en vez de escribirlos explícitamente son la ruptura de la sintaxis lógica, el empleo de connotaciones sutiles, de asociaciones insólitas, de alegorías, de elipsis, de paréntesis y de blancos tipográficos.

En *Le silence dans l'œuvre poétique de Julia Uceda* exploramos numerosas manifestaciones del silencio en su obra —la ley del olvido, el silencio de la naturaleza, de la meditación, entre otros—. Sin embargo, en el presente artículo, buscamos prestar especial atención a un aspecto poco explorado, a saber, el vínculo de la escritura desde el silencio con la identidad femenina. Analizaremos, por tanto, el silencio de la voz poética femenina, sofocada en muchos de los poemas por voces masculinas: la del amado, la del amigo, la de Charlie o incluso la de un hombre anónimo. Este no contesta a sus preguntas, lo que equivale a negar su existencia, o directamente le impide expresarse. Este silenciamiento se traduce en los poemas a nivel formal con un yo poético que desaparece del poema para dejar paso a una acumulación de versos breves, nominales y entrecortados. No obstante, a medida que vamos avanzando en la lectura, la voz poética parece liberarse del yugo de la sociedad y explora su pasado con el afán de superar la disociación identitaria, de afirmar la complejidad de su identidad y de trascenderla hasta alcanzar un estado de plenitud. Además, otras voces femeninas intervienen en los poemas para llamar a rebelarse contra el papel de las mujeres dictado por la sociedad.

A raíz de estas consideraciones formulamos la pregunta siguiente: ¿cómo convierte Julia Uceda un silencio históricamente vinculado con la represión en un medio de expresión y en un vector de afirmación de la identidad femenina? Asimismo, esta interrogación hace emerger otras varias preguntas: ¿cómo puede convertirse el silencio, tan vinculado con la represión y el silenciamiento, en un arma de defensa de las mujeres? ¿Por qué elegir el silencio como medio de expresión? ¿Cómo se expresan las voces femeninas en la poesía de Julia Uceda?

Con el objetivo de ofrecer elementos de respuesta a estas preguntas, demostraremos que la voz poética femenina se ve sometida a intentos de acallamiento. Sin embargo, subrayaremos luego que, lejos de complacerse en esta situación de subordinación, denuncia el silenciamiento de las mujeres e incita a que estas tomen la palabra para rebelarse y afirmarse. Por último, nos interesaremos por las características de estas voces femeninas y la forma en que se expresan, no a través del lenguaje verbal tradicional, sino mediante un lenguaje próximo al originario por su estrecho vínculo con el silencio, de ahí su poética del silencio.

2. UNA VOZ POÉTICA “CONDENADA AL SILENCIO”

(*Poemas de Cherry Lane*, 1968) (Uceda, 2023, p. 21)

La voz poética femenina se enfrenta a intentos de acallamiento por diversas razones. Entre las principales se encuentran la imposición del silencio desde fuera y el auto-silenciamiento por motivos personales, tales como la voluntad de guardar un secreto, la crisis identitaria o la sensación de insuficiencia de las palabras para expresar el mundo. En estos casos, el silencio aparenta ser una decisión personal. Sin embargo, dado que suele derivar de la interiorización de valores impuestos por la sociedad, puede considerarse también como una imposición externa. Analizaremos cómo el silencio puede evolucionar desde un dictado externo explícito hasta adoptar la apariencia de una decisión autónoma, y qué consecuencias tiene tanto sobre la identidad y el cuerpo del yo poético como sobre el cuerpo del texto.

2.1. La “consigna de silencio” en la España franquista

La voz poética de casi todos los poemas es femenina, desde “El encuentro”, el primer poema de *Mariposa en cenizas* (1959):

Me vibraste como una campanada
 que me inundó, que resonó en lo íntimo,
 en los recodos últimos de mis cuevas salvajes
 y me envolvió en una inmensa ola
 que me dejó en tus brazos, por primera vez viva.

Si en los poemas eróticos de *Mariposa en cenizas* el silencio suele favorecer la expresión de los sentimientos amorosos de una voz poética que se dirige al amado empleando la primera persona del singular en todos los poemas —en estos versos mediante cuatro pronombres reflexivos y un posesivo de primera persona—, el silencio adquiere un carácter mucho más alarmante en sus dos poemarios siguientes, *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966), en los que se vincula esencialmente con la dictadura franquista, de ahí la censura de ambos poemarios. En “Díspora” (*Extraña juventud*, p. 12), la voz poética explicita la prohibición de expresarse:

encadenada a un ansia de palabras prohibidas
 de palabras que esperan la señal para el grito
 que devuelva los cuerpos a sus almas errantes.
 Es como si entre todos estuvieran ocultas
 y viviéramos una consigna de silencio

La violencia de esta represión, expresada mediante los términos “prohibidas”, “ocultas”, “consigna de silencio”, es acentuada por la imagen de opresión física proporcionada por “encadenada”. Además, esta falta de libertad de expresión genera una frustración. En efecto, la voz poética debe contener una voluntad irreprimible de hablar, puesta de realce por la repetición del sintagma “de palabras”, precedido por “un ansia” y seguido de “esperan la señal para el grito”. La dificultad física de callarse por más tiempo pone de manifiesto la necesidad de rebelarse. La interdicción también parece generar traumas psicológicos ya que

da lugar a un sentimiento de pérdida: “almas errantes”. Además, si tenemos en cuenta que la “a” es el morfema flexivo de género femenino, llama la atención la insistencia sonora en el hecho de que esta interdicción se impone a una mujer. En efecto, predominan las rimas asonantes internas en a a: “encadenada”, “ansia”, “palabras”, “palabras”, “para”, “almas”, en i a: “prohibidas”, “consigna” y en e a: “esperan”, “señal”, “devuelva”, “estuvieran”. También sería significativo el hecho de que todas estas rimas son femeninas.

2.2. *La consecuente disociación identitaria de la voz poética*

Ante la imposibilidad de hablar, el yo poético ya no es capaz de entender su identidad. En este sentido cabe mencionar a Hegel cuando declara en *Filosofía del espíritu* (1807) que

No tenemos conciencia de nuestros pensamientos, no tenemos pensamientos determinados y reales, sino cuando les damos la forma objetiva y los diferenciamos de nuestra interioridad y, por consecuencia, los marcamos con la forma externa, pero con una forma que tiene también el carácter de la actividad interna más alta. El sonido articulado, la palabra, es lo que únicamente nos ofrece una existencia en donde lo externo y lo interno están unidos íntimamente. Por consecuencia, querer pensar sin palabra es una tentativa insensata. (2021, p. 392)

Por lo tanto, impedir a las mujeres que hablen resulta ser una manera eficaz para el régimen franquista de prohibir el pensamiento hasta generar una disociación identitaria. Como lo explica María Teresa Navarrete, la diáspora remite a la escisión de personalidad, al hecho de que el yo para sí mismo heideggeriano ya no coincide con el yo para el otro. Esto remite, bajo el franquismo, al comportamiento de “individuos que sobreviven comportándose de acuerdo con dictámenes de la dictadura, pero que viven interiormente según otra que, aunque es verdadera, no puede ser revelada.” (Navarrete, 2020, p. 52) Ya antes del *Ser y tiempo* de Heidegger (1927), Carl Gustav Jung establece en 1920 una distinción entre la *persona* —el parecer— y el Yo —una parte del ser auténtico—. La *persona* es “la parte del yo que nos permite entrar en contacto con el mundo exterior”. Se trata de “una máscara que hace creer a los demás y a uno mismo que el ser en cuestión es individual, mientras que en el fondo solo desempeña un papel a través del que son los imperativos de la psique colectiva los que se expresan” (Caya, 1989, p. 32). En efecto, la dictadura franquista reduce drásticamente la libertad individual, obligando a todos los individuos a actuar respetando la ideología del nacional-catolicismo. Julia Uceda pone de realce esta diferencia entre el ser y el parecer en la sociedad sevillana de su juventud: “casi nadie era quien parecía porque no podían ser realmente quienes eran” (Mulet Cortés, 2004, p. 8). En lo que concierne a las mujeres, Pilar Primo de Rivera, delegada de la Sección Femenina de la Falange, sostiene que una mujer debe representar la ciudadana ideal, por lo que debe de ser sumisa, piadosa y devota, al igual que Santa Teresa (Robbins, 2004, p. 196). Por lo tanto, las mujeres se ven obligadas a reprimir todo comportamiento que difiera del impuesto por el régimen, lo que les obliga a esconder lo que consideran ser su verdadera identidad para pasar a representar una mera categoría. La despojan de su individualidad para que no sea más que una anónima “Mujer sin huella, cuerpo / sin apellido” (“La trampa”, *Extraña juventud*, 1962, p. 35). Señalamos de paso que,

a pesar de la estrecha vinculación de la imposición de silencio con el franquismo, Jill Robbins y Sánchez López ponen de manifiesto que el silencio impuesto a las mujeres durante la dictadura ya existe antes de la guerra y sigue en la posguerra (2004, p. 196).

El silencio sigue siendo amenazante en poemarios siguientes. Así, en “Nada se oye”, “El silencio es como una eternidad, sin fondo, / sin principio, una espalda / a la vida, a los hombres.” (*Poemas de Cherry Lane*, p. 34). El impacto que tiene este silencio sobre el yo poético es manifiesto en numerosos poemas, sobre todo de *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1982) y *Del camino de humo* (1994). El poema que, por su título, mejor explicita la condena al silencio de las mujeres es “Condenada al silencio” (*Poemas de Cherry Lane*, p. 22):

¿Soy otra? ¿Soy la misma? Los espejos
 reflejan a una niña que se va y a una anciana
 que blancamente llega,
 pero nunca responden.
 [...]
 Nada más natural. Lo extraño es esto:
 no poder derrumbarse en las aceras
 porque hay que mantener el orden público.

La acumulación de preguntas que interrogan la propia identidad del yo pone de realce la confusión de una voz poética que no parece ser capaz de establecer un vínculo entre su identidad pasada —niña— y presente o futura —anciana—. “Nunca responden” porque, por la falta de libertad, puesta de realce tanto por la negación “no poder” como por la obligación “hay que”, la voz poética ya no sabe distinguir lo verdadero de lo fingido y, por consiguiente, no entiende la complejidad de su identidad. Tenemos por tanto un ejemplo de la diáspora anunciada desde *Extraña juventud* (1962).

2.3. *El impacto del silenciamiento sobre el cuerpo del yo poético*

Además de un silencio entendido como ausencia de palabras, el silencio al que está condenada la voz poética también es físico, es decir es un silencio de negación que tiene como objetivo borrar su existencia. Por eso afecta todo el cuerpo del yo poético que aparece a través de la sinécdoque “mis pasos”:

Y es que me voy quedando sola
 rodeada por un silencio
 que va mutilando mis pasos
 y oscureciendo mi sendero.
 (“El otro umbral”, *Extraña juventud*, 1962, p. 38)

El silencio acaba siendo tan amenazante que ya no solo mutila el cuerpo de una voz poética invisibilizada:

Me levanté sin que se dieran cuenta
 y salí sin hacerme notar.
 Había estado todo el día
 entre ellos, intentando

hacerme oír,
 procurando decirles
 lo que me habían encargado.
 (“La extraña”, *Sin mucha esperanza*, 1966, p. 19)

, sino que incluso desemboca en una completa desaparición:

Aunque mi cuerpo, al fin de todo,
 borrado quedará como ese rastro
 de un avión entre las nubes
 (“Esperanza”, *Sin mucha esperanza*, 1966, p. 30)

Al fin y al cabo, la condena al silencio es tal que ni siquiera le queda el silencio como medio de expresión:

El mundo es de los otros.
 [...] Pueden tenerlo todo.
 Todo pueden quitarnos:
 hasta el silencio breve
 que madura los versos
 (“Un seguro apellido”, *Extraña juventud*, 1962, p. 18)

2.4. Las repercusiones de este silencio en el cuerpo del texto

El silenciamiento y la negación de la existencia del yo lírico quedan reflejados en los poemas desde un punto de vista formal. En efecto, el yo en primera persona, omnipresente en su primer poemario, tiende a desaparecer, lo que ilustra la (auto)condena al silencio. En el poema “En la orilla” (*Extraña juventud*, 1962, p. 24), el yo viene reemplazado por una acumulación de frases construidas a partir de un verbo en infinitivo, muchas veces repetido, o de este verbo precedido por una negación:

Partir... Partir...
 [...] Huir del polvo y de las alas
 [...] Huir entre algodones
 [...] Descender,
 descender entre alas de aceite
 [...] Pasar. No estar. (¿En dónde
 podría estar?) No estar.
 No estar.

Ni el pronombre ni el posesivo de primera persona aparecen explícitamente en el poema y las dos únicas veces en las que la voz poética se expresa mediante un verbo en primera persona es dentro de paréntesis, lo que pone de realce la ausencia de derecho a expresarse. De hecho, los paréntesis, que contienen lo prescindible, es el único sitio donde la voz poética parece tener derecho a quedarse. Ni siquiera allí se siente en su sitio, como lo subraya el verbo en condicional de la frase interrogativa. Además, el encabalgamiento brusco “(¿En dónde /podría estar?)” ilustraría el sufrimiento de la voz poética.

Para concluir sobre la voz poética condenada al silencio, el yo lírico expresamente femenino de Julia Uceda está condenado a un silencio impuesto por la sociedad y mayoritariamente vinculado con el régimen franquista, sobre todo en *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968) y *Campanas en Sansueña* (1977). Este silencio represivo no solo impide hablar, lo que desemboca en una crisis identitaria, sino que su amenaza es tan potente que incluso acaba borrando el cuerpo de la voz poética, es decir todas las huellas de su existencia, y se refleja en el aspecto formal de los textos. Sin embargo, a pesar de las dificultades, la voz poética ucediana no se complace en esta situación, sino que desea rebelarse. Por lo tanto, critica el silenciamiento de experiencias femeninas e invita a todas a tomar la palabra.

3. UNA CRÍTICA DEL SILENCIAMIENTO DE EXPERIENCIAS FEMENINAS Y UNA LLAMADA A LA TOMA DE PALABRA

3.1. *El grito necesario*

Ante un silencio impuesto a las mujeres, la voz poética ucediana las invita a gritar para hacerse oír. Esta necesaria rebelión coge importancia desde *Sin mucha esperanza* (1966), por ejemplo en “Una patria se ve desde la cumbre” (p. 44):

Lo que os voy a decir es como un grito.
 Y es urgente esta forma entrecortada
 –para que oigáis los golpes– de un corazón oculto
 [...]

 No puedo precisar en dónde
 comenzó todo: hace edades o siglos
 (siglos o edades
 de irrompibles silencios).

Julia Uceda cuenta que fue en su viaje a París en 1959 cuando se dio cuenta por primera vez de los silencios que asfixiaban a España (Uceda, 2013, p. 14-17). Decidió entonces escribir este poema en el que subraya la necesidad de buscar una forma que permita al lector experimentar el sufrimiento: “es urgente esta forma entrecortada”, como si el lenguaje tradicional ya no fuera capaz de expresar tanto dolor. Como lo indica Stefan Hertmans al analizar la poesía de Paul Celan, escribir de manera entrecortada se convierte en medio de oposición a una ideología que “intenta preservar la apariencia de un mundo completamente comprensible, definible y controlable” (2022, p. 25). Julia Uceda se sirve de encabalgamientos bruscos, guiones y paréntesis para darle al poema esta forma entrecortada. Además, el quiasmo “hace edades o siglos / (siglos o edades / de irrompibles silencios)” da la sensación de una espiral infinita de represión de la que resulta difícil salir sin el “grito”. Por eso, llama a todas las mujeres a romper el silencio y a desafiar las convenciones sociales para ocupar el espacio. En *Sin mucha esperanza* (1966) da la palabra a Antígona y, como lo subraya Candelas Gala, “El puesto central del ‘yo’ en este poema llama la atención hacia la situación del discurso de un personaje silenciado totalmente por el orden oficial.” (Gala, 2004, p. 107). Al

expresarse en primera persona desde el inicio del poema, Antígona afirma su identidad. Además, decide romper el silencio mediante el grito:

Yo sé
 que un día
 voy a salir por estas calles,
 como un trozo de llama,
 quemando el aire con mi grito.
 (“Antígona”, *Sin mucha esperanza*, 1966, p. 25)

La determinación del yo es puesta de realce por las metáforas vinculadas con el fuego que ilustran la fuerza de su voluntad de destrucción de este silencio: “trozo de llama”, “quemando”, “incendiando”. Además, la repetición de “sé” y las anáforas “No” subrayan que está segura de sí misma y que ha decidido dejar de someterse:

No me digáis
 no me digáis
 ya más...
 Lo sé ya todo.

Los imperativos contribuyen a acentuar la impresión de una mujer que ya no acepta obedecer ciegamente: “cerrad”, “liberad”, “dejadme”.

3.2. *La denuncia del enmudecimiento en la actualidad*

Julia Uceda no solo se ataca al silenciamiento de las mujeres bajo la dictadura franquista, sino también en la actualidad. En “Criada india con maletas” (*Hablando con un haya*, 2010, p. 4-5), el silencio que cubre la historia de sufrimiento de la criada contribuye a ocultar la explotación contemporánea de una mujer de la que nada se sabe:

Ella,
 sin kena, ¿de dónde llegaba?
 ¿Hacia dónde iba
 con tanto peso?
 Criada...
 ¿Quién la criaba?
 Los zapatos duelen.
 Tirarlos.

La brevedad de las frases, los puntos suspensivos y la acumulación de frases interrogativas que se quedan sin respuestas subrayan el silencio que pesa sobre “Ella”, una “Criada” que ni siquiera tiene nombre.

Otro personaje femenino cuya existencia es borrada por la sociedad es la niña de Basora a la que la voz poética da la palabra en “Palabras para cantar alrededor de un templo vacío” (*Zona desconocida*, 2006, p. 54):

Y la niña de Basora, ya para siempre niña y vestida de colores,
 pregunta: ¿Dios, dónde están mis pies? Y lo pregunta siempre:
 a los salvadores de sus desiertos, que no la entienden,
 a los escombros de sus tres religiones, que no se levantarán,

a la dama desconocida que habla otra lengua,

El discurso reproducido de la niña, en cursiva, la repetición del verbo “pregunta” y la anáfora de la preposición “a” en los tres últimos versos ponen de manifiesto su voluntad de comprender. Sin embargo, la cesura principal de estos versos subraya el silencio al que debe enfrentarse. En efecto, acentúa el contraste entre la cantidad de interrogaciones y la ausencia de respuestas: “que no la entienden”, “que no se levantarán”, “que habla otra lengua”. Esta ausencia de explicación pone de realce lo absurdo de este conflicto que deja lisiadas, si no mata, a numerosas niñas inocentes. Julia Uceda expresa su ira ante lo que ocurre en Irak a partir del ejemplo de esta niña iraquí asesinada durante la guerra:

El asesinato de la niña, al igual que el exterminio de miles de víctimas desvelado en los documentos, no es tan siquiera producto de los grandes bombardeos, ni de eso que llaman “efectos colaterales”. Forma parte de disparos al azar desde vehículos, de matanzas en puestos de control, de asesinatos premeditados. Antes de alcanzarle la bala, la niña jugaba en la calle. Desconocida como esos niños de los lienzos de célebres pintores, comparte con ellos un anonimato (Rodríguez Court, 2010)

, un anonimato contra el que lucha Julia Uceda en este poema. La niña de Basora será “siempre niña y vestida de colores”, un eufemismo que apunta a toda la sangre derramada y al hecho de que no tendrá la oportunidad de envejecer porque falleció en una guerra cruenta. El objetivo de Uceda aquí no es describir la crueldad del conflicto mencionando explícitamente la sangre o la muerte, sino llamar la atención sobre la necesidad de dejar de olvidar a las víctimas.

3.3. *La crítica al silencio del olvido en la Historia*

Además, no solo se compromete con dar la palabra a mujeres explotadas o borradas de la historia franquista y actual, sino que incluso rescata a mujeres que vivieron en un pasado remoto. Aunque en “Papyros” (*Hablando con un haya*, p. 48), los papiros documentan la existencia de dos mujeres que vivieron en el Alto Egipto en la Antigüedad, las informaciones que sobrevivieron al paso del tiempo son escasas: “Ningún camino / hacia ellas, sólo nombres crujientes / en el papel resquebrajado.” Como lo indica María Teresa Navarrete, “señala el silencio que la Historia ha ejercido sobre la historia de las mujeres” (2020, p. 258), un silencio contra el que lucha Uceda a partir de una escritura desde el silencio:

Aurelia Chavite
 perteneció a una rica familia de Hermópolis
 cuatro siglos antes de Cristo
 y
 Claudia Isidora,
 alias Apia,
 fue, además, una rica
 terrateniente de Oxyrhynchos,
 en Egipto,
 un siglo más tarde:
 El tiempo
 se olvidó de pudrir sus nombres

fijados en papiros en los que constan
 sus posesiones pero no sus figuras
 ni el aire que sus túnicas movieron.

El tono descriptivo, que aumenta la objetividad y la distancia, los encabalgamientos y los blancos tipográficos que siguen los nombres ilustran el silencio que cubre su historia. Las escasas informaciones que tenemos se limitan a su nombre y apellido, su pertenencia a una familia rica, a un lugar y a una época. Por lo tanto son nombres que ya no resuenan:

palabras sin sonido. ¿Cómo se oirían
 vuestros nombres –Claudia, Aurelia, alguien llamaría
 desde alguna ventana–
 en la boca muda de tan grande pasado?

A pesar de ser “palabras sin sonido”, sus nombres empiezan a resonar cuando los rescata Julia Uceda. En efecto, la aliteración en /s/ en “palabras sin sonido. ¿Cómo se oirían / vuestros nombres”, la repetición del sonido /ia/ en “oirían”, “Claudia”, “Aurelia” y “llamaría”, la rima asonante interna en a a: “palabras”, “ventana”, en u a: “alguna”, “muda” y la presencia de la vocal “a” en casi todas las palabras del último verso permiten luchar contra la “boca muda” del pasado al ofrecer un final de poema sumamente sonoro.

En definitiva, Julia Uceda otorga voz tanto a las mujeres silenciadas bajo el franquismo como a aquellas que, en otros contextos, tiempos y lugares del mundo, todavía sufren represión o han sido borradas de la Historia. Es imprescindible rebelarse contra la imposición de silencio y por ello escribe desde el silencio. Adopta una forma entrecortada que le permite plasmar el sufrimiento de estas mujeres, un dolor cuya intensidad resulta imposible transcribir exclusivamente mediante palabras. Además, esta poética del silencio le permite convertir un silencio sinónimo de violencia y de represión en un auténtico medio de expresión mediante el que las mujeres encuentran otro modo de reivindicar su propia identidad.

4. LOS LENGUAJES SILENCIOSOS COMO MODOS DE EXPRESIÓN Y DE CONOCIMIENTO ALTERNATIVOS

Aunque Julia Uceda denuncia el acallamiento, no demoniza todo uso del silencio. En efecto, este puede transformarse en lenguaje y mostrarse como una forma de sortear la censura y como un medio valioso de expresión que permitiría comunicar aquello que resulta difícil de expresar mediante el lenguaje racional.

4.1. *El lenguaje corporal del erotismo: afirmación de la identidad femenina*

La poética del silencio se caracteriza, entre otras cosas, por el empleo de lenguajes silenciosos, entre los cuales destaca el lenguaje corporal. En los poemas eróticos de *Mariposa en cenizas*, poemario precursor de la poesía del silencio porque ya tiende hacia la escritura desde el silencio, la voz poética expresa sus sentimientos amorosos mediante este lenguaje no verbal y a partir de una impresionante metaforización de los cuerpos: “En el ala sombría

de mi nuca / rumor de algas y de voces dejo.” (“El encuentro”, p. 1), “y en mis arenas hubo un murmullo de oros, / un temblor en las cimas de mis dunas” (“Su voz”, p. 4) o “antes de irte rompe mis raíces. / Quiero que las arranques, que las trices / al alba con tu mano firme y fuerte” (“Raíces”, p. 6). Por ser el cuerpo metaforizado, el lenguaje corporal apunta al erotismo de manera aún más implícita, reemplazando así el lenguaje cotidiano.

Como lo indica Navarrete, si bien a primera vista podemos tener la impresión de que estamos ante poemas de amor tradicionales porque la voz poética es feliz en presencia del amado y apenada en su ausencia, Julia Uceda rompe con la imagen del amor y de la mujer que se difundía durante el franquismo: “la poesía amorosa que se ofrece está muy lejos de las atribuciones asociadas con lo propio de la escritura femenina. Aparece el erotismo, no hay mención alguna al matrimonio o a la familia, el discurso lírico adopta la silva semilibre y la relación entre los amantes se establece en términos de reciprocidad” (2017, p. 8). En palabras de Sara Pujol Russell, en *Mariposa en cenizas* “la búsqueda del amor se engarza con la búsqueda del conocimiento” (Pujol Russell, 2002, p. 33). En efecto, además de la visión de un amor libre y vitalista y de la dimensión erótica, el amor se convierte en sus poemas en medio de conocimiento de su propia identidad femenina y da acceso a una forma de plenitud gracias a la fusión con el amado, al igual que ocurría en la poesía mística, por ejemplo de San Juan de la Cruz: “Y al separar mis labios de tu cristal herido / tú tenías mis bosques y mis brisas.” (“El encuentro”, *Mariposa en cenizas*, p. 1), “qué trozo seré yo y cuál no-yo” (“[Yo me iré como si un largo viento]”, *Mariposa en cenizas*, p. 15). Esta vía de acceso a la plenitud le permite a la voz poética asumir plenamente su identidad y ocupar el espacio sin esconderse.

A pesar de la destrucción de Dios, que muy a menudo aparece en minúsculas en la poesía de Uceda —“es urgente bajarse / de los dioses” (“La caída”, *Extraña juventud*, p. 4), “Has adorado dioses derribados / en hondos agujeros” (“La trampa”, *Extraña juventud*, p. 35), “se duermen en el pecho de un dios que no respira” (“Historia de una lágrima”, *Zona desconocida*, p. 40), “el largo desprecio de los dioses” (“Palabras para cantar alrededor de un templo vacío”, *Zona desconocida*, p. 54)— es evidente su misticismo laico, un misticismo que se caracteriza por la vivencia de “experiencias interiores, inmediatas, frutivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión —cualquiera que sea la forma en la que se viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu” (Velasco, 2003, p. 23), sin vincularse con la religión. En la poesía de Uceda, esta experiencia no solo remite a la unión del yo con el amado, sino también a la del yo presente con el yo pasado o a la del yo con el universo. En todos casos, resulta de una aspiración a alcanzar un absoluto, lo que podría esconder el deseo de ser más para lograr imponerse.

4.2. *Los lenguajes silenciosos como modos de conocimiento de la identidad femenina pasada*

El hecho de convertir el silencio en un verdadero lenguaje y medio de conocimiento le permite tener acceso a la esfera del pensamiento no dirigido. Como lo escribe Carl Gustav Jung, en el ámbito del pensamiento dirigido es donde actúa el lenguaje verbal que crea un puente entre el pensamiento y el mundo. Sin embargo, con el pensamiento no dirigido, que

se aleja de lo racional al acoger los mitos, la fantasía o los sueños, “*We no longer compel our thoughts along a definite track, but let them float, sink or rise according to their specific gravity [...]. At this point thinking in verbal form ceases, image piles on image, feeling on feeling*” (Jung, 1956, p. 42-43). Por lo tanto, el silencio se convierte en la única puerta de acceso a esta realidad sensible. Posibilita la liberación de las prohibiciones interiorizadas, la unión entre el yo pasado y el yo presente y el redescubrimiento de la identidad femenina. En “El cristal” (*Campanas en Sansueña*, 1977, p. 23) el silencio se convierte en medio de comunicación entre el pasado y el presente, permitiéndole al yo poético recuperar los recuerdos del pasado:

Es un silencio leve
 primero: gotas sobre la hierba.
 Un manantial después. Luego un arroyo.
 Luego un inmenso río de silencio
 que azota las ventanas y destroza
 célticas tumbas, pájaros y ramas.

Al otro lado del cristal, silencio.
 Una caja de música, que tampoco se oye,
 ha puesto en movimiento delicadas
 figuras de un retablo
 al que pertenecí: queda un vacío,
 algo abolido y, a la vez, logrado,
 que me realiza y, a la vez, destruye.

La voz poética cesa de intentar expresarse para dejar al silencio que se exprese. En efecto, el yo lírico se borra, lo que da paso a una acumulación de versos mayoritariamente nominales —“Un manantial después”— o meramente descriptivos —“Es un silencio leve”—. La dimensión sonora adquiere un papel central por la aliteración de la líquida vibrante y lateral en los versos 1 a 4 y en el verso 7, precisamente en los versos que acogen al silencio, de manera que oímos su lento fluir. Además, estos versos tienen tanto una dimensión pictórica, por la fijación del instante con frases nominales muy breves que dan lugar a una sucesión de imágenes —“gotas sobre la hierba”, “Un manantial”, “un arroyo”, “un inmenso río de silencio”—, como cinematográfica por el movimiento que implica esta gradación ascendente. Las antítesis “Una caja de música, que tampoco se oye”, “algo abolido y, a la vez, logrado, / que me realiza y, a la vez, destruye” también contribuyen a dar una sensación de silencio por la incertidumbre que generan. Gracias al silencio, la voz poética se reconcilia con su pasado con el que logra reconectar, aunque de momento solo sea de manera parcial: “ha puesto en movimiento delicadas / figuras de un retablo / al que pertenecí”. Constituye un primer paso hacia la recuperación de una identidad que le había sido negada durante el franquismo.

Esta voluntad de recuperar la identidad pasada se acentúa en *Viejas voces secretas de la noche* (1981, p. 1) donde la metáfora del árbol doble simboliza la disociación identitaria:

A un árbol doble llamo soy. Hacia opuestos caminos
 sus troncos van. Y la raíz no sabe a cuál de ellos nutrir, amar, reconocer.
 Arduo fue para uno de ellos —el que mira a poniente—,
 caminar sobre horas derrocadas

que tuvieron su egregio momento, de voces
 sin sonido –boca
 como pez que se ahoga en nuestro aire—,

Como lo subraya Clara Janés en su ensayo “La palabra y el secreto”, la metáfora del árbol acompaña la tradición poética: “El poeta, que establece el ser por la palabra, en cierto modo, identifica su voz con la vida íntima del árbol, con su savia” (Janés, 1999, p. 50). En este caso, la savia del árbol crea un vínculo entre ambos troncos, el que representa la identidad pasada y el que simboliza la actual. En efecto, Uceda busca “establecer una comunicación con su propio y primitivo yo” (Uceda, 2013, p. 452) y, en el psicoanálisis junguiano, el proceso de individuación muy a menudo se simboliza en los sueños por un árbol (Caya, 1989, p. 28). Como lo sugiere Navarrete, “el primer tronco del árbol dual representa la vida de Julia Uceda en el espacio americano. Tanto el tronco como Estados Unidos se sitúan en el oeste y, a la derecha de ambos, el agua del océano Atlántico que nos lleva hasta el segundo tronco. Esta otra rama coincide con Sevilla” (Navarrete, 2020, p. 146). La comparación “boca / como pez que se ahoga en nuestro aire”, que invoca el título del poemario de Margarita Ferreras, *Pez en la tierra* (1932), pone de realce la inadecuación de la voz poética al entorno en el que le ha tocado vivir. Además, la metáfora del árbol doble como símbolo de dolorosa disociación identitaria recuerda un poema de *Árbol de diana* (1962) de Alejandra Pizarnik: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome”. Esta búsqueda de reunión de las identidades pasada y presente también caracteriza la poesía de Pizarnik: “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (Pizarnik, 1988).

Lejos de la imagen oscura del túnel silencioso que no ofrecía ninguna esperanza — “Mis dedos, mis manos, túneles / sin eco” (“[Para sentirme la vida]”, *Mariposa en cenizas*, p. 29), “Todas, bajo la lluvia, / en marcha / por silenciosos túneles / de estrellas apagadas.” (“Casas bajo la lluvia”, *Extraña juventud*, p. 7), “Dónde / estás, por qué túnel / has huido.” (“El secreto”, *Extraña juventud*, p. 28)—, el silencio también favorece el regreso de los recuerdos. En “Tregua” (*Viejas voces secretas de la noche*, 1981, p. 20), gracias a un silencio asociado a imágenes más esperanzadoras como el “inmenso día” y a la “claridad maternal y templada”, “regresan / los que creía pasto del olvido”:

Ahora
 solo espero el silencio de ese inmenso día
 que a todos los abarca. En esta orilla,
 por esa claridad maternal y templada
 que los guardó, regresan
 los que creía pasto del olvido
 [...]
 veo alzarse las manos que me fueron propias,
 mirar que poseí cabello
 que me fueron cortando
 [...]
 —cuántos años mirándote a la cara, mundo,
 para saber si te gustaba
 mi manera de atarme los zapatos—.

Aquí, bajo esto a lo que llamo luz,
 he recogido suficientes violetas
 para ponerlas, mundo, sobre tu aprobación
 —que ya no espero—

Este afloramiento de recuerdos también se vincula con un pasado de violencia sufrida por las mujeres bajo el franquismo, por ejemplo con la referencia al “cabello / que me fueron cortando” y con la necesidad de agradar a la sociedad: “para saber si te gustaba”, “sobre tu aprobación”. El rapado de las cabezas era, a partir de la guerra civil española, una forma de represión destinada a quitarles su feminidad a las mujeres disidentes para subrayar la necesidad de que volvieran a asumir su papel anterior a los avances de la Segunda República. Esta forma de represión era reservada a las mujeres: “Al igual que los hombres, las mujeres fueron secuestradas, torturadas y fusiladas, pero además, [...] violadas y rapadas.” (Ranz Alonso, 2019, p. 57). Recordar el pasado, aunque doloroso, es imprescindible para seguir adelante y le permite a la voz poética afirmar su identidad y libertad: “tu aprobación / —que ya no espero”.

4.3. *El silencio de la naturaleza: una muestra de reconocimiento*

Además, otro lenguaje silencioso que favorece la afirmación de la identidad femenina en la poesía de Uceda es el de la naturaleza. A diferencia del hombre de “Dos galletas” (*Hablando con un haya*, p. 8) que niega la existencia de la voz poética, las hojas del árbol, personificadas, le dirigen la palabra, reconocen su existencia y la respetan. La anáfora del artículo masculino y las repetidas negaciones ponen de manifiesto el hecho de que él ocupa todo el espacio e ignora a la voz poética femenina:

Él come su galleta.
 Él come mi galleta. No ha mirado.
 No ha visto
 que tengo dedos por haber tomado
 la mía.
 [...]

 mira por la ventana. ¿Y me galleta?,
 digo. No contesta, luego no
 existo

Sin embargo, el silencio de las hojas en “Hablando con un haya” (p. 23) es absolutamente distinto. En efecto, no se trata de un silencio de negación, sino de reconocimiento:

Movidas por el viento
 —¿o ellas mueven el viento?— dicen
adiós, adiós, o ven, ven, ven...
 [...]

 Y parecen callar,
 mirándome desde lejos
 reconociéndome, volviendo
 a murmurar entre ellas.
 ¿Hablan de mí?

Desde el jardín inunda las habitaciones un pálido silencio,
fresco
suave
como una mano sabia y sagrada desde algún espacio sin tiempo;
tal vez de alguien no creado todavía pero que sonríe sin sonreír.
Llueve. El silencio está vivo y acompaña,
se le respira y nos fundimos en lo innombrable.
Los árboles y yo nos sentimos en paz.

143

Para concluir, Julia Uceda escribe desde el silencio para luchar contra el silenciamiento de las mujeres. La condición de la voz poética femenina condenada al silencio nos invita a tomar conciencia de la gravedad de la situación inferior de las mujeres, no solo bajo el franquismo, sino también a nivel mundial y a través de las épocas. Sin embargo, Julia Uceda no se contenta con denunciar estas situaciones de acallamiento, sino que llama a todas las mujeres a tomar la palabra para rebelarse y pedir que sean respetados sus derechos. Ante este grito necesario, las mujeres, incluyendo la voz poética, toman la palabra. No recurren al lenguaje verbal tradicional, sino que se sirven de la capacidad expresiva del silencio para volver a descubrir y afirmar su identidad. En *Ser y tiempo*, Heidegger ya insistía en el carácter significativo del silencio que sería una alternativa al lenguaje verbal corrupto: “Quien calla en el hablar uno con otro puede ‘dar a entender’, es decir, forjar la comprensión. Al contrario: la verbosa prolijidad encubre lo comprendido”. (Heidegger, 1927, citado en Amorós Moltó, 1990, pp. 62-64). En definitiva, las voces femeninas resuenan silenciosamente por los poemarios, pasando de la condición de voces silenciadas a voces silenciosas, en otras palabras demuestran su *Quiet strength* que era tan característica de Rosa Parks.

La poética del silencio no es exclusiva de Julia Uceda. Numerosos poetas contemporáneos y posteriores, de un lado y otro del Atlántico, comparten la convicción de la necesidad de “decir callando”, en palabras de Castilla del Pino (Mateu Serra, 2001, p. 95).

Un elemento que llama la atención en la poética del silencio es el gran número de mujeres. Aunque los grandes José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna o Jaime Siles son considerados como figuras clave de la poesía del silencio, no podemos dejar de lado a mujeres como Olga Orozco (Argentina, 1920-1999), Blanca Varela (Perú, 1926-2009), Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), Clara Janés (España, 1940) o Ada Salas (España, 1965), entre otras muchas. A raíz de esta consideración, resultaría interesante demostrar la eficacia de la escritura desde el silencio para reivindicar una identidad, preocupaciones y experiencias femeninas. El deseo de Julia Uceda de reivindicar la identidad femenina mediante el silencio, pasando de un silencio impuesto a un silencio expresivo, de voces silenciadas a voces silenciosas, ¿no sería característico de la poesía del silencio escrita por mujeres y que trasciende las fronteras tanto geográficas como temporales?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós Moltó, A. (1990). *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Casal González, C. (2003). La niña de Basora. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/opinion/2003/03/25/nina-basora/0003_1570770.htm
- Castro, J. (2004). Genealogías: Mi encuentro con Julia Uceda. En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.
- Caya, R. (1989). *L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung* [Université du Québec à Trois-Rivières]. <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/5666/1/000583748.pdf>
- Gala, C. (2004). «Lucinaciones» alucinadas: Los poemas de Julia Uceda. In *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.
- Hegel, G. W. F. (2021). *Filosofía del espíritu* (Primera edición digital). El Cid Editor. <http://archive.org/details/filosofia-del-espíritu-g.-w.-f.-hegel>
- Hertmans, S. (2022). *Poétique du silence* (I. Rosselin, Trad.; Édition électronique). Éditions Gallimard.
- Janés, C. (1999). *La palabra y el secreto*. Huerga&Fierro editores.
- Jung, C. G. (1956). Symbols of transformation (R. F. C. Hull, Trad.). In *The Collected Works of C.G. Jung* (Gerhard Adler, Vol. 5). Princeton University Press. <http://rapeutation.com/symbolstransformationjung.pdf>
- Mateu Serra, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación* [Universitat de Lleida]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8173/trms1de3.pdf>
- Mulet Cortés, L. (2004). Hacia Julia Uceda. In *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.

- Navarrete, M. T. N. (2017). Posguerra española, amor y rebeldía: Mariposa en cenizas de Julia Uceda. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 7, 81-102.
- Navarrete Navarrete, M. T. (2020). *La poesía de Julia Uceda*. Visor Libros.
- Pérez Parejo, R. (2013). El silencio después de Paderborn. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 795, 7-12.
- Pizarnik, A. (1988). *Árbol de diana*. Botella al Mar.
- Pujol Russell, S. (2002). Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple. In *En el viento, hacia el mar*. Fundación José Manuel Lara.
- Ranz Alonso, E. (2019). La represión franquista contra la mujer. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 4(3), Article 3. <https://doi.org/10.20318/femeris.2019.4929>
- Robbins, J. (2004). La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo. In *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.
- Rodríguez Court, E. (2010). La niña de Basora. *La Provincia*. <https://www.laprovincia.es/opinion/2010/10/27/nina-basora-10525798.html>
- Uceda, J. (2013). ¿Somos quiénes quisimos ser? In *Escritos en la corteza de los árboles* (Vandalia). Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2023). *Poesía completa* (Edición en libro electrónico). Fundación José Manuel Lara Vandalia.
- Velasco, J. M. (2003). El fenómeno místico: Estudio comparado. *Revue Théologique de Louvain*, 35(2), 249-251.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS MUJERES EN *BENDICIONES Y LA MADRE ESCLAVA*

COMPARATIVE STUDY OF WOMEN IN *BLESSINGS* AND *THE SLAVE MOTHER*

Wanruo Luo
Universidad de Salamanca

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1458-0272>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.68



RECIBIDO:

31/03/2025

ACEPTADO:

28/11/2025

146

Resumen: Este trabajo toma como objeto de estudio a Xianglin Sao¹, personaje del cuento *Bendiciones* (2018) de Lu Xun y a Chunbao Niang², personaje en *La madre esclava* (1986) de Rou Shi. A través de un análisis textual y métodos de literatura comparativa, se revela la opresión sistemática que el patriarcado ejerció sobre las mujeres en China a principios del siglo XX. Las dos protagonistas sufren porque: La sociedad patriarcal convierte la maternidad y el cuerpo en mercancías. Las instituciones sociales (como el matrimonio y las normas sobre viudas) refuerzan esa dependencia. Todo esto las lleva a la deshumanización y a la muerte social. Este estudio utiliza la teoría de la narratología feminista para analizar los mecanismos simbólicos de la escritura del silencio, como la pérdida de voz en los relatos repetidos de Xianglin Sao, y el encierro espacial, como el escenario cerrado producido en el ático por Chunbao Niang, argumentando así la inevitabilidad estructural de la tragedia femenina tradicional. Finalmente, este trabajo apunta hacia el despertar de la conciencia de género entre los intelectuales durante el período de transformación cultural feudal y sus limitaciones históricas.

¹ Xianglin es el nombre del primer marido muerto de la mujer en el cuento *Bendiciones*, y sao significa la cuñada. En la antigua sociedad, los nombres propios de las mujeres apenas se conocían por la gente y la mayoría de los nombres de las mujeres provenían de la familia de su esposo.

² Niang significa madre en chino. En *La madre esclava*, es la madre de Chunbao, y aquí también se puede ver que tanto la madre de Chunbao como la esposa de Xianglin no tienen un nombre independiente, sino que se identifican con el nombre de su esposo o hijo, añadiendo un sufijo.

Palabras claves: tragedia femenina; sistema patriarcal; literatura comparativa; crítica social.

Abstract: This paper focuses on Xianglin Sao from Lu Xun's *Blessings* (2018) and Chunbao Niang from Rou Shi's *The Slave Mother* (1986). Through textual analysis and comparative literature methods, it reveals the systematic oppression that patriarchy exerted on women in early 20th century China. The two protagonists suffer because: Patriarchal society turns motherhood and the female body into commodities. Social institutions (such as marriage and the rules imposed on widows) reinforce this dependence. All of this leads them to dehumanization and social death. This study employs feminist narratology theory to analyze the symbolic mechanisms of silence writing, such as the loss of voice in Xianglin Sao's repeated narratives, and spatial confinement, like the closed setting produced in the attic by Chunbao Niang, thus arguing for the structural inevitability of traditional female tragedy. Finally, this paper points to the awakening of gender consciousness among intellectuals during the period of feudal cultural transformation and its historical limitations.

Keywords: female tragedy, patriarchal system, comparative literature, social criticism.

1. INTRODUCCIÓN

La escritura femenina en la literatura china del siglo XX siempre ha estado entrelazada con el complejo tema de la iluminación de la modernidad, un proceso que, como señala Lydia Liu, implicó una profunda “reconfiguración del sujeto femenino bajo las tecnologías discursivas de la modernidad” (1995, p. 83). En la ola de liberación individual provocada por el Movimiento del Cuatro de Mayo, “el cuerpo femenino se convirtió en un campo de batalla donde se cruzaban la ética tradicional y la violencia modernizadora” (Wang, 2001, p. 57).

Xianglin Sao en *Bendiciones* de Lu Xun y Chunbao Niang en *La madre esclava* de Rou Shi, como símbolos femeninos altamente sintomáticos dentro del linaje de la literatura de izquierda, construyen conjuntamente un mapa anatómico de la existencia femenina bajo el orden ético feudal. La primera experimenta un estrangulamiento ritual mediante el secuestro matrimonial, la viudez y el sacrificio en una sociedad clánica del este de Zhejiang, lo que articula lo que Rey Chow denomina “la reducción de la mujer a un signo transaccional dentro del orden feudal” (1991, p. 44). La segunda, por su parte, encarna lo que Tani E. Barlow describe “como la feminidad proletarizada, un cuerpo convertido simultáneamente en recurso reproductivo y fuerza de trabajo” (1994, p. 259), “funcionando como un producto especial dentro del sistema de empeñar a la esposa en Jiangnan” (Rou Shi, 1986, p. 73).

La intertextualidad de sus trayectorias revela que el patriarcado, a través del diseño institucional de contratos matrimoniales y del control reproductivo, cosifica a las mujeres como objetos duales que sostienen tanto la continuidad del linaje familiar como la acumulación del valor económico, “un mecanismo que ha sido ampliamente discutido en los estudios sobre género y modernidad en China” (Ko, 2005, p. 12).

Este trabajo pretende superar las interpretaciones unidimensionales que han predominado en torno a la escritura del sufrimiento. Partimos de la relación propuesta por el autor Chen, “quien sostiene que la literatura no debe limitarse únicamente a la estética ni

a la exposición del dolor, sino que puede y debe articular la reflexión social e histórica con una escritura genuinamente literaria” (2007, p. 38). En esta línea, proponemos una perspectiva que cruza el feminismo marxista con la política espacial, centrándonos en tres proposiciones centrales: primero, ¿cómo utiliza el sistema patriarcal, a través de los mecanismos temporales y las disciplinas espaciales del matrimonio y la reproducción para realizar una expropiación política del cuerpo femenino? Segundo, la relación de dependencia económica en el proceso de alienación espiritual de las mujeres, ¿cómo se forma una estructura de doble explotación a través de la alienación del trabajo y la alienación reproductiva? Tercero, ¿cómo reflejan las diferencias en las elecciones narrativas y las imágenes espaciales entre escritor masculino y creador masculino con conciencia feminista las potenciales regulaciones del posicionamiento de género sobre los modos de representación del sufrimiento?

A través de un análisis detallado del texto y de su contextualización histórica, este trabajo revela que los destinos trágicos aparentemente divergentes de estas dos mujeres comparten, en realidad, la esencia de lo que Judith Butler denomina “violencia institucionalizada sobre los cuerpos generizados” (2004, p. 48). El autosacrificio como vía de auto-salvamento en Xianglin Sao y la separación forzada durante el período de lactancia que sufre Chunbao Niang apuntan, como señala Dorothy Ko, hacia “la eliminación sistemática de la autonomía femenina mediante la regulación ritual y reproductiva” (2005, pp. 23-24).

Mientras la primera es despojada de su identidad “pura” en el espacio ritual, la segunda pierde sus derechos parentales en el proceso reproductivo, ejemplificando lo que Tani E. Barlow denomina “la fractura entre función biológica y reconocimiento social que caracteriza la modernidad patriarcal en China” (1994, p. 263). Esta ruptura entre cuerpo productivo e identidad social constituye el núcleo paradójico del dilema iluminador femenino durante el período de transformación moderna, resonando con la observación de Rey Chow de que “la modernidad china produjo nuevas formas de objetualización femenina bajo el discurso emancipatorio” (1991, p. 51).

Esta investigación finalmente busca aclarar que las narrativas sobre el sufrimiento femenino en la literatura de izquierda no solo funcionan como vehículos de crítica social, sino también como importantes experimentos intelectuales para deconstruir las estructuras tradicionales del poder basado en género, en línea con lo que Lydia Liu describe como “la renegociación moderna de la subjetividad femenina en los márgenes del discurso nacional” (1995, p. 112).

2. POLÍTICA DEL CUERPO: LA COSIFICACIÓN REPRODUCTIVA BAJO EL SISTEMA PATRIARCAL

Lu Xun (1881-1936), cuyo nombre original era Zhou Shuren, es el fundador de la literatura moderna china y es conocido por sus obras que critican la educación feudal. “En *Diario de un demente* denuncia que, aunque la historia cada página parece escribir sobre benevolencia y justicia, entre las líneas se lee ‘comer personas’, revelando cómo los valores tradicionales se emplean para justificar el sufrimiento de los más débiles” (Lu, 1918, p. 102).

Xianglin Sao es una figura trágica en el cuento de Lu Xun titulado *Bendiciones*. Ella sufre la pérdida de dos maridos y un hijo, y bajo la opresión de la educación feudal y la presión económica, se convierte en la mujer impura de Lu Zhen, finalmente muriendo sola en medio del bullicio de las bendiciones del nuevo año. Su imagen refleja la destrucción física y la asfixia espiritual que la vieja sociedad inflige a las mujeres de las clases bajas; es tanto una víctima devorada por la ética feudal como un símbolo de una débil conciencia de resistencia, similar a una polilla que se lanza al fuego. Rou Shi (1902-1931), miembro de la Alianza de Escritores de Izquierda, se especializa en retratar la oscuridad social con un estilo realista. *La madre esclava* revela, con un estilo frío y directo, la objetivación de las mujeres en una sociedad semicolonial y semifeudal, contrastando con el estilo simbolista de Lu Xun. En la novela de Rou Shi, la esposa, debido a la pobreza familiar, es empeñada por su marido a un terrateniente, viéndose obligada a separarse de su hijo pequeño, Chunbao, convirtiéndose en un mero instrumento de reproducción; al finalizar el período de arrendamiento de tres años, se enfrenta a la despedida definitiva de su hijo menor, Qiubao. “La actitud de simpatía hacia la protagonista femenina, transmitida de manera equitativa por Rou Shi, no se centra en sus problemas emocionales, sino en sus problemas de supervivencia” (Li, 2023, p. 99). Así, la narración revela cómo la mujer queda atrapada en una estructura social que le niega incluso el derecho básico a mantener el vínculo materno.

2.1. *El sacrificio del útero de Xianglin Sao³ y la jaula del sistema patriarcal*

Xianglin Sao es una figura trágica creada en la novela *Bendiciones* de Lu Xun, y su destino refleja profundamente el sufrimiento colectivo de las mujeres rurales en China durante el final de la dinastía Qing y el inicio de la República. Nacida en la pobreza, fue vendida desde pequeña como esposa de crianza⁴ y, al llegar a la adultez, se vio obligada a casarse con Xianglin, un hombre mucho mayor que ella; este matrimonio es esencialmente una cosificación de las mujeres por parte del patriarcado feudal. Tras la prematura muerte de Xianglin, se convierte en una viuda, un rol social estigmatizado que debe soportar las cadenas morales del ideal de pureza y enfrenta la privación de recursos para sobrevivir. Para escapar de la explotación de la familia de su suegra, llega a Lu Zhen, donde, gracias a su arduo trabajo, consigue un puesto como trabajadora doméstica en casa del señor Lu Si. En ese momento, Xianglin Sao aún tiene una pequeña esperanza: su agilidad le permite trabajar con una intensidad equivalente a dos trabajadores, lo que le proporciona un escaso espacio para sobrevivir. Sin embargo, la ética feudal nunca le brinda un verdadero refugio. Su suegra, al buscar dinero para casar al cuñado de Xianglin Sao, la obliga a casarse nuevamente con He Lao Liu en las montañas, destrozando por completo su dignidad. Este segundo matrimonio

³ El útero de Xianglin Sao es ofrecido como un sacrificio, señalando que su función reproductiva ha sido desnaturalizada por el sistema feudal de parentesco, sugiriendo que el cuerpo se convierte en una víctima del sacrificio para la continuidad de la línea familiar.

⁴ La esposa de crianza se refiere a una forma de matrimonio en la antigua China, donde una familia adopta a una niña para que, al llegar a la adultez, se case con su hijo. Esta práctica era común en familias pobres o en períodos históricos especiales, siendo especialmente prevalente durante la dinastía Qing.

no es una redención, sino otra forma de violencia: su cuerpo se convierte en moneda de cambio en transacciones familiares, y su voluntad personal es completamente aniquilada.

La breve segunda etapa de su matrimonio -la muerte de su segundo esposo y el trágico fallecimiento de su hijo- la empuja hacia el abismo. El dolor por perder a su hijo destruye el pilar espiritual que sostenía su maternidad; al regresar a Lu Zhen, las acusaciones sociales hacia ella por ser destructora de maridos y una mujer impura se intensifican. El señor Lu Si le prohíbe tocar los objetos rituales y los habitantes del pueblo convierten su sufrimiento en objeto de curiosidad; incluso ella donó todos sus ahorros para el umbral⁵ son vistos como risibles e inútiles. “Xianglin Sao finalmente se dio cuenta de que lo más duro en la vida, más aterrador que la suegra, son las miradas y narrativas de los demás” (Guan, 2021, p. 59). Así, su tragedia no solo proviene del destino personal, sino de la violencia colectiva ejercida por una comunidad que legitima y reproduce su exclusión.

En este proceso, podemos ver que la ansiedad por la pureza de Xianglin Sao está arraigada en el control absoluto que la ética feudal ejerce sobre el cuerpo femenino. Bajo el sistema patriarcal, su pureza no es una cuestión de virtud personal, sino un atributo patrimonial definido por la sociedad masculina. Como menciona la investigadora Yue Ling en su artículo,

Los hombres en China generalmente están sujetos a tres tipos de poder sistemático [...] En cuanto a las mujeres, además de estar sujetas a esos tres tipos de poder, también están bajo el dominio de los hombres -poder marital-. Estos cuatro tipos de poder -poder político, poder familiar, poder religioso y poder marital- representan todo el pensamiento y sistema feudal patriarcal (1994, p. 93).

Tras la prematura muerte de su primer esposo, Xianglin, se espera que ella, como viuda, cumpla con el dogma ético de ser fiel hasta el final, pero su suegra, en busca de beneficios económicos, la vende a las montañas para que se case nuevamente con He Lao Liu. Esta acción, aunque aparentemente contradice la noción de pureza, expone en realidad la hipocresía de la ética feudal: el valor de la pureza sólo radica en mantener los intereses familiares masculinos; una vez que se toca la necesidad económica, el cuerpo femenino puede ser comercializado sin reparos. Aunque el nuevo matrimonio de Xianglin Sao es forzado, le impone la carga del estigma de haber perdido su virtud, “en la sociedad feudal, perder la virtud a menudo era objeto de desprecio por parte del pueblo. Este desprecio incluso podía llegar a formar gradualmente una atmósfera social” (Zhou, 2015, p. 134). Y lo más trágico es que Xianglin Sao internaliza esta disciplina sobre la pureza.

Por otra parte, el valor reproductivo de Xianglin Sao es completamente cosificado por el sistema familiar feudal como una función uterina. En su primer matrimonio, al no

⁵ Debido a la estigmatización de las viudas que se vuelven a casar por parte de la educación feudal, la madre Liu, basada en creencias supersticiosas, le sugiere a Xianglin Sao que donar el umbral puede servir como un sustituto para expiar sus pecados. Xianglin Sao ve esto como la única esperanza para recuperar su identidad como persona normal. Ella está convencida de que su culpa de haber causado la muerte de su esposo y de su hijo debe ser expiada a través de la donación del umbral, es decir, permitir que el umbral soporte el peso de miles de personas, a cambio de liberarse de los tormentos del infierno después de su muerte. Para ello, agota todos sus ahorros para completar el ritual.

poder continuar con la línea familiar de los Xianglin -ya que su esposo falleció sin dejar hijos-, pierde todo sentido de existencia y se ve obligada a convertirse en un objeto comercial para obtener dote⁶; en su segundo matrimonio, He Lao Liu tiene como objetivo principal engendrar un heredero masculino. Tras el nacimiento de A Mao, brevemente ella obtiene reconocimiento social como madre -por ejemplo, se le permite participar en las labores domésticas-, pero este reconocimiento depende completamente del resultado reproductivo, la muerte inesperada de A Mao le arrebató instantáneamente su legitimidad para existir.

La privación del valor reproductivo y la ansiedad por la pureza forman un ciclo opresor: por un lado, la sociedad exige a las mujeres proteger la pureza de los recursos reproductivos mediante su pureza; por otro lado, si alguna vez falla esa función reproductiva -como al perder un hijo o ser infértil-, el estigma asociado a su pureza se convierte en un pretexto para una persecución aún mayor. La tragedia de Xianglin Sao radica en que sus sentimientos maternos -como extrañar constantemente a A Mao- son completamente negados por el sistema y se convierten en algo considerado inútil dentro de la lógica ética feudal. Más cruel aún es que su cuerpo siempre está siendo disputado entre dos poderes masculinos: la familia de su suegra la ve como propiedad vendible y He Lao Liu lo considera simplemente como un instrumento reproductivo, mientras que sus necesidades emocionales y su identidad maternal nunca son reconocidas. Esta lógica que reduce a las mujeres a meros contenedores reproductivos anula completamente su subjetividad como seres humanos.

2.2. *La instrumentalización de la gestación subrogada de Chunbao Niang y la ruptura de la maternidad*

Chunbao Niang es la figura trágica central de la novela *La madre esclava* de Rou Shi, y su destino revela profundamente la devastación de la humanidad causada por el sistema de empeño de esposas en las zonas rurales de China a principios del siglo XX. Ella proviene de una familia de agricultores pobres y tiene un hijo, Chunbao, con su esposo, pero debido a la extrema pobreza y a la enfermedad de su marido, se ve obligada a convertirse en una víctima del ciclo económico feudal: su esposo la empeña por 100 yuanes a un terrateniente, convirtiéndola en un mero instrumento de reproducción. La autora Yang Haiyan evalúa así al sistema de empeñar a las mujeres en su artículo:

La mujer de empeño, como una costumbre de Zhejiang Oriental que no tiene el nombre de matrimonio pero actúa como tal, tiene regulaciones sobre los bienes de consumo: Ser mujer significa cumplir con los estándares de los objetos de intercambio. El terrateniente no busca a una mujer cualquiera, sino a una que tenga alrededor de treinta años, que haya criado a dos o tres hijos, que sea silenciosa y honesta, dispuesta a trabajar, y que esté dispuesta a someterse a su esposa (2019, p. 85).

La esencia de esta transacción es la complicidad entre la ética feudal y la lógica capitalista: el terrateniente compra el útero femenino con dinero para perpetuar su linaje,

⁶ El dote es un bien que el hombre le otorga a la mujer en las tradiciones matrimoniales chinas, originado en los antiguos seis ritos. En la actualidad, a menudo genera controversia debido a su encarecimiento y comercialización, lo que involucra problemas de objetivación del matrimonio, carga económica e igualdad de género; en algunas regiones ya se han implementado políticas restrictivas.

mientras que la clase pobre vende el cuerpo de su esposa a cambio de recursos para sobrevivir. El proceso de mercantilización de Chunbao Niang le arrebató por completo su subjetividad como ser humano; su identidad se transforma de madre a esclava, y de esposa a objeto. “Desde el principio hasta el final, esta mujer no apareció como una persona independiente” (Qiao y Song, 2009, p. 103). Durante los tres años de empeño en la casa del terrateniente, Chunbao Niang sufre una doble ruptura: por un lado, se ve obligada a establecer un vínculo materno con su hijo recién nacido Qiubao, pero debido a la duración del contrato, está condenada a separarse de él; por otro lado, añora día y noche a Chunbao, que se quedó en casa, pero no puede cumplir con sus deberes de madre debido a la reclusión en la casa del terrateniente. Rou Shi retrata con delicadeza su purgatorio espiritual: al amamantar a Qiubao, piensa en el cuerpo de Chunbao tan delgado como un mono, y en las noches escucha el viento y confunde su sonido con el llanto de Chunbao. Esta ruptura del amor maternal no sólo es una tragedia personal, sino que también es un reflejo de la violencia sistémica del sistema feudal: los lazos familiares de los pobres son aplastados por el crudo intercambio monetario, y el cuerpo de la mujer se convierte en un campo de batalla de la opresión de clase.

Como señala el autor Wang Xingquan, esta dimensión crítica es central en la obra: “La novela no sólo narra las trágicas experiencias de una bondadosa mujer rural, sino que también critica profundamente el daño que la cultura feudal y patriarcal causa a la humanidad” (2002, p. 54). La tragedia de Chunbao Niang va mucho más allá de la esclavitud física; se encuentra en la privación total de su maternidad por la ética feudal. En la casa del terrateniente, aunque es la madre biológica de Qiubao, se le prohíbe estrictamente llamarse a sí misma madre y sólo puede ocultar su relación de sangre bajo la identidad de tía. La hostilidad de la esposa del terrateniente hacia ella y la cosificación de su función de continuar la línea familiar por parte del terrateniente construyen conjuntamente una prisión que niega su identidad maternal. Y cuando cumple con su misión de dar a luz, es inmediatamente expulsada de la casa del estudiante: Qiubao es poseído por la familia terrateniente, y ella ni siquiera tiene derecho a despedirse de su hijo. Más cruel aún es que, al regresar a su hogar en ruinas, descubre que Chunbao está al borde de la muerte por la falta de cuidados. Rou Shi presenta su colapso a través de escenas impactantes: tras la muerte de Chunbao, ella abraza el cuerpo sin vida y repite comiendo un poco de gachas, incluso intenta calentar el cuerpo frío del niño con su calor. Este estado de locura no sólo es la externalización del dolor por la pérdida de un hijo, sino también un desesperado clamor contra la privación institucional de su maternidad: la sociedad la obliga a ser madre y, al mismo tiempo, destruye sistemáticamente la posibilidad de que cumpla con su rol maternal. El sistema feudal completa su castigo final a través de dos despojos -ser forzada a dejar a Chunbao y a renunciar a Qiubao-: no puede proteger a su propio hijo y, debido a su pérdida de virginidad, es rechazada por su familia original.

La imagen de Chunbao Niang trasciende el sufrimiento individual y se convierte en un espécimen que disecciona la patología de la sociedad feudal. Su tragedia tiene su raíz en la superposición de tres mecanismos de opresión: opresión económica -la pobreza obliga a

las familias a vender a sus miembros-, opresión de género -el cuerpo de la mujer se convierte en un medio de transacción para la clase masculina- y opresión ética -la legitimación del sistema patriarcal que pisotea la maternidad-. La hipocresía del terrateniente -que, bajo el nombre de continuar la línea de sangre, lleva a cabo la explotación- y la debilidad del padre de Chunbao -que, bajo el pretexto de sobrevivir, evade la responsabilidad moral- constituyen una alianza de opresión; “si decimos que Xianglin Sao, que se vuelve a casar en *Bendiciones*, teme ser cortada en dos en el palacio del Rey de la Muerte⁷, entonces Chunbao Niang, en la costumbre de las esposas de empeño, su alma ya ha sido sometida en vida a una ejecución desgarradora por parte de dos hombres, uno pobre y otro rico” (Liu, 2007, p. 50). Mientras que el sufrimiento silencioso y la resistencia enloquecida de Chunbao Niang exponen la impotencia de las personas de abajo ante la violencia sistémica. Esta imagen tiene un profundo significado de advertencia para la sociedad moderna. En primer lugar, revela la forma monstruosa que surge de la combinación del capital y los residuos feudales: el contrato de esposa contratada, adornado con documentos legales, disfraza la compra de personas, empaquetando la catástrofe humanitaria como una transacción legal; este mecanismo de alienación aún puede reproducirse en formas nuevas en la actualidad -como la crisis ética en la industria de la gestación subrogada-. En segundo lugar, el desenlace enloquecido de Chunbao Niang apunta directamente a la terrorífica esclavitud mental: cuando un individuo ni siquiera puede expresar su dolor, el sistema ha completado la total cosificación del ser humano.

3. LA TRAMPA ECONÓMICA: DEPENDENCIA DE LA SUPERVIVENCIA Y ALIENACIÓN ESPIRITUAL

La raíz de la tragedia de Xianglin Sao y Chunbao Niang radica en la completa privación del derecho a la existencia de las mujeres por parte del sistema económico feudal. En *Bendiciones*, Xianglin Sao es marcada como un producto: al casarse, la familia de su esposo la compra con el dote, privándola de su libertad personal, y tras la muerte de su primer esposo, su suegra la vende a He Lao Liu por una cantidad de dinero, e incluso después de su muerte, debe donar un umbral al Rey de los Muertos para expiar sus pecados. Su cuerpo es siempre un objeto de transacciones económicas. Por otro lado, Chunbao Niang en *La madre esclava* es empeñada por su esposo a un terrateniente, convirtiéndose en una herramienta de reproducción. Su útero se convierte en un taller de producción que sostiene los intereses económicos de dos familias: su exmarido obtiene dinero a través del empeño, y el terrateniente utiliza su capacidad de procrear para perpetuar su linaje. Tanto el nuevo matrimonio de Xianglin Sao como el empeño de Chunbao Niang son, en esencia, una depredación legal del cuerpo femenino a través de contratos económicos en una sociedad patriarcal.

El destino de Xianglin Sao y Chunbao Niang constituye un doble espejo de cómo el sistema económico feudal devora a las mujeres. La tragedia de Xianglin Sao presenta más la

⁷ Esto es porque la madre Liu le dijo a Xianglin Sao que se había casado con dos hombres y que después iría al infierno, donde el Rey de la Muerte la cortaría en dos y la dividiría entre sus dos maridos.

esencia caníbal de la economía de la ética confuciana: la noción de la castidad, el sistema de clanes y la teoría del karma⁸ tejen juntos una red de opresión económica, haciendo que las mujeres agoten su vida en un ciclo de ser vendidas, trabajar y redimirse. Su muerte ocurre en el momento de bendición de la transición entre el viejo y el nuevo año, lo que sugiere la aniquilación final del valor individual por parte del orden económico feudal.

La imagen de *Bendiciones* muestra las tres grandes razones que causaron la tragedia en la vida de Xianglin Sao: primero, la cruel y opresiva espiritualidad de las normas sociales que matan sin ser vistas; segundo, los factores únicos de carácter y psicológicos de Xianglin Sao; y tercero, la multitud que actúa como espectadora, aprovechándose de su sufrimiento y ayudando a su desgracia (Zhu, 2004, p. 109).

Por otro lado, la experiencia de Chunbao Niang refleja la crueldad de las relaciones económicas capitalistas: el contrato de empañar a esposa estipula con precisión el período de alquiler, el alquiler y los indicadores de fertilidad, transformando las funciones del cuerpo humano en factores de producción medibles. Cuando ella completa su tarea de producción y es enviada de regreso a su familia original, pierde la custodia de Qiubao y, debido a su identidad impura, es despreciada por sus vecinos, convirtiéndose en un repuesto desechado en el sistema económico. La tragedia de ambas, aunque en caminos diferentes, demuestra que, ya sea en la economía feudal o en la economía de mercancías semicoloniales, las mujeres siempre son las prisioneras más vulnerables en la jaula económica. Lu Xun y Rou Shi, a través de estos dos personajes, no sólo denuncian la destrucción física de las mujeres por la dependencia económica, sino que también revelan el mecanismo profundo de la deshumanización por el dinero: cuando el derecho a la vida se simplifica a un derecho económico, y el valor humano se cuantifica como valor de intercambio, el mundo espiritual de las personas está destinado a colapsar bajo la estrangulación del capital y el poder.

4. COMPARACIÓN NARRATIVA: MECANISMOS SIMBÓLICOS DE LA ESCRITURA DEL SILENCIO Y LA DISCIPLINA DEL ESPACIO

Lu Xun y Rou Shi, al escribir sobre Xianglin Sao y Chunbao Niang, utilizan el silencio como estrategia narrativa, elevando el estado de falta de voz de las mujeres a una acusación contra la ética feudal. El silencio de Xianglin Sao es el resultado de la disciplina del sistema de poder: al llegar a Lu Zhen, aún tenía el derecho de narrar el dolor por la pérdida de su esposo, pero el señor Lu Si le despojó de su derecho a expresarse, “este tipo de figura paternalista es un defensor del orden tradicional, un guardián de los valores antiguos y un símbolo representativo del mecanismo opresivo de la cultura dominante en decadencia” (Zhang, 2019, p. 47). Su intento de participar en el ritual a través de una resistencia silenciosa fue completamente aplastado por las frías palabras de la mujer del señor Lu Si. Finalmente, se convierte en un objeto mirado, donde incluso la muerte sólo puede ser mencionada de manera superficial a través de la boca de otros: se ha hecho vieja. Este diseño narrativo forma

⁸ La teoría de la retribución kármica en China es un sistema ético que fusiona el pensamiento confuciano, budista y taoísta con creencias populares. Su núcleo sostiene que las acciones buenas y malas necesariamente traerán consecuencias correspondientes, abarcando tanto esta vida como la próxima y la herencia familiar.

una espiral de silencio: cuanto más se repite el trauma de la muerte de A Mao, más se expone la ineficacia de su discurso; cuanto más se esfuerza por expiar su culpa, más se ve empujada hacia el abismo del silencio. En comparación, el silencio de Chunbao Niang tiene una dimensión más espacial: en la casa del terrateniente, como esposa empeñada, debe reprimir su instinto maternal, obligándose a completar la tarea de procreación en una postura de esclava muda; al regresar a la casa de su esposo, frente a la indiferencia de su marido y la lejanía de Chunbao, se sienta como un trozo de madera. Ambos autores, a través de la disolución de la voz femenina, sugieren la estrangulación de la subjetividad femenina por la ética feudal: el hablar sin ser escuchada de Xianglin Sao y el no poder hablar de Chunbao Niang, juntos constituyen una doble violencia del silencio en la escritura.

La representación del espacio de vida de las mujeres por parte de dos escritores constituye una micropolítica que simboliza el funcionamiento del poder. La trayectoria vital de Xianglin Sao está atrapada en un ciclo de expulsión: desde la aldea de montaña hasta Lu Zhen, de Hejia'ao de vuelta a Lu Zhen, cada espacio se convierte en una prisión circular que disciplina su cuerpo. El umbral de la casa del señor Lu Si es el hito del poder de la ética confuciana: a Xianglin Sao se le permite trabajar en la cocina, pero se le prohíbe tocar los utensilios rituales; el umbral del templo de la tierra se convierte en la materialización de la explotación divina, y el derecho a la redención que ella compra, en realidad, una disciplina espacial que conspira entre la economía feudal y el poder religioso. Por otro lado, el dilema espacial de Chunbao Niang se presenta como una cárcel dividida: en la casa del terrateniente, está atrapada en un espacio de reproducción formado por la cama tallada y la habitación de crianza; al regresar a la casa de su esposo, el espacio de vida en una casa en ruinas y el espacio moral señalado por los vecinos comprimen su mundo espiritual. Especialmente cuando la casa del terrateniente compra los derechos de crianza de Qiubao por veinte yuanes, Chunbao Niang se ve obligada a dejar su cuerpo en la casa del terrateniente para amamantar, mientras su alma se desgarrada entre los llantos de dos bebés. Estas imágenes espaciales no son sólo lugares físicos, sino también metáforas de la topología del poder.

En este sentido, diversos estudios han señalado la influencia directa de Lu Xun en la obra de Rou Shi: “Las ideas literarias, los puntos de vista y las formas de expresión de Lu Xun son un sistema de referencia importante para Rou Shi” (Chen, 2004, p. 119). Los dos autores, a través de la intertextualidad del silencio y el espacio, construyeron un sistema crítico que converge en diferentes caminos. En *Bendiciones*, la falta de voz de Xianglin Sao y su expulsión del espacio forman un círculo narrativo: en la escena de las bendiciones de Año Nuevo, la algarabía de la multitud durante el ritual y el espacio donde Xianglin Sao yace muerta en la calle se juxtaponen, creando un agudo contraste entre la celebración de los que tienen voz y la desaparición de los que no la tienen. Lu Xun presenta la trayectoria de la pregunta, el silencio y la muerte de Xianglin Sao desde la perspectiva de un yo que escapa, reflejando en realidad el dilema moral del intelectual en contraste con el mecanismo devorador de la ética feudal. Por su parte, Rou Shi utiliza una narrativa de corte frío en *La madre esclava*: mientras Chunbao Niang amamanta en el ático de la casa del terrateniente, las flores de durazno florecen año tras año afuera, pero el tiempo dentro de la casa se congela

en el contrato de tres años de la esposa de empeño. Este tratamiento temporal espacializa el sistema de esposas de empeño, convirtiéndolo en un agujero negro que devora a las mujeres. Aunque ambos escritores tienen estilos muy diferentes, Lu Xun refuerza el color alegórico con escenas simbólicas -como la noche de nieve, el umbral, el diálogo del infierno-, mientras que Rou Shi destaca la textura de la realidad con un estilo de descripción directa -como la escena de contar dinero, los detalles de la lactancia- ambos, a través de los mecanismos simbólicos del silencio y espacio, transforman la tragedia individual en una crítica estructural de la ética feudal: el donar el umbral de Xianglin Sao y el contar monedas de cobre de Chunbao Niang golpean juntos la oscura puerta de hierro donde se confabulan el poder económico y la violencia moral.

5. CONCLUSIONES

El trágico destino de Xianglin Sao y Chunbao Niang constituye un ejemplo típico de las dificultades de supervivencia que enfrentan las mujeres durante la compleja transición del sistema feudal hacia una modernización incompleta. En ambos casos, las protagonistas encarnan la fragilidad social y legal de las mujeres, quienes se encuentran atrapadas en estructuras que aún mantienen formas rígidas de control patriarcal, aunque el contexto histórico esté cambiando. La investigación ha confirmado que el sistema patriarcal solidifica a las mujeres como accesorios económicos, ya sea a través de contratos matrimoniales que las convierten en bienes transables o mediante el empeño y transferencia de mujeres entre familias como parte de acuerdos económicos más amplios. Estas prácticas evidencian que el cuerpo y la vida de las mujeres continúan siendo tratados como recursos disponibles para la reproducción, el trabajo doméstico y la estabilidad social.

Asimismo, las estrategias narrativas del autor -como la perspectiva del espectador distanciado utilizada por Lu Xun o la representación del espacio cerrado del desván en Rou Shi- refuerzan la invisibilidad de la violencia institucional. La narración no solo muestra el sufrimiento, sino que señala cómo este queda oculto bajo discursos moralizantes, silencios colectivos o normalización social. En este sentido, la literatura no narra únicamente la opresión, sino que también reproduce la mirada social que la legitima. La conciencia subjetiva femenina, por lo tanto, se ve limitada por el contexto histórico: las mujeres pueden intuir la injusticia de su situación, pero carecen de los recursos culturales, legales y simbólicos para romper la estructura que las oprime. La tragedia surge, así, de la tensión entre una subjetividad que comienza a formarse y un mundo social que aún no permite su pleno desarrollo.

Investigaciones futuras podrían extenderse a otros textos regionales -como *Campos de vida y muerte* de Xiao Hong- para explorar las variaciones temporales y espaciales en la representación literaria del sufrimiento femenino. Este tipo de estudios comparados permitiría observar si la tragedia femenina se mantiene como constante simbólica en diferentes contextos históricos o si ciertas regiones, épocas o autores desarrollan estrategias narrativas alternativas que otorguen a las protagonistas mayor agencia subjetiva, capacidad de resistencia o posibilidad de transformación social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barlow, T. E. (1994). *Teorizando a la mujer: Funn, Guojia, Jiating*. En A. Dirlik y T. Barlow (Eds.), *El feminismo chino frente a la globalización*. Routledge.
- Butler, J. (2004). *Des hacer el género*. Routledge.
- Chen, D. (2007). *La 'Literatura Pura' Inmortal*. Editorial de la Universidad de Pekín.
- Chen, S. (2004). Sobre la influencia de Lu Xun en la creación de novelas de Rou Shi. *Revista de la Universidad Normal de Huaiyin (versión de Filosofía y Ciencias Sociales)*, 26(1), 118-123. <https://doi.org/10.3969/j.issn.1007-8444.2004.01.025>
- Chow, R. (1991). *La mujer y la modernidad china: La política de la lectura entre Occidente y Oriente*. University of Minnesota Press.
- Guan, G. (2021). Recrear los hechos de media vida de Xianglin Sao: Lectura detallada de *Bendiciones* de Lu Xun. *Revista Dongyue*, 42(6), 154-160. <https://doi.org/10.15981/j.cnki.dongyueluncong.2021.06.017>
- Ko, D. (2005). *Maestras de las cámaras interiores: Mujeres y cultura en la China del siglo XVII*. Stanford University Press.
- Li, G. (2023). La revolución se oculta en la narrativa: Un análisis detallado de *La madre esclava* de Roushi. *Revista de la Universidad de Jiangnan (versión de humanidades y ciencias sociales)*, 22(5), 99-107. <https://doi.org/10.3969/j.issn.1671-6973.2023.05.009>
- Liu, D. (2007). Un texto de literatura modernista: Interpretación de *La madre esclava*. *Revista de la Universidad Normal de Shandong (versión de humanidades y ciencias sociales)*, 52(4), 50-54. <https://doi.org/10.16456/j.cnki.1001-5973.2007.04.009>
- Liu, L. H. (1995). *Práctica translingüística: Literatura, cultura nacional y modernidad traducida, China 1900-1937*. Stanford University Press.
- Lu, X. (1918). *Diario de un demente*. Nueva Juventud.
- Lu, X. (2018). *Bendiciones*. Editorial Comercial de China.
- Qiao, Y. y Song, S. (2009). Análisis de género en la narrativa de la novela *La madre esclava*: comparando también con *La esposa de un vivo*. *Revista de la Universidad de Xiangtan (versión de Filosofía y Ciencias Sociales)*, 33(4), 102-106. <https://doi.org/10.3969/j.issn.1001-5981.2009.04.018>
- Rou, S. (1986). *La madre esclava*. Editorial de Artes y Letras de las Cien Flores.
- Wang, T. (2001). *El feminismo del Movimiento del Cuatro de Mayo y la construcción de la feminidad moderna china*. Sanlian Shudian.
- Wang, X. (2002). Esposa empeñada: un monstruo de la cultura sin yo de la sociedad feudal china: Interpretación cultural de *La madre esclava* de Roushi. *Revista de la Universidad de Tecnología Profesional de Ningbo*, 2(4), 53-54. <https://doi.org/10.3969/j.issn.1671-2153.2002.04.016>
- Xiao, H. (2019). *Campos de vida y muerte*. Editorial del Pueblo de Jiangxi.
- Yang, H. (2019). Una nueva interpretación de las relaciones entre personajes en *La madre esclava*: utilizando la crítica ideológica como método. *Revista de la Universidad de Tecnología Profesional de Jinhua*, 19(1), 85-89. <https://doi.org/10.3969/j.issn.1671->

[3699.2019.01.019](#)

- Yue, L. (1994). Cuestionamiento sobre la afirmación de que las cuatro formas de poder son la raíz de la tragedia de Xianglin Sao: Notas de enseñanza de la novela *Bendiciones* de Lu Xun. *Revista de la Universidad Normal del Noroeste (versión de Ciencias Sociales)*, 31(6), 93-94. <https://doi.org/10.16783/j.cnki.nwnus.1994.06.021>
- Zhang, H. (2019). Sobre la pregunta de Xianglin Sao: la situación del alma y los problemas relacionados en la novela *Bendiciones* de Lu Xun. *Investigación en teoría literaria*, 39(6), 46-55.
- Zhou, F. (2015). Sobre el significado de Xianglin Sao en el espacio cultural triple: una restauración del texto de *Bendiciones*. *Revista de la Universidad de Chongqing de Telecomunicaciones (versión de Ciencias Sociales)*, 27(5), 130-134. <https://doi.org/10.3969/j.issn.1673-8268.2015.05.024>
- Zhu, Q. (2004). Los factores de carácter y psicológicos de la tragedia de Xianglin Sao. *Revista de la Universidad de Shanxi (versión de Filosofía y Ciencias Sociales)*, 27(2), 109-111. [https://doi.org/10.13451/j.cnki.shanxi.univ\(phil.soc.\).2004.02.027](https://doi.org/10.13451/j.cnki.shanxi.univ(phil.soc.).2004.02.027)



MISCELÁNEA

ESTUDIO SOBRE LA METÁFORA Y EL CRONOTOPO EN *LA PERRA*, DE PILAR QUINTANA

STUDY ON METAPHOR AND CHRONOTOPE IN LA PERRA BY PILAR QUINTANA

Fernando Candón-Ríos
Universidad de Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5402-090X>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.97



RECIBIDO:
09/05/2025
ACEPTADO:
10/07/2025

160

Resumen: El presente artículo analiza la novela *La perra* (2017), de Pilar Quintana, desde una perspectiva semiótica que integra las nociones de cronotopo y metáfora conceptual. A partir de la teoría del cronotopo formulada por Mijaíl Bajtín y de la metáfora conceptual propuesta por Lakoff y Johnson, se examina cómo la estructura espacio-temporal y las proyecciones figurativas configuran los significados de la maternidad frustrada y de la identidad femenina. El análisis demuestra que el cronotopo central de la novela se articula en torno a la maternidad impostada de Damaris y al espacio fronterizo entre la selva y el mar del Pacífico colombiano. Asimismo, se identifican metáforas nucleares que expresan la carencia y la abyección y que se articulan en la figura de la perra como símbolo de la maternidad frustrada, en la selva como imagen de la violencia y en el mar como archivo del trauma. En conjunto, estos elementos revelan cómo el relato opera una narrativa de la imposibilidad y de la pérdida a través de la interacción entre lo natural, lo simbólico y lo corporal.

Palabras claves: Pilar Quintana; *La perra*; cronotopo; metáfora conceptual; maternidad; abyección.

Abstract: This article analyzes Pilar Quintana's novel *La perra* (2017) from a semiotic perspective that integrates the notions of the chronotope and conceptual metaphor. Drawing on Mikhail Bakhtin's theory of the chronotope and the conceptual metaphor framework proposed by Lakoff and Johnson, the study examines how spatial and temporal structures, along with figurative projections, shape the

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 160-170

Fernando Candón-Ríos - Estudio sobre la metáfora y el cronotopo en *La perra*, de Pilar Quintana
Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

meanings of frustrated motherhood and female identity. The analysis demonstrates that the novel's central chronotope is structured around Damaris's impostured maternity and the border space between the jungle and the Pacific coast of Colombia. Furthermore, it identifies core metaphors that express lack and abjection, articulated through the dog as a symbol of frustrated motherhood, the jungle as an image of violence, and the sea as an archive of trauma. Taken together, these elements reveal how the narrative constructs a discourse of impossibility and loss through the interplay of the natural, the symbolic, and the corporeal.

Keywords: Pilar Quintana; *La perra*; chronotope; conceptual metaphor; motherhood; abjection.

El presente artículo tiene como objetivo analizar los cronotopos y las metáforas principales presentes en la novela *La perra* (2017), de Pilar Quintana. El trabajo se divide en cuatro secciones: en la primera se establece el marco teórico y el marco metodológico empleado; en la segunda se aborda el análisis del objeto de estudio; en la tercera se presenta la discusión de la investigación; y, por último, en la cuarta se ofrecen las conclusiones principales del trabajo.

1. INTRODUCCIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Cuando Mijaíl Bajtín instituye el término literario *cronotopo*, lo define conceptualmente como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, p. 237). En este sentido, el cronotopo se impone como el eje estructurador de los acontecimientos que configuran una obra literaria. Supone, por tanto, el punto de partida y el marco de desarrollo y resolución de los nudos argumentales que operan dentro de la diégesis. Bajtín sostiene que el tiempo y el espacio confluyen de manera inseparable; por ello, las secuencias narrativas adquieren su lógica interna a partir del cronotopo. De este modo, el tiempo se vuelve perceptible en términos literarios y el espacio, a su vez, intensifica su función semántica dentro del relato. El cronotopo actúa como una instancia generadora de sentido que articula las dimensiones espaciales y temporales en una unidad de significación narrativa. Esta articulación produce una semiosis que configura la experiencia del tiempo y del espacio en la narración y dota de coherencia simbólica las acciones de los personajes, las relaciones entre ellos y los valores representados.

Bajtín parte de la composición etimológica de origen griego —*chronos* (tiempo) y *topos* (lugar)— para estudiar el concepto teórico en las novelas de autores rusos como Dostoievski. El cronotopo, no obstante, forma parte de una teoría más amplia que estudia la diégesis desde un punto de vista contextual más complejo que el de las teorías literarias dominantes de entonces. En este marco, puede afirmarse que el cronotopo constituye una de las categorías principales que sostienen y organizan la narración.

Si el cronotopo se desarrolla desde las estructuras de la diégesis y articula las relaciones espacio-temporales del relato, la metáfora actúa en el plano figurativo mediante la proyección analógica de significados. De esta manera, la asociación entre el dominio meta y el dominio fuente genera un proceso inferencial que activa un sistema de significación. En la

práctica, y en relación con el cronotopo, el resultado de dicho proceso asociativo se manifiesta en la intensificación semiótica del propio cronotopo: por un lado, el espacio-tiempo se vincula a experiencias narrativas específicas a través de la organización cronotópica; por otro, la metáfora desplaza, reordena y resignifica esos valores mediante asociaciones analógicas. Así, la metáfora no se superpone al cronotopo, sino que queda inserta en él como una prolongación figurativa de su función generadora de sentido.

Desde que Lakoff y Johnson propusieron la concepción de la metáfora como un proceso cognitivo mediante la teoría de la metáfora conceptual (1980), el estudio de su aplicación en textos creativos ha adquirido un cariz más analítico y multidimensional. Esta transformación del paradigma proviene del entendimiento de la figuración metafórica como un mecanismo estructural que organiza la experiencia, modela la percepción y condiciona la producción de sentido en la narrativa. Se abandona, por ende, la idea de la metáfora como una simple figura retórica con una finalidad meramente estética. Por ello, en la metáfora conceptual operan una serie de proyecciones que permiten la analogía entre el dominio fuente y el dominio meta. Estas proyecciones requieren un proceso de inferencias que da lugar a las correspondencias ontológicas (sobre la estructura del dominio) y a las correspondencias epistémicas (sobre el modo en que dicho dominio puede ser comprendido). En otras palabras, lo que Lakoff y Johnson plantean es que el pensamiento humano se articula, en gran medida, mediante metáforas conceptuales que estructuran cómo se entiende y se organiza determinadas experiencias, especialmente aquellas que son abstractas o difíciles de aprehender directamente.

En este sentido, la metáfora ocupa un lugar central en el análisis de la obra, pues en la novela que se examina en esta investigación los estratos de significado se articulan en la narración mediante el dispositivo semiótico constituido por la selva y la costa del Pacífico colombiano. Damaris, la protagonista, es una mujer de mediana edad y de clase humilde que habita en una ubicación limítrofe entre el océano y la selva, al margen del núcleo urbano de la zona. Desde el inicio de la historia, el personaje manifiesta su frustración por no haber logrado cumplir su deseo de ser madre. La trama se activa cuando Damaris adopta a una perra, a la que llama Chirli, y a la que atribuye un rol filial hasta que el animal alcanza la madurez y queda preñada. Como se mostrará en el presente estudio, los espacios naturales ocupan un lugar central en la diégesis, del mismo modo que la tríada semiótica sociedad–Damaris–Chirli funciona como un mecanismo metafórico que articula la producción de sentido del relato.

2. ESTUDIO SOBRE LA METÁFORA Y EL CRONOTOPO

Aunque *La perra* fue publicada en 2017, su recepción crítica ha sido amplia y sostenida dentro del ámbito académico. Diversos estudios¹ han abordado la obra desde perspectivas centradas en la maternidad frustrada, la violencia simbólica, la ecocrítica o las tensiones entre

¹ Véase los artículos Przybyla (2019), Leonardo Loayza (2020, 2022), Español Casallas (2020), Vanegas Vásquez (2020), Carosi (2021), Novoa Romero (2022), Rosenberg (2023), Forti (2024), Register (2024) Hurtado, Álvarez y González (2025), entre otros.

naturaleza y cultura. Sin embargo, ninguna de las investigaciones revisadas ha situado el análisis del cronotopo y de la metáfora como eje principal para la interpretación de la novela. Este vacío crítico justifica la pertinencia del presente estudio, que propone una lectura semiótica de *La perra* en la que el cronotopo y la metáfora se entienden como los mecanismos estructurales que organizan los significados del relato y revelan la configuración simbólica del deseo, la carencia y la identidad femenina.

Por ello, para comprender los valores semánticos que estructuran *La perra* resulta imprescindible reconocer los anclajes semióticos que sostienen el relato. En esta línea, el estudio se centra en los principales elementos espaciotemporales que participan en su construcción de sentido, especialmente en aquellos relacionados con el cronotopo y la metáfora.

Si se atiende en primera instancia a los lugares donde se desarrolla la trama, estos no se definen mediante coordenadas geográficas específicas, aunque quedan inscritos en la costa del Pacífico colombiano por las referencias de la narración. Dicha región se caracteriza por su aislamiento territorial, sus dinámicas de marginalidad y su fuerte impronta afrodescendiente². En este sentido, lo decisivo en términos narrativos y semióticos se encuentra en su condición de enclave turístico intermitente. Debido a ello, el territorio adquiere un valor económico únicamente durante la temporada alta y permanece abandonado, de manera ociosamente improductivo, el resto del año. Este desfase entre la vocación turística y la realidad del periodo narrado transforma al espacio diegético en un núcleo de significado que aduce a la espera estéril, al tiempo suspendido y no remunerado, que enmarca la vida de los personajes. Por tanto, existe una analogía directa entre el espacio que espera a los turistas y a la población pudiente, y Damaris y su esperanza por quedar en cinta.

En ese *interregno* temporal —es decir, este tiempo que alude al periodo fuera de la temporada turística— se intensifica la vivencia de la precariedad material y la falta de horizontes vitales. El tiempo del relato coincide con una fase de maternidad impostada en Damaris, que proyecta sobre la perra la posibilidad de ser madre. En consecuencia, la temporalidad narrativa coincide con un tramo del año sin turistas y con un lapso biográfico marcado por el deseo y la imposibilidad. Existe, así, una crisis identitaria de la protagonista que suple una carencia vital con un simulacro maternal que transforma a Chirli en la hija que ella nunca pudo tener. Esa crisis identitaria afecta a su autopercepción como mujer *incompleta*, en tanto que no ha podido ser madre.

Si se atiende al espacio concreto que habitan Damaris y Rogelio, este se sitúa en un borde físico y simbólico: una zona periférica del pueblo en una franja limítrofe entre la selva y el océano. Ese umbral biogeográfico —ni completamente doméstico ni completamente salvaje— funciona como un operador semiótico clave, ya que condiciona tanto las prácticas cotidianas de los personajes como la estructura de significados del texto. El fragmento citado lo muestra con claridad:

² Véase sobre el tema el trabajo de Vanín (2017).

La cabaña donde vivían no quedaba en la playa sino en un acantilado selvático donde la gente blanca de la ciudad tenía casas de recreo grandes y bonitas con jardines, andenes empedrados y piscinas. Para llegar al pueblo se bajaba por unas escaleras largas y empinadas que, como llovía tanto, debían restregar a menudo para quitarles la lama y que no se pusieran resbalosas. Luego había que atravesar la caleta, un brazo del mar ancho y torrentoso como un río, que se llenaba y vaciaba con la marea. (2023, p. 16)

De esta manera, la pareja queda situada dentro del relato en los estratos sociales menos pudientes. Al igual que el espacio semiótico-fronterizo que habitan Rogelio y Damaris, su posición se inscribe claramente en la periferia social. Los contactos humanos y los intercambios básicos requieren un periplo hasta el pueblo, un desplazamiento regulado por los ciclos naturales. Será la pleamar la que provoque el aislamiento del espacio habitado por la protagonista cada día durante unas horas. Esta dependencia del ritmo del océano introduce un obstáculo físico y, con él, un anclaje semiótico ligado a la subordinación. Así, sus posibilidades de interacción social, de abastecimiento y de cuidado están sometidas a fuerzas externas que no controlan.

Si el lugar habitado posee una fuerte connotación socioeconómica —el contraste entre las casas de recreo blancas, sólidas y prósperas y la cabaña humilde y expuesta—, también la descripción física de los cuerpos de Damaris y Rogelio refuerza este sistema de marginalidad. La narración describe cuerpos que se alejan del canon hegemónico de belleza: “Damaris tenía un brazo poderoso pero torpe y los dedos tan gordos como el resto de su persona” (2023, p. 15), “Rogelio era un negro grande y musculoso, con cara de estar enojado todo el tiempo” (2023, p. 15).

Estas caracterizaciones no son inocentes ni meramente descriptivas ya que funcionan como marcadores identitarios que ubican a los personajes dentro de un orden social racializado y clasista que impera en la zona colombiana donde se ubica el relato. El cuerpo se convierte de esta forma en un signo que codifica la desigualdad. La torpeza física atribuida a Damaris y la corporalidad imponente y oscura de Rogelio se manifiestan como contracódigos de belleza y armonía asociados de forma indirecta a la población blanca y acomodada del litoral.

Por otra parte, y en contraposición con las representaciones humanas y sociales, la selva se alza metafóricamente como un depredador salvaje cuya sola presencia constituye una amenaza para quien decide internarse en ella. Los personajes proyectan sobre este espacio un imaginario marcado por el terror, la superstición y la memoria comunitaria: “En ningún momento sintió miedo de todo lo que daba miedo en esa selva: la oscuridad, las equis, las fieras, los muertos, el finado Nicolasito, el finado Josué y el finado señor Gene, los espantos de los que había oído hablar cuando niña...” (2023, p. 60). La selva se configura, así, como un territorio extremadamente fértil pero hostil a la presencia humana, un entorno indomesticable que resiste cualquier intento de control por parte de la población del lugar. Resultan de interés las palabras de Przybyla sobre el tratamiento de dicho espacio natural en la novela: “la selva colombiana es un espacio oscuro que emerge como figura innegable en la vida de los protagonistas humanos, y que llega a significar nada menos que la violencia y

la muerte” (2019, p. 103). De acuerdo con lo expuesto, la fuerza simbólica selvática no procede únicamente de la densidad vegetal o de la propia amenaza tangible de los animales, sino de su capacidad para instaurar un régimen semiótico del peligro, donde cada signo natural —un ruido, un movimiento, un olor, una sombra— puede devenir en un anuncio de muerte. En este sentido, y por citar un ejemplo, los gallinazos —buitres negros americanos— funcionan dentro de este sistema como signos culturalmente codificados: aves de mal agüero que cuando aparecen en vuelo revelan la cercanía de la descomposición de un cadáver que la comunidad no alcanza a ver todavía.

En lo que respecta a la vegetación selvática, esta se presenta como inconmensurable y violenta. El espacio no solo rodea a los personajes, sino que lo desbordan y lo invaden. La selva es un límite geográfico y una fuerza que penetra la intimidad doméstica y la consciencia de Damaris. La presencia insistente de insectos, humedad, sombras y ruidos nocturnos activa una semiosis del asedio, donde el entorno natural actúa como un agente que amenaza la salud física y la estabilidad emocional de los habitantes de la zona.

Esta fusión entre cuerpo, espacio y percepción se expone con claridad en el pasaje onírico donde Damaris sueña que la selva irrumpe en la cabaña:

Sonaba con ruidos y sombras, que estaba despierta en su cama, que no podía moverse, que algo la atacaba, que era la selva que se había metido en la cabaña y la estaba envolviendo, que la cubría de lama y le llenaba los oídos con el ruido insoportable de los bichos hasta que ella se convertía en selva, en tronco, en musgo, en barro, todo al mismo tiempo, y ahí se encontraba con la perra, que le lamía la cara para saludarla. (2023, pp. 61-62)

165

Dicho fragmento ilustra un proceso de contaminación metafórica en el que Damaris pierde los límites de su corporalidad y se integra (o transforma) en materia selvática. Se convierte simultáneamente “en tronco, en musgo, en barro” (p. 62), lo que sugiere una absorción total por parte de un entorno en expansión. La selva pasa de ser solo un espacio y adopta la forma de un agente configurador de identidad, un sistema que devora y redefine la propia consciencia de Damaris.

La presencia final de Chirli en esta visión —la perra que la saluda, que la reconoce tras esa metamorfosis— introduce una inversión semiótica de gran carga significativa: la condición animal deja de ser parte de la otredad para manifestarse en el mismo plano ontológico de Damaris. La perra aparece vinculada al tránsito entre lo humano y lo natural, lo que refuerza gradualmente la lectura metafórica de la maternidad frustrada y del deseo de absorción afectiva que atraviesa toda la novela.

El otro bloque natural que adquiere una carga semiótica fundamental en la obra es el del océano Pacífico. Se puede apreciar en *La perra* la existencia de una correlación estructural entre el mar y la selva, de modo que ambos espacios funcionan como fuerzas naturales que rodean y, por tanto, condicionan la existencia humana. El acantilado donde se ubica la residencia de la protagonista actúa como frontera material y simbólica entre estos dos ámbitos. En este sentido, se trata entonces de un umbral geográfico que sintetiza la tensión entre dos fuerzas igualmente inconmensurables y amenazantes para los personajes.

La costa se concibe como otro depredador que, al igual que la selva, se manifiesta como un espacio fértil pero feroz, capaz de engendrar vida y, simultáneamente, de destruirla. El mar no ofrece una imagen de apertura o infinitud —como ocurre en otras tradiciones literarias que ven en él un lugar de paz o de posibilidades—, sino que se presenta como un ente voraz que engulle vidas y regresa cadáveres. Resulta, en este sentido, importante destacar las palabras de Novoa Romero: “la mayoría de los personajes mueren en el océano Pacífico y/o en el espacio selvático, escenarios donde se exhibe la vulnerabilidad de la carne visible, los cadáveres” (2022, p. 12).

En la novela, será precisamente el océano el que sentencia la vida de Damaris desde su infancia. Durante una salida con Nicolasito —el niño de la familia pudiente propietaria de la casa que ella cuidará en la edad adulta—, este resbala en las piedras del acantilado y es absorbido por el mar. El océano devuelve su cuerpo treinta y cuatro días después, en un estado de descomposición que representa la violencia del entorno natural. Este acontecimiento funda un núcleo traumático que articula el posterior pensamiento de Damaris, ya que el mar se vuelve un signo permanente de pérdida, un espacio que conserva el eco de una culpa imposible de procesar dentro del marco social en el que vive.

La muerte de Nicolasito introduce también una fractura simbólica entre Damaris y la comunidad, pues su incapacidad para salvarlo se convierte en un antecedente silencioso de la percepción de incapacidad que pesará sobre ella, especialmente en relación con su posterior deseo frustrado de maternidad. En esta línea, Vanegas Vásquez expone las siguientes palabras:

A la vergüenza de Damaris por no poder dar a luz un hijo se suma la culpa por “dejar morir” al niño de los Reyes. Se podría deducir, incluso, que el tormento de Damaris es sentirse inepta en reponer a Nicolasito, quizás con un hijo propio podría alivianar la culpa que la atraviesa y compensar de alguna manera lo sucedido. La culpa la afana a demostrar a sus vecinos que es una mujer buena y que debería cumplir siempre con su deber. Sin embargo, el deber fundamental se le niega, no logra formar una familia. Su “vergüenza como mujer” responde a este hecho; no ha sido capaz de mostrar a los demás su maternidad. (2020, p. 53)

Por tanto, en *La perra* el mar dispone de una doble dimensión semiótica debido a que funciona como espacio natural amenazante y como archivo del trauma. Es decir, el océano Pacífico se manifiesta como un lugar donde el pasado permanece sedimentado y retorna de manera intermitente en la vida de la protagonista.

3. DISCUSIÓN

En *La perra*, Pilar Quintana construye una trama articulada en torno a la maternidad frustrada de Damaris y a la proyección simbólica de ese deseo sobre la perra que adopta. Con la llegada de Chirli comienza un periodo de maternidad impostada, imposible por el carácter híbrido —humano y animal— de la relación. La protagonista encuentra en su no maternidad un rasgo definitorio tanto de su identidad individual como de su posición colectiva, en la medida en que se concibe a sí misma como no madre y, en consecuencia, como una mujer desplazada del lugar social que su sexo y su edad le imponen. En este sentido, resulta de

especial pertinencia el fragmento del estudio “Maternidad e identidad materna: deconstrucción terapéutica de narrativas”:

La maternidad y feminidad han sido dos conceptos identitarios clásicamente ligados entre sí, de forma que lo femenino se ha definido con muchas de las características que se presuponen a lo materno y lo materno ha quedado relegado a un asunto exclusivamente femenino, en ocasiones socialmente mistificado [...] Resulta interesante analizar cómo en el modelo tradicional de género la feminidad se define con muchas de las características eminentemente maternas (cuidados, calidez, empatía, sensibilidad, atención a las necesidades del otro...), lo que cierra el discurso en torno a lo que supone “ser una mujer” y, a su vez, mitifica la maternidad como un estado ideal y aspiración última de todas las mujeres. (Paricio del Castillo y Polo Usaola, 2020, pp. 40-41)

De esta forma, el simulacro maternal que Damaris proyecta sobre Chirli funciona como un intento —tan frágil como desesperado— de reinscribirse en un ideal de feminidad que entiende como inaccesible tras los años (y los métodos) que ha dedicado a intentar quedar en cinta. La relación entre ambas excede los límites de lo afectivo y se adentra en una zona ambigua donde los límites de la identidad se desdibujan. Desde la perspectiva teórica de Julia Kristeva (1980), esta ambigüedad puede concebirse a través del concepto de lo *abyecto*. Este se entiende no solo como mera impureza física (aquello que ya no pertenece al yo), sino como una experiencia psíquica en la que el sujeto se enfrenta a aquello que amenaza su identidad desde dentro o desde fuera.

En línea con lo expuesto, la relación entre Damaris y Chirli puede interpretarse como una forma de abyección simbólica. Es decir, como un vínculo en el que lo propio (el deseo de maternidad) se proyecta hacia un objeto impropio (la perra) y, al hacerlo, subvierte las fronteras entre lo aceptable y lo rechazado dentro del orden social y simbólico. La maternidad impostada que se despliega en la novela se sitúa así en ese umbral donde la identidad femenina se fractura y, a la vez, se redefine. Damaris encuentra en Chirli una vía para restituir —aunque de modo precario e inestable— una identidad amenazada por la imposibilidad de cumplir con el mandato materno —“Sí, la llamé Chirli, como a la hija que nunca tuve” (2023, p. 28)—. En consecuencia, el uso del concepto de abyección se justifica, por tanto, porque la obra no representa la maternidad en su plenitud, sino su ausencia proyectada sobre un ser no humano que funciona como reflejo y amenaza del yo. La abyección, en el sentido kristeviano, describe precisamente ese movimiento contradictorio de atracción y rechazo, de apropiación y extrañamiento, que caracteriza el vínculo entre Damaris y Chirli. Esta vinculación se figura como un lazo que nace del deseo de completitud y termina revelando la imposibilidad de una identidad coherente. Será, además, la propia abyección la que lleve a Damaris al acto que pone fin a la maternidad impostada al matar a Chirli en la conclusión de la obra, pues en el retorno de la perra preñada se condensa todo aquello que perturba su identidad y desmantela el orden simbólico que había construido:

Furiosa, Damaris agarró una soga para amarrar lanchas, le hizo un nudo corredizo, [...] y enlazó a la perra por detrás, antes de que ella pudiera darse cuenta de lo que estaba pasando. Jaló la soga para que el nudo se apretara, pero en vez de detenerse, sacarle la soga del cuello y cruzársela, siguió apretando y apretando, luchando con

toda su fuerza mientras la perra se retorció ante sus ojos, que parecían no registrar lo que veían, que lo único que registraron fueron las tetas hinchadas del animal. (2023, pp. 123-124)

Al eliminarla, Damaris intenta expulsar de sí lo que ya no reconoce como propio, en un gesto que encarna la reacción abyecta descrita por Kristeva, donde el sujeto destruye aquello que, habiendo formado parte de su deseo, amenaza con disolverlo.

De acuerdo con el planteamiento anterior, se puede observar en la relación entre Damaris y Chirli cómo la figuración de la maternidad se desplaza del plano biológico al simbólico y cómo esa transposición genera una semiosis de la carencia bioafectiva. En otras palabras, la perra ocupa un espacio vacío en la existencia de Damaris, un lugar imposible de llenar de manera coherente debido a su condición animal y no filial. De esta manera, el aislamiento geográfico y la temporalidad suspendida —en lo relativo al fin de la temporada turística— funcionan como equivalentes materiales del vacío interior de Damaris, que busca en Chirli una prolongación de sí misma. En este marco, la novela construye su sentido sobre zonas de inestabilidad semántica, donde los límites entre lo humano y lo animal, y entre lo femenino y lo maternal, se disuelven hasta crear un espacio de ambigüedad identitaria. La transgresión de esas fronteras no supone una pérdida de sentido, sino todo lo contrario, su intensificación, en tanto que la narración se alimenta precisamente de esa tensión entre lo que se desea ser y lo que se rechaza ser. En *La perra*, esa tensión articula el conflicto central del relato, en el que lo simbólico y lo biológico se entrelazan para construir una identidad femenina marcada por la imposibilidad: “Damaris se dio permiso de pensar que de pronto esta vez sí quedaría embarazada, pero a la mañana siguiente se rio de sí misma, pues ya había cumplido cuarenta, la edad en que las mujeres se secan” (2023, p. 68). La protagonista intenta completar su feminidad social a través de la maternidad y, al no poder cumplir con ese mandato, opta por impostarlo mediante la adopción de Chirli. Cuando descubre la inviabilidad de establecer con ella una relación materno-filial, el vínculo se torna insostenible y desemboca en la muerte de la perra a manos de su dueña, como acto último de restitución simbólica de un límite ya roto.

En esta línea, la metáfora actúa como el dispositivo discursivo que traduce la tensión entre deseo y abyección. Siguiendo a Lakoff y Johnson (1980), la proyección entre dominios conceptuales permite comprender cómo el relato reordena el campo de lo materno a través de asociaciones analógicas. Así, el cuerpo animal de Chirli se convierte en el dominio meta desde el cual se reinterpreta el dominio fuente de la experiencia humana de la maternidad frustrada. No se trata de una metáfora estética, sino de una operación cognitiva que estructura la percepción de Damaris y del lector. La proyección metafórica articula así un modelo de maternidad que es fallido y abyecto en el sentido kristeviano, ya que resulta una tentativa de apropiarse de lo que simultáneamente se rechaza. Esto se traduce en la inviabilidad de sostener la ilusión maternal, lo que culmina con el acto violento que cierra la obra. En ese gesto extremo, Damaris elimina aquello que ya no puede ser símbolo de su deseo porque se ha transformado en un recordatorio de su exclusión (en alusión a la perra preñada). La novela, por tanto, narra la imposibilidad estructural de la maternidad dentro de

un cronotopo donde el orden social, el cuerpo y la naturaleza actúan como lenguajes entrecruzados.

4. CONCLUSIÓN

El análisis de *La perra* permite concluir que la narración se articula en torno a un cronotopo único que queda definido por la experiencia temporal y emocional de la maternidad impostada de Damaris. Este cronotopo se extiende desde el inicio de la obra, con la adopción de Chirli, hasta el final de esta con la muerte del animal. Así, se configura un tiempo cerrado, suspendido y reiterativo que reproduce la espera estéril y el deseo no consumado. El espacio en el que se desarrolla —la franja fronteriza entre la selva y el mar del Pacífico colombiano— actúa como un correlato material de ese estado interior de carencia y aislamiento. En consecuencia, tiempo y espacio forman una unidad semiótica que traduce el encierro psicológico y social de la protagonista dentro de un orden simbólico que la margina tanto por su condición económica como por su imposibilidad de cumplir el mandato materno ligado a los parámetros sociales imperantes en la costa del Pacífico colombiano.

Dentro de este cronotopo, las metáforas nucleares determinan el sistema de significación del relato. La perra representa la metáfora central de la maternidad frustrada, ya que resulta un sustituto simbólico que desplaza el deseo de Damaris hacia un objeto impropio, lo que genera una semiosis de la carencia que culmina en la abyección. Así, también, la selva aparece como metáfora de la violencia y de la disolución de los límites, un espacio fértil pero amenazante donde la identidad se desintegra mediante la muerte. Por otra parte, el mar comparte rasgos semióticos con la selva, pero a su vez también constituye la metáfora del trauma y de la pérdida. En consecuencia, este se expone como un ámbito abismal donde la muerte y la memoria confluyen para reiterar el motivo de lo irrecuperable. Estas tres metáforas convergen en un mismo eje semiótico que está centrado en la imposibilidad de Damaris de sostener una identidad femenina coherente dentro de los marcos sociales, naturales y simbólicos que la novela plantea.

En conclusión, *La perra* establece un dispositivo narrativo en el que el uso de la metáfora y el cronotopo se combinan para expresar la inviabilidad estructural de la maternidad. De esta manera, el tiempo suspendido junto al aislamiento espacial y la transposición figurativa del deseo conforman una narrativa de la carencia y de la exclusión. A través de la articulación entre lo simbólico y lo biológico, Pilar Quintana construye un retrato de la identidad femenina donde el deseo de maternidad, y su imposibilidad en el caso de Damaris, se convierte en un espacio abyecto donde se manifiestan los límites entre el yo y el otro, entre lo humano y lo animal, y entre el amor y la destrucción. En consecuencia con lo expuesto, el análisis revela que, en *La perra*, el cronotopo de la maternidad impostada y las metáforas de la carencia convergen en una misma estructura semiótica que transforma el deseo en imposibilidad y la naturaleza en espejo de los traumas que no han sido superados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtin, M. (1989). *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. En *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1975.
- Carosi, M. (2021). Reproductive Debility and the Animal Within: Narrating Black Womanhood in Pilar Quintana's *La perra*. *Hispanófila*, 193(1), 3-16.
- Español Casallas, J. (2020). Pilar Quintana y Melba Escobar. Disensos y consensos en las novelas *La perra* (2017) y *La mujer que hablaba sola* (2019). *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, 8(15), 252-279.
- Forti, P. (2024). Espacio verde: fertilidad y muerte en *La perra* de Pilar Quintana. *Polifonía*, 14(1), 19-35.
- Hurtado, J. G., Álvarez, T. O. y González, E. H. (2025). Devenir mujer, devenir animal: A propósito de las materialidades presentes en las obras literarias *La perra* de Pilar Quintana y *Se resfriaron los sapos* de Marcela Guiral. *Revista Debates*, (93), 16-31.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Editions du Seuil.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
- Leonardo-Loayza, R. A. (2020). Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Estudios de literatura colombiana*, (47), 151-168.
- Leonardo-Loayza, R. A. (2022). La madre no normativa en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli; *La perra*, de Pilar Quintana y *Casas vacías*, de Brenda Navarro. *América sin nombre*, (27), 70-87.
- Novoa Romero, A. (2022). Violencia y animalidad: devenires-moleculares en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Revista Poligramas*, (54).
- Paricio del Castillo, R. y Polo Usaola, C. (2020). Maternidad e identidad materna: deconstrucción terapéutica de narrativas. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 40(138), 33-54.
- Przybyla, G. (2019). La naturaleza y la violencia en *La perra* de Pilar Quintana. *Cuadernos de Literatura del Caribe*, (30).
- Quintana, P. (2017). *La perra*. Random House.
- Quintana, P. (2023). *La perra*. Alfaguara, 2017.
- Register, C. (2024). Interlocking Oppressions and Violence Towards the Animal Other in Pilar Quintana's *La perra*. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 40(1), 124-136.
- Rosenberg, F. J. (2023). Maternar: familiaridades extrañas en *Los niños* de Carolina Sanín, *La hija única* de Guadalupe Nettel, *La perra* de Pilar Quintana y *Mugre rosa* de Fernanda Trías. *Revista Iberoamericana*, 89(282-283), 175-194.
- Vanegas Vásquez, O. K. (2020). La pesadilla de la felicidad en *La perra*, de Pilar Quintana. *Cuadernos del CILHA*, 21(2), 43-68.
- Vanín, A. (2017). *Las culturas fluviales del encantamiento: Memorias y presencias del Pacífico colombiano*. Editorial Universidad del Cauca.

EL EXISTENCIALISMO EN MARIA AURÈLIA CAPMANY

EXISTENTIALISM IN MARIA AURÈLIA CAPMANY

Agnès Toda i Bonet
Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3112-5554>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.85



RECIBIDO:
01/06/2025
ACEPTADO:
26/11/2025

Resumen: Este artículo analiza la influencia del pensamiento existencialista en la obra literaria y teatral de Maria Aurèlia Capmany, una de las figuras clave de la literatura catalana del siglo XX. En un contexto marcado por la represión franquista y la lucha por los derechos de las mujeres, Capmany adopta y reinterpreta las ideas existencialistas —especialmente las de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir— para reflexionar sobre la libertad individual, la responsabilidad ética y el compromiso político. A través del estudio de sus textos, se observa cómo estas nociones se traducen en una representación compleja de los personajes, en especial los femeninos, quienes encarnan los dilemas entre autenticidad y alienación, entre acción y pasividad. Se propone demostrar que el existencialismo no solo actúa como trasfondo ideológico, sino que estructura temáticamente su obra y contribuye a su intencionalidad crítica. Asimismo, se argumenta que Capmany utiliza esta corriente filosófica como herramienta para desarrollar una ética feminista y social combativa, en abierta confrontación con los valores del régimen franquista. A través del análisis de sus obras se puede evidenciar cómo el existencialismo en Capmany se convierte en un motor de subversión y en una forma de interpelar tanto al lector como a la sociedad de su tiempo.

Palabras claves: Maria Aurèlia Capmany, existencialismo, compromiso político, represión franquista, literatura catalana

Abstract: This article analyzes the influence of existentialist thought in the literary and theatrical work of Maria Aurèlia Capmany, one of the key figures of twentieth-century Catalan literature. In a context marked by Francoist repression and the struggle for women's rights, Capmany adopts and reinterprets existentialist ideas —particularly those of Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir— to reflect on individual freedom, ethical responsibility, and political commitment. Through the study of her texts, it becomes clear how these notions are translated into a complex representation of characters, especially female ones, who embody dilemmas between authenticity and alienation, between action and passivity. This paper aims to demonstrate that existentialism not only serves as an ideological background but also thematically structures her work and contributes to its critical intent. Furthermore, it argues that Capmany uses this philosophical current as a tool to develop a combative feminist and social ethic, openly confrontation with the values of the Franco regime. Through an analysis of her works, it becomes clear how existentialism in Capmany's work becomes a driving force for subversion and a means of challenging both the reader and the society of her time.

Keywords: Maria Aurèlia Capmany, existentialism, political commitment, Francoist repression, Catalan literature

1. INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Maria Aurèlia Capmany no puede entenderse plenamente sin tener en cuenta la profunda huella del pensamiento existencialista que la atraviesa. En un contexto marcado por la represión franquista y por la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos, Capmany adopta y adapta las ideas existencialistas —provenientes de figuras como Jean-Paul Sartre o Simone de Beauvoir— para explorar la identidad, la libertad y el conflicto entre el individuo y la sociedad. La autora construye personajes que tanto se cuestionan constantemente el sentido de su existencia y los límites de su acción en un mundo hostil o alienante, como beben de otros aspectos propios del existencialismo.

Esta influencia filosófica no se manifiesta únicamente como un referente ideológico, sino que se convierte en una herramienta creativa para profundizar en la complejidad psicológica de los personajes, especialmente de las mujeres, y para plantear una crítica social incisiva. El existencialismo, en Capmany, no es solo una actitud intelectual, sino también una postura ética y política frente al mundo, especialmente en el caso catalán en la coyuntura histórica que le toca vivir. Esta corriente filosófica proporciona a Capmany un marco desde el cual explorar cuestiones clave como la identidad, la libertad individual, la angustia existencial y la responsabilidad ética.

La problemática central que guía esta investigación es hasta qué punto el existencialismo configura el trasfondo ideológico de su obra y su intencionalidad política. De ahí que se analice cómo estas ideas se concretan temáticamente a lo largo de su obra, y hasta qué punto contribuyen a la singularidad de su voz dentro de la literatura catalana contemporánea y buscan ejercer un impacto y, por lo tanto, un cambio de actitud sobre la población.

Las preguntas que orientan el estudio son: ¿cómo se articulan los principios del existencialismo en los textos de Capmany?, ¿de qué manera sus personajes encarnan el conflicto entre libertad y opresión?, ¿y en qué medida esta perspectiva le permite proponer una ética feminista en plena dictadura franquista?

2. CONTEXTO HISTÓRICO, BIOGRÁFICO Y LITERARIO

Después de una época de guerras, con el país sometido a las consignas del dictador y la identidad arrojada a la alcantarilla, renacer de las cenizas no era fácil y Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 1918-1991) lo intenta hacer y lo logra, a pesar de la censura y de ser mujer. Se trata de un momento en el que se pierde la fe en el ser humano, en su humanidad, en un futuro próspero y digno de la humanidad; no se entiende el sentido de la existencia porque las injusticias pueden triunfar a cada paso; y la absurdidad se apodera de todo.

En esta situación y teniendo en cuenta el peso del existencialismo francés en la sociedad amortiguada y medio fragmentada después de las dos guerras mundiales, ella, filósofa como es, no puede — quizás tampoco quiere — quedarse al margen de aquella corriente y se adentra en ella como si de una varita mágica se tratase. Tal vez lo hace como una opción de salida, como la única opción de no dejarse sucumbir, de mantenerse firme en sus ideales y en la posibilidad de enarbolarlos y conseguir, de esta manera, levantar no solo su moral sino la de su gente, la de su tierra; huyendo de determinismos, de sueños inalcanzables; impregnándose de dignidad; una dignidad hecha de denuncias y de rebeldía.

En palabras de Dèlia Amorós i Pinos, en el viaje que Maria Aurèlia Capmany hizo a París, becada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, en 1952, «abrió las puertas del entendimiento de par en par para dejar entrar todo el existencialismo que entonces inundaba París» (2002, p. 238).¹ Nos encontramos en unos momentos en los que, como dice la misma Maria Aurèlia Capmany (2013, p. 133): «El “existencialismo” se convierte en un medio cultural incluso para aquellos que no leerán ni una pizca de filosofía». Según Agustí Pons:

Ella venía de una tradición familiar de izquierdas, era atea por convencimiento racional y tan reflejada en el existencialismo sartriano que cuando viajaba a Francia lo primero que hacía era pedir una Pelforth Brune y fumarse un Galoises, que eran la cerveza y el tabaco que tomaba Sartre. Pero a su vez ella no es un producto del antifranquismo — como algunos de sus colegas más jóvenes, de generación —, sino de la República (2016, p. 69).

Y cabe añadir, en concreto, de la República que le han arrebatado; una situación que activa su ingenio para encontrar resquicios en los que poder moverse y hacer llegar ciertas ráfagas de aire.

Se ha hablado mucho de la influencia que el existencialismo ejerció en las primeras obras de Maria Aurèlia Capmany (Palau, 1988-1989, pp. 111-125; Casas Cortada, 2021, pp.

¹ Las traducciones son propias.

327-345; Villafranca, 1999). No nos referiremos, pues, a sus primeras obras, un tema ampliamente estudiado, sino a cómo esta filosofía impregna la manera de entender su obra, la manera de entenderse a sí misma como escritora, a su compromiso social como escritora; para ella, el sentido de su existencia pasa por su existencia como escritora. Es desde esta posición intelectual que sabiamente pretende iluminarnos, pretende mostrarnos aquello que quizás la sociedad apocada de la posguerra no puede comprobar: que hay una salida ante toda aquella opresión.

Teniendo en cuenta todo este influjo primigenio y que Encarna Villafranca concreta que «no se adscribió al movimiento, pero sí manifestó en repetidas ocasiones que la filosofía existencial había influido su modo de novelar» (2000, pp. 114-115), podemos evidenciar que es el conjunto de su obra en el que se da cuerpo a un concepto tan existencialista como el de Salvador Espriu cuando dice «hemos vivido para salvaros las palabras» en *Inici de càntic en el temple*, que culmina con: «Nos mantendremos fieles / por siempre más al servicio de este pueblo» (1992, p. 146); o de Vicent Andrés Estellés en *Propietats de la pena* (2005, p. 26), cuando señala cuál es la función del escritor: «y tú estarás despierto por todos. / No te han parido para dormir: / te parieron para velar / en la larga noche de tu pueblo». En definitiva, sería lo mismo que nos llega a través de Sartre y su *Qu'est-ce que la littérature?*. Capmany conocía su obra completa desde la primera publicación en 1947 y deduce:

[...] se trataba de la misma corriente heideggeriana que había venido a consolarnos al día siguiente de la guerra, como la doctrina del Pórtico había tratado de consolar a Atenas invadida de macedonios. Nos contaban que por los cafés de Saint-Germain-des-Près, Sartre paraba tienda de inteligencia, acompañado de Simone de Beauvoir, a quien las malas lenguas francesas llaman la Grande Sartreuse. Sin embargo, Jean-Paul Sartre no era un sabio de universidad que procura reunir a su alrededor a varios alumnos privilegiados. Su pensamiento circulaba por sus obras, y además había hecho de todo aquel cuerpo de doctrina una doctrina de acción. Simone de Beauvoir ha explicado muy bien la euforia del intelectual francés en el gran momento de la derrota germánica, la seguridad con la que se lanzaba a la vida pública, como se disponía a hacer una literatura comprometida. Había sacado el ejemplo de su fracaso, la visión del mandarínismo irremisible del intelectual (1997, p. 91).

Ella, pues, toma su ejemplo y lo aplica al caso catalán, aún más golpeado por la adversidad del momento. Por eso, según Agustí Pons (2000, p. 135): «Maria Aurèlia se encontraba en una situación intelectual idónea para asumir los planteamientos filosóficos existencialistas y amoldarlos a su personalidad». En *La rialla del mirall* lo expresa claramente (Capmany, 1995, p. 772): «La guerra era un agujero en la existencia de todos, que los había separado de un mundo maravilloso que era “antes de la guerra”».

A partir de aquí, y teniendo presente que, en palabras de Josep M. Balaguer, según Sartre la obra literaria aporta tres visiones (2000, p. 49): «En primer lugar, Sartre concibe la obra como una “totalidad orgánica”; en segundo lugar, el lector es consciente de que actúa como creador, como desvelador del sentido, sin embargo crea por “revelación del autor”, y, en tercer lugar, esto es así porque el autor guía a través de la estructura».

Estos tres puntos podemos encontrarlos, también, en la obra de Capmany y, de hecho, podemos añadir que confluyen en un solo punto de vista: la construcción nacional. Hay una voluntad, en primer lugar, de «totalidad orgánica», de contribuir desde distintos aspectos a construir la literatura catalana, aquella literatura catalana que se quería silenciada, anulada, que se quería eliminar para siempre; por otro lado, en segundo lugar, pretende una acción por parte del lector, una acción de toma de posición y de completar aquello que no se dice en palabras pero sí entre líneas, en parte porque la censura no permite decirlo explícitamente, en parte porque se busca este acto de complemento por parte del lector, que no debe limitarse a leer, sino que debe ir más allá y no solo en el ámbito de la lectura, sino también en el ámbito de la acción, de la manera de vivir y de entender la vida y su libertad, o su falta de libertad. Y, por supuesto, hay, en tercer lugar, la voluntad de guía por parte de la autora. Tal como en *Cita de narradors* expresan los autores que integran el libro, se trata de recurrir al mito de la caverna, ellos, que son conscientes de las sombras, ahora deben volver y explicar este descubrimiento a los demás para que también sean conscientes de ello (Capmany et al., 1958, p. 6). Este es su compromiso. A partir de aquí, volviendo al segundo de estos tres puntos, el lector que haga lo que crea oportuno. Veamos cómo lo enfoca el mismo Sartre:

Cuando las palabras se forman bajo su pluma, el autor las ve, por supuesto, pero no las ve como el lector porque él las conoce antes de escribirlas; su mirada no tiene por función desvelar, golpeándolas, unas palabras dormidas que esperan ser leídas, sino controlar el trazado de los signos; es una misión puramente reguladora, en definitiva, y la vista aquí no aprende nada, salvo en los pequeños errores de la mano. El escritor no contempla ni conjetura: proyecta. A menudo viene que se espera, que espera, como suele decirse, la inspiración. Pero no se espera como se espera a los demás; si duda, sabe que el porvenir no está hecho, que es él mismo quien lo hará, y si ignora todavía qué va a pasar con su héroe, eso significa simplemente que no ha pensado, que no ha decidido nada; entonces el futuro es una página en blanco, mientras que el futuro del lector son estas doscientas páginas sobrecargadas de palabras que le separan del final. Así el escritor solo encuentra por todas partes su saber, su voluntad, sus proyectos, lisa y llanamente, él mismo; no toca nunca sino en su propia subjetividad, el objeto que crea está fuera de espera, no lo crea para él. Si se relee, ya es demasiado tarde; su frase nunca será en sus ojos algo puro y simple. Va hasta los límites de lo subjetivo pero sin rebasarlo, aprecia el efecto de un disparo, de una máxima, de un adjetivo bien colocado; pero es el efecto que harán sobre otros; puede calcularlo, no oírlo (1983, p. 111).

En relación con el escritor, de manera similar a lo que hacen los escritores catalanes en *Cita de narradors*, Sartre indica:

[...] me interpongo entre la finalidad sin fin que aparece en los espectáculos naturales y la mirada de los demás hombres; yo se la transmito [...]; el arte es aquí una ceremonia del don y el don solo opera una metamorfosis: hay en esto algo como la transmisión de los títulos y de los poderes en la matronimia, en que la madre no posee los nombres, pero es el intermediario indispensable entre el tío y el sobrino. Ya que he captado de paso esta ilusión; ya que la acerco a los demás hombres y la he separado, la he repensado por ellos, pueden considerarla con confianza: se ha convertido en intencional. En cuanto a mí, seguro, permanezco al

confin de la subjetividad y del objetivo sin poder nunca contemplar la ordenación objetiva que transmito (1983, p. 116).

Escribir es, pues, revelar el mundo y al mismo tiempo proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. [...] todo el arte del autor es para obligarme a crear lo que él revela, y por tanto a comprometerme. [...] Y si se me da este mundo con sus injusticias, no es porque las contemple con frialdad, sino porque las anime con mi indignación y que las revele y las cree con su naturaleza de injusticias, es decir de abusos-que-deben-ser-suprimidos. [...] el escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, tiene un único argumento: la libertad. (1983, pp. 119-120)

Conocedora de todo esto, el compromiso de Maria Aurèlia Capmany con su país, sus Países Catalanes — porque aunque no se refiere a este término en ningún caso, sí sería la realidad que tendría en mente cuando recrea la historia catalana y cuando defiende la lengua y la cultura catalanas —, comienza con la escritura, con su compromiso como escritora, con su compromiso de escribir para despertar las mentes y de este modo hacer notar al pueblo latente todas las posibilidades que tiene, su libertad total, a pesar de que se encuentre en un contexto en el que la privación de la libertad sea dolorosamente evidente y, por eso, a pesar del pesimismo de algunas de sus obras, sobre todo las más tempranas, detrás de ellas hay un espíritu de revuelta. Y este espíritu no se desvanece, simplemente se reconvierte, se mantiene siempre en sus obras; un espíritu de cambio, de posibilidades de regeneración que deben ser tenidas en cuenta y que se deben articular si se quiere apostar realmente por otro orden de las cosas. En última instancia, por tanto, podemos leer entre líneas, que todo está en nuestras manos, que el pueblo debe decidir sobre su propio futuro.

En el fondo, el hecho de ser guía no pretende marcar un dogma, solo pretende abrir las mentes para conducir las a la reflexión, una reflexión que debe hacer cada uno y, a partir de ahí, que cada uno elija libremente qué quiere ser individualmente y en qué quiere convertirse él mismo y, en última instancia, desde el punto de vista colectivo, en qué quiere que se convierta su pueblo. Sería como la democracia llevada al límite.

Volviendo a Sartre (1983, p. 112): «para el lector, todo está por hacer y todo está ya hecho; la obra solo existe en el nivel exacto de sus capacidades; mientras lee y crea, sabe que siempre podría ir más lejos en su lectura, crear más profundamente». Y aún (1983, p. 113): «el escritor apela a la libertad del lector para que colabore en la producción de su obra. [...] La obra de arte [...] es un fin». Y si recreamos las palabras de Sartre es porque, sin duda, Maria Aurèlia Capmany se las hace suyas.

Y aquí entran en juego términos tan existencialistas como no solo la libertad, sino también la mala fe, la alienación, la responsabilidad, la angustia, el miedo, la memoria, el compromiso, la elección... Vamos a paso a paso y concretémoslo en la obra de Maria Aurèlia a través de tres términos dentro de los cuales se podrían englobar todos los demás: libertad, responsabilidad y compromiso.

3. REFLEJO DEL INFLUJO DEL EXISTENCIALISMO EN MARIA AURÈLIA CAPMANY EN TRES ASPECTOS CONCRETOS

3.1. *Libertad*

Vinculado a este término habría otro, el de «alienación», y aquí conectaríamos también con todo el aspecto más puramente feminista de Maria Aurèlia Capmany. Por eso siempre nos ofrece personajes opresores y oprimidos, para tomar conciencia de una realidad que, lejos de lo que muchos pueden pensar, también se puede invertir, o eso es lo que en última instancia nos pretende hacer creer Capmany. Pretende que acabemos dándonos cuenta de ello. Así, si en relación con el hombre y la mujer, nos explica que (1996, p. 242): «el marido es el señor y la mujer el súbdito», dentro de «De Caterina, filla de Baptista, cavaller adinerat de Pàdua, a Mercè, filla de Ramon, ciutadà adinerat de Barcelona» en *Cartes impertinents de dona a dona*, o en *El gust de la pols* (1994, p. 163): «Extranjeras, incomprensibles, incómodas eran todas ellas. Eran la tara inevitable de toda obra humana. Eran la tuerca floja, la correa gastada, la distracción de un instante, en la bien montada maquinaria del mundo masculino». Otra realidad es posible también, pero hay que actuar para conseguirla, hay que elegir — haciendo referencia a otro término totalmente existencialista — unos caminos que quizás no sean los más esperados ni, por ello, los más sencillos, pero son los que a largo plazo pueden conseguir el cambio liberador.

En este sentido, evidentemente, se vincula plenamente con Simone de Beauvoir, Montserrat Palau lo señala:

Capmany, y así lo va contando a *La dona a Catalunya*, comulga con la autora francesa en la tesis de que, a lo largo de la historia, la mujer se ha convertido en el otro del hombre, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus acciones. Para Capmany, presenta a la mujer como inmanencia, y al hombre como trascendencia. Y Capmany sigue a Beauvoir para demostrar, sobre todo retratando y acusando a la burguesía catalana, cómo estas concepciones dominan todos los aspectos de la vida social, cultural y política, y cómo las propias mujeres interiorizan esta visión objetivada, viviendo en un estado inauténtico o de «mala fe», como lo hubiera denominado Jean Paul Sartre (1993, p. 88).

Así, por ejemplo, dentro de *Contes i narracions* encontramos «Estranys presoners», donde se nos habla de «una mujer extraña y blanca, imposible de conocer. Extranjera absoluta, en el país ordenado y decente. Nadie pudo decir su nombre; lo buscaron en vano» (1996, p. 5). Se trata, en otras palabras:

[de] una mujer muy mujer, con el sentido paralelo a cuando se dice un hombre muy hombre, y sus pensamientos suelen existir en forma de actos, y para actualizar su pensamiento habría necesitado un gesto horrible, desorbitado, y no lo hizo, sino que cogió la tabla de planchar y acercó el cesto de la ropa limpia, que tenía un perfume como de espuma, y sus pensamientos se acogieron al surco de sus gestos sumisamente (1996, pp. 6-7).

Esta imagen conecta con aquella consigna de: «asesina al ángel del hogar; solo así empezarás a vivir» (1996, p. 263) que encontramos en *Carta d'una assassina a una dona de bé*, que toma, a su vez, de Virginia Woolf, como necesidad de la mujer de salir de esa prisión

que representa la sumisión, su irrealización personal, su angustia...; aunque, continuando con *Contes i narracions*, ahora en «Madam Adà» nos manifiesta que «todo es absolutamente extranjero para Adà» (1996, p. 17); casos, estos de *Contes i narracions*, que se escriben en los años 1951-52 y que, por tanto, aún nos encontramos en el contexto de las primeras novelas.

Pero, más allá de esta época temprana, se trata de aspectos recurrentes en su obra, como hemos visto con la referencia a *Cartes impertinents de dona a dona*. Por otro lado, dentro de *La dona a Catalunya, consciència i situació* nos indica: «La mujer toma conciencia de su condición de mujer con una definición que le es ajena. El hombre define y la mujer emprende el ejercicio de su existencia ordenando sus actividades al cumplimiento de la definición impuesta» (2000, p. 21), o nos apunta cómo ha sido definida: «como “alteridad”, como diferencia y naturalmente como dependencia» (2000, p. 22). Y lo reafirma, fijémonos en el pasado que emplea, señalando que: «la alienación de la mujer era perfecta, pues lo que la definía como tal eran las negaciones. Toda calidad positiva que la podía individualizar eran patrimonio del barón y en ella, por tanto, cualidades de préstamo» (2000, p. 23). La fijación, por tanto, en la alienación de la mujer es un término presente siempre en su producción.

Y, lejos de concretarlo solo en la mujer, también en *Vés-te'n ianqui o, si voleu, traduït de l'americà*, se pregunta si Tomàs (1993, p. 627): «¿Sabía tan solo qué venía a hacer en ese país absurdo y, si lo sabía, estaba dispuesto a hacer concordar su esperanza con un cotidiano y metódico renunciamento que, sin duda, los viejos, sabios, fuertes, le impondrían?»; donde, por si no hubiera suficientes conceptos existencialistas en juego: absurdidad, falta de libertad... aún vincula el concepto de «mala fe» cuando dice (1993, p. 627): «Recordaba la risa insultante de May cuando yo le preguntaba, ingenuamente, si Tomás pertenecía al Partido. En la carcajada de May había una furiosa mala voluntad». O en *El desert dels dies*, encontramos las contundentes palabras de Eloi: «Tu propia vida, que apenas tiene nada que ver con los gestos de todos los días.» (1998, p. 95) «Vuelvo de muchos años de ausencia, de muchos años de no ser yo, de repetir unos gestos que yo no quería hacer, pero que alguien me mandaba. Limpiar el fusil, limpiar las botas, limpiar el fusil, limpiar las botas...» (1998, p. 96)

A menudo, entonces, lanza a sus personajes a situaciones límite frente a las cuales o toman partido o se hunden: «Cualquier cosa es igual a sí misma, pero si te alcanza la riada de la vida, tus verdades inmutables se vuelven inútiles, y se te lleva sin salvación posible» (1994, p. 330), dice en *La pluja als vidres*; y aún (1994, p. 329): «La noche fue larguísima, pero ella se sentía llena de esperanza: “Todo se trata simplemente que tiene que llegar la mañana. Cuando haya claridad me levantaré y empezaré a vivir”». Capmany pretende que, a partir de aquí, el lector haga la lectura pertinente de todo ello y actúe como crea conveniente, sin poder alegar desconocimiento de la posibilidad y capacidad de elegir otro camino — como decía Sartre, en palabras de Núria Sara Miras (2023, p. 156): «todos somos libres, radicalmente libres, y [...] no podemos no escoger».

En definitiva, en la obra de Maria Aurèlia Capmany, el concepto de «alienación» se convierte en un eje central donde confluyen su pensamiento existencialista, su perspectiva feminista y su denuncia política. A través de personajes oprimidos — muy especialmente mujeres — Capmany revela cómo la sociedad patriarcal ha construido históricamente a la mujer como alteridad, negándole la subjetividad, la trascendencia y la posibilidad de una existencia auténtica, en consonancia con las tesis de Simone de Beauvoir y con la noción sartriana de «mala fe». Sus protagonistas, a menudo convertidas en extranjeras dentro de su propia vida y reducidas a gestos mecánicos o domésticos, encarnan esta alienación que imposibilita la libertad. Sin embargo, Capmany no se limita a describir la opresión: subraya que otra realidad es posible, pero exige elegir caminos difíciles, ejercer la libertad radical y asumir la responsabilidad del cambio. Por ello sitúa a sus personajes — y simbólicamente al lector — ante situaciones límite que obligan a decidir entre perpetuar la sumisión o emprender una transformación liberadora. En última instancia, su obra interpela al lector a reconocer que, como afirma el existencialismo, nadie puede eludir el deber de elegir y de construir activamente su propia libertad.

3.2. Responsabilidad

Maria Aurèlia Capmany adquiere una responsabilidad con Cataluña y por eso nos lo explica, nos lo muestra; se trata de una responsabilidad social, colectiva. Se convierte en crítica de la realidad que pretende dominarla, que la quiere sumisa y silenciosa, y alza su voz en contra para que más gente se sume a la llamada que ella hace, para que más gente se dé cuenta del pozo agónico en el que se quiere ahogar la población y trate de salir de él utilizando las pocas (pero existentes) posibilidades que tiene.

Es esta responsabilidad, una responsabilidad social, la que activa, por ejemplo, cuando en sus *Varietats* nos ofrece una crítica aguda y mordaz de la sociedad en diferentes ámbitos y aspectos: la sociedad de consumo (es decir, el capitalismo), el fútbol, la falsa felicidad de la que somos víctimas, el matrimonio, las guerras... Y nos dice que: «queremos la libertad [...] / Los esquirols y los dueños / los tenemos que asesinar» (1998, p. 237); «Tu harás dinero, / yo compraré cosas» (1998, p. 231); «Cuanto más tienes, más das; / si das mucho, no pierdes mucho» (1998, p. 261); «Madre, no quiero ir, / no quiero ir a la guerra: / no me gusta nada matar // ni llevar fusil en la espalda. / ¡No quiero ir, / no quiero ir!» (1998, p. 271); «Hay una teoría antigua que sostiene que la sociedad del siglo XX practicaba un ritual cruel y terrible que llamaban matrimonio» (1998, p. 290); «¡Cualquier tiempo que vendrá será mejor!» (1998, p. 306); etc.

De aquí, pues, la importancia que la historiografía adquirirá a lo largo de su producción porque esta responsabilidad también la lleva a referir, a reconstruir, esa historia que, escrita por los vencedores, es negada, alienada, falseada, escondida... y la rehace en *Quim/Quima* o *Francesc Layret...* más o menos sincera, más o menos adulterada, más o menos subjetivada, pero nos encontramos ante literatura, después que cada uno investigue por su cuenta, después que se active la voluntad de conocer más a fondo todo lo que ella señala. Al menos, pues, que haya quien abra este camino de «la otra» historia.

En este sentido, hablar de M. A. Capmany también está forzosamente ligado a hablar de la memoria; en concreto, evidentemente, de la memoria histórica, porque sabe, como dice en *Varietats 1* (Capmany, 1998, p. 229) «que el tiempo pasa / y todo lo borra», como se queja en relación con el caso de Francesc Layret, que dice que (Capmany, 1998, p. 323) «es doblemente muerto porque el olvido lo ha matado con una fuerza renovada», aunque al final de la obra se concluya justamente lo contrario (Capmany, 1998, p. 359): «Un hombre como Layret es difícil de matar porque los que le han conocido hablarán de él, y estos hablarán de él a otros y a otros... [...] Francesc Layret, abogado del pueblo de Cataluña, te recordaremos». Además, M. A. Capmany pretende que todos nos sintamos parte de una misma entidad, que nos hermana lingüística y culturalmente, aunque pese a aquellos que a lo largo de la historia han intentado conseguir justamente lo contrario.

Y, claro, no se puede dejar de lado, tampoco, la historiografía que hace del feminismo, uno de los otros pilares de su trayectoria; no solo está presente, pues, como trasfondo en su obra de ficción, sino también en su obra ensayística. Esta responsabilidad social, en el caso de la mujer, pasa por el trabajo. Lo sentencia dentro de *La dona a Catalunya, consciència i situació*, con unos términos en absoluto inocentes: «el trabajo significa para todas las mujeres una proyección fuera del núcleo familiar. Para la mayoría, significa: independencia, autodeterminación. Para la mayoría de las chicas universitarias va ligado a una conciencia de responsabilidad social» (2000, p. 121). Para tomar cerciorarse de esto y de otros aspectos más objetivos de la situación de la mujer, a través de sus ensayos feministas, recupera la historia, la historia de la lucha que la mujer — a veces acompañada también por el hombre, cabe decir — ha llevado a término para reivindicar sus derechos, para reivindicar una sociedad que la trate como igual, en relación con el hombre. Capmany se adentrará en este terreno para dejar clara la igualdad que debe existir entre ambos, ya que ningún otro aspecto, aparte de la diferenciación que culturalmente se ha hecho de ello, debe hacernos creer que el hombre puede más que la mujer; tal como dice Carola Milà en *Feliçment, jo sóc una dona* en un discurso, Capmany quiere (1994, p. 548): «Hombres y mujeres igualmente libres, no dueños y esclavas». O, como manifiesta en un determinado momento al principio de su historia el Quim de *Quim/Quima* (Capmany, 1995, p. 31): «No creía en absoluto, como fue moda creerlo muchos siglos más tarde, que las mujeres estaban hechas de otra pasta que los hombres». De ahí toda su obra ensayística, sobre el tema; no puede permitir que haya quien piense como lo hace Creont de «Àngela i els vuit mil policies» que (Capmany, 1996, p. 150): «Los dioses me han concedido los tres dones que fundamentan el poder: soy macho, soy blanco, soy rico»; es decir, que piense que los hombres están por encima de todo, por encima de las mujeres, que por eso después manda a Àngela (Capmany, 1996, p. 151): «¡A la cocina! [...] ¡A frotar, como te corresponde!».

La libertad existencialista, a la cual hasta ahora se ha hecho tanta referencia como elemento característico de este movimiento, aquí también cobra importancia y la mujer debe ser libre de la misma manera que lo es o lo debe ser el hombre, no se puede permitir — M. A. Capmany no lo quiere permitir — que se la relegue a una segunda posición, como

hemos visto que tampoco lo podía permitir en el caso de la condición de los catalanes y las catalanas.

Sintéticamente, la responsabilidad social en las obras de Maria Aurèlia Capmany adquiere un papel central que articula tanto su compromiso con Cataluña como su denuncia de las estructuras de opresión que afectan a la colectividad. Desde una posición crítica y combativa, Capmany alza la voz contra una realidad que pretende someter la población al silencio y la pasividad, y utiliza géneros diversos para cuestionar, con ironía y contundencia, todos aquellos mecanismos que perpetúan la alienación. Esta responsabilidad la impulsa, además, a reconstruir «otra» historia, la historia que la historiografía oficial ha silenciado, subrayando la importancia de la memoria histórica como antídoto contra el olvido colectivo. Al mismo tiempo, Capmany convierte el feminismo en un pilar imprescindible de su reflexión social, defendiendo que el trabajo y la autonomía económica son condiciones básicas para la libertad de las mujeres, y recuperando la genealogía de sus luchas para evidenciar la igualdad esencial entre hombres y mujeres frente a cualquier discurso patriarcal. En este marco, denuncia sin ambages la violencia simbólica que relega la mujer a la domesticidad y combate la idea de una inferioridad femenina construida culturalmente, al tiempo que reivindica, desde la libertad existencialista, el derecho — y el deber — de todas las personas a elegir, actuar y transformar la realidad que las oprime. De este modo, su obra literaria y ensayística se erige como un llamamiento continuo a la conciencia, a la memoria y a la emancipación colectiva.

3.3. *Compromiso*

Y de la responsabilidad pasamos al compromiso, que son dos términos que van absolutamente ligados. Fijémonos qué nos dice Sartre:

El arte de la prosa es solidario del único régimen en el que la prosa tiene sentido: la democracia. Cuando una es amenazada, la otra también lo es. Y no basta con defenderlas con la pluma. Viene un día en el que la pluma es obligada a pararse y hace falta entonces que el escritor tome las armas. Así, de cualquier manera que haya llegado, sean cuales sean las opiniones que haya profesado, la literatura os lanza a la batalla; escribir es una cierta forma de querer la libertad; si ha comenzado, con agrado o por fuerza está comprometido. / ¿Comprometido a qué?, se me pedirá. Defender la libertad, pronto es dicho. ¿Se trata de convertirse en el guardián de los valores ideales, como el intelectual de Benda antes de la traición, o bien es la libertad concreta y cotidiana lo que hay que proteger, tomando partido en las luchas políticas y sociales? La cuestión va ligada a otra, bastante simple en apariencia pero que nunca se pone: «¿Para quién se escribe?» (1983, p. 121).

Anne Charlon, de hecho, manifiesta que es a partir del compromiso lingüístico que surge el compromiso con la cultura y con la identidad catalana en Capmany:

[...] su obra responde a tres compromisos: el primer compromiso fue un compromiso lingüístico, el de escribir en catalán en una época en la que no podía ser una actividad rentable; ese compromiso suponía un compromiso ético,

defender la lengua propia, la cultura propia y renunciar a posibles satisfacciones económicas. Este compromiso implicaba otro: significaba la búsqueda de todo lo que hacía la identidad catalana (que se manifiesta en particular en su interés por la historia) y la lectura crítica de la sociedad en la que vivía, así como la de los siglos pasados, para comprender los disfuncionamientos actuales (1993, p. 350).

Que el compromiso lingüístico está ahí es evidente no solo por la elección de la lengua en la que escribe mayoritariamente; así, por ejemplo, en *Un lloc entre els morts* nos confirma que el castellano «es la lengua que se cotiza» (1998, p. 663). Ella, entonces — que se encuentra inmersa en esta situación, en la que el castellano es la lengua de prestigio y el catalán, en todo caso, la lengua perseguida —, pretende recuperar para su lengua (y su literatura) la antigua efervescencia. Quiere traernos de nuevo la esperanza a las manos, al corazón; «tanta derrota y miseria debió de producir [...] una esperanza ilimitada» (1994, p. 186), dice en *El gust de la pols*, y esta debía ser su propia situación; lejos de dejarse engullir por el pozo oscuro del franquismo, renace de las cenizas con la utopía como horizonte.

Sea como sea, independientemente de cuál sea el origen, lo que es evidente es que este compromiso con su pueblo y con su gente, en concreto con la de su género, está presente, y lejos de ocultarlo, lo hace más evidente con cada paso. A ella le da fuerza vital, ganas de vivir, ganas de cambiarlo todo; porque, al menos, si algo tiene de positivo la situación en la que vive — ella y sus coetáneos — es la posibilidad que tienen en las manos de darle la vuelta a todo, de activar sus mentes para, a pesar de todo, salir adelante con éxito, y aquí es donde manifiesta su gran capacidad intelectual.

Por lo tanto, las palabras que Josep M. Llompart dirige «a una catalana que ejerce» dentro de *Cartes impertinents...* bien podrían dirigirse también a la misma Maria Aurèlia Capmany, es decir, podría tratarse de una confesión (1996, p. 182): «Sé cierto [...] que si has hecho todo lo que has hecho, no ha sido a cambio de una gratitud, sino por compromiso ético contigo misma, con Cataluña, y con la dignidad humana». Como dice Brigid Amorós Òdena, Capmany destaca «por su defensa de las libertades colectivas y personales y por su compromiso social y político» (2016, p. 11).

En definitiva, el compromiso en la obra de Maria Aurèlia Capmany se entiende como una prolongación natural de su responsabilidad social, siguiendo la idea sartreana de que escribir implica tomar partido en la defensa de la libertad y en las luchas políticas y sociales. Lejos de someterse al franquismo, Capmany convierte la escritura en un espacio de esperanza y resistencia, reivindicando para su pueblo — y especialmente para las mujeres — la posibilidad de transformar la realidad a pesar de la adversidad. Su fuerza vital e intelectual, alimentada por este compromiso profundo con Cataluña, con su tiempo y con la dignidad humana, la sitúa como una figura que destaca por la firme defensa de las libertades personales y colectivas y por su clara implicación ética, social y política.

4. CONCLUSIONES

El existencialismo, en Capmany, no solo configura un marco filosófico, sino que se convierte en una herramienta profundamente ética, radicalmente feminista y abiertamente

política con la que confrontar la opresión, dismantelar las estructuras de dominio y reivindicar la dignidad humana en contextos de máxima adversidad. La autora no se limita a apropiarse de los principios existencialistas: los reinterpreta desde una ética de la acción que exige responsabilidad, lucidez y compromiso activo. Para Capmany, la libertad no es un concepto abstracto, sino una práctica moral que interpela a cada individuo a posicionarse, a actuar y a no aceptar como naturales las violencias institucionales y simbólicas que el franquismo imponía.

Esta ética combativa enlaza de manera orgánica con su feminismo insoslayable, que atraviesa toda su escritura. Capmany utiliza el existencialismo como un instrumento crítico para denunciar la fabricación social de la desigualdad, la clausura de las posibilidades vitales y la subordinación sistemática de las mujeres. Desde esta óptica, reformula el compromiso existencial en términos de emancipación femenina y lucha contra el patriarcado, y convierte la experiencia subjetiva de las mujeres en un espacio político de resistencia. Así, el existencialismo se metamorfosea en un feminismo filosófico que interpela tanto a las protagonistas de sus obras como a sus lectores, reclamando la necesidad de romper con los roles, las jerarquías y los discursos que sostenían la dominación masculina.

Paralelamente, el existencialismo de Capmany adquiere una dimensión política explícita y militante. En un contexto en el que la censura, la coerción y la propaganda franquista buscaban anular cualquier forma de pensamiento crítico, Capmany convierte la reflexión existencial en un acto de insumisión y en un instrumento de reconstrucción cultural. Su obra se erige como un cuestionamiento directo del aparato ideológico del régimen, y formula un proyecto literario que resiste, desobedece y reivindica un espacio público plural, democrático y libre. El compromiso político no es, en Capmany, una capa exterior, sino una convicción fundacional que estructura su mirada sobre el mundo y que sostiene su práctica como escritora.

Por lo tanto, el existencialismo permea tanto la estructura temática de sus obras como la construcción de sus personajes — en especial los femeninos —, que encarnan una lucha constante por la libertad, la autenticidad y la responsabilidad individual y colectiva. Con los valores de esta filosofía, Capmany refuerza su propuesta de una ética activa y combativa, en abierta oposición a los valores del franquismo; un contexto profundamente adverso que la hizo luchar contra viento y marea y en el que estos valores tomaban más sentido que nunca y le permitían tener y transmitir esperanza.

En futuras investigaciones sería pertinente explorar con mayor profundidad, teniendo en cuenta esta aportación, la relación entre existencialismo y feminismo en las autoras y los autores catalanes contemporáneos a Maria Aurèlia Capmany o posteriores a ella. Además, sería de interés analizar cómo dialoga su obra con otras corrientes filosóficas — teniendo en cuenta sus estudios y sus profundos conocimientos culturales y literarios, no solo en el ámbito catalán, sino también europeo —, para ampliar así el mapa intelectual de una figura que sigue siendo esencial para entender la literatura catalana del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós i Òdena, B. (2016). Maria Aurèlia Capmany: resistència i activisme cultural al Camp de Tarragona. En M. Corretger (Coord.). *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir* (pp. 11–22). Publicacions URV.
- Amorós i Pinos, D. (2002). Ara vs. El desert i els dies: Dues formes de construir el passat. En M. Palau & R. Martínez-Gili (Eds.). *Maria Aurèlia Capmany: l'afirmació de la paraula* (pp. 237–245). Cossetània.
- Andrés Estellés, V. (2005). *Mural del País Valencià* (Vol. 2). Edicions 3i4.
- Balaguer, J. M. (2000). Em va fer Joan Brossa, quin compromís!. En F. Carbó (Ed.). *La literatura catalana i francesa: postguerra i engagement* (pp. 47–60). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Capmany, M. A. (1993). *Obra completa* (Vol. 1). Columna.
- Capmany, M. A. (1994). *Obra completa* (Vol. 2). Columna.
- Capmany, M. A. (1995). *Obra completa* (Vol. 3). Columna.
- Capmany, M. A. (1996). *Obra completa* (Vol. 4). Columna.
- Capmany, M. A. (1997). *Obra completa* (Vol. 6). Columna.
- Capmany, M. A. (1998). *Obra completa* (Vol. 5). Columna.
- Capmany, M. A. (2000). *Obra completa* (Vol. 7). Columna.
- Capmany, M. A. (2013). Maria Aurèlia Capmany, «Introducció» a *Fenomenologia i existencialisme*, de Jean-Paul Sartre (1982). En M. Bacardí & P. Godayol. *Les traductores i la traducció* (pp. 127–139). Punctum.
- Capmany, M. A., et al. (1958). *Cita de narradors*. Selecta.
- Casas Cortada, E. (2021). *La narrativa breu de Maria Aurèlia Capmany. La responsabilitat de l'ésser. Études Romanes de Brno*, 42(1), 327–345.
- Charlon, A. (1993). Maria Aurèlia Capmany: la ficció literària. En A. Ferrando & A. G. Hauf (Eds.), *Miscel·lània Joan Fuster* (Vol. 7, pp. 349–369). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Espriu, S. (1992). *Obres completes* (Vol. 1). Edicions 62 / Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu.
- Miras Boronat, N. S. (2023). *Filòsofes de la contemporaneïtat*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Palau, M. (1989–199). *Existencialisme i nova òptica psicològica en les primeres novel·les de Maria Aurèlia Capmany. Universitas Tarraconensis. Revista de Filologia*, 12, 111–125. (Nota: l'any “1989–199” sembla incomplet; l'he mantingut tal com l'has donat.)
- Pons, A. (2000). *Maria Aurèlia Capmany. L'època d'una dona*. Columna.
- Pons, A. (2016). *Les aportacions de Maria Aurèlia Capmany*. En M. Corretger (Coord.), *Maria Aurèlia Capmany, pendent de redescobrir* (pp. 67–72). Publicacions URV.
- Sartre, J.-P. (1983). *Per què escriure?* (Trad. J. Cornudella). *Els Marges*, 27–29, 109–121.

- Villafranca Giner, E. (1999). *L'existencialisme en les primeres novel·les de Maria Aurèlia Capmany* [Tesis de licenciatura]. Universitat de València, Departament de Filologia Catalana.
- Villafranca Giner, E. (2000). Apunts al voltant d'alguns trets existencialistes en la producció novel·lística inicial de Maria Aurèlia Capmany. En J. Massot i Muntaner (Coord.). *Homenatge a Arthur Terry* (Vol. 4, pp. 113–126). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ELEONORA, L'OPERA CHE MOSTRA GLI ELEMENTI CHIAVE DELLO STILE LETTERARIO DI ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI. LEGAME TRA L'OPERA E LA VITA DELLA SCRITTRICE

*ELEONORA, THE WORK THAT GATHERS THE KEY
ELEMENTS OF ANGELICA PALLI BARTOLOMMEI'S
LITERARY STYLE. THE LINK BETWEEN THE WORK AND
THE WRITER'S LIFE*

Marta Cueva Cambor
Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8501-9143>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.64



RECIBIDO:
30/04/2025
ACEPTADO:
25/11/2025

186

Riassunto: *Eleonora* è un racconto drammatico scritto da Angelica Palli Bartolommei, incluso nell'opera *Racconti*, pubblicata postuma nel 1876. Questo racconto include molti dei temi chiave per comprendere la letteratura di questa scrittrice, quali l'amore di patria, il dolore dell'esilio o l'indipendenza e l'unità d'Italia. Oltre a ciò, il personaggio di Eleonora, e quello della sorella, somigliano abbastanza al profilo femminile di Angelica Palli in un'epoca in cui le donne non erano di certo quello che queste tre donne caratterizzano. Quest'articolo mira ad approfondire sulla letteratura di Angelica Palli Bartolommei ed a evidenziare i tratti che la caratterizzano.

Parole chiavi: Angelica Palli; *Eleonora*; Risorgimento; patriottismo; Indipendenza d'Italia; Indipendenza della Grecia.

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 186-199

Marta Cueva Cambor - *Eleonora*, l'opera che mostra gli elementi chiave dello stile letterario di Angelica Palli Bartolommei. legame tra l'opera e la vita della scrittrice

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Abstract: *Eleonora* is a dramatic novel written by Angelica Palli Bartolommei, and included in the work *Racconti*, published posthumously in 1876. This novel includes many of the key themes for understanding the writer's literature, such as love of country, the pain of exile and the independence of Italy. In addition, the characters of Eleonora and her sister bear a sticky resemblance to Angelica Palli's female profile in a time when women were not what these three women represent. This article aims to study Angelica Palli Bartolommei's literature and to highlight its distinctive features.

Keywords: Angelica Palli; *Eleonora*; Italian Risorgimento; patriotism; independence of Italy; Greek independence.

1. UNA PANORAMICA GENERALE SUL PROFILO DI ANGELICA PALLI

Angelica Palli nacque a Livorno il 22 novembre 1798. Le sue radici greche (il padre era originario dell'Epiro e la madre della Laconia) l'hanno sempre legata alla Grecia. Fin da bambina sapeva leggere le opere di Omero e amava già recitare. «Fino dalla tenera età mostrò ingegno svegliato, onde i suoi ch'erano agiati, volenterosi di educarla ed istruirla, nulla trasladarono» (Vallecchi 2007: 4). Ebbe vari maestri, tra i quali il critico e letterato Giovanni Salvatore de Couriel, il suo più importante insegnante, che gli fece scoprire la sua passione per il greco antico e moderno (Donolo 2018: 211)¹. Questo la portò anche a sviluppare il suo gusto per la letteratura e l'improvvisazione.

Nel 1819 divenne la prima donna a far parte dell'Accademia Labronica di Livorno, un'associazione culturale creata da Giuseppe Vivoli per promuovere il sapere e la saggezza nella città². Lì conobbe gli uomini più colti e illustri di Livorno, quali Enrico Mayer, e a livello internazionale, l'egittologo Jean François Champollion. Oltre a ciò, il Manzoni la soprannominò la «Saffo novella»³, ed altri artisti, quali il poeta francese Lamartine non esitarono a lodare Angelica Palli appena la sentivano improvvisare versi. D'altra parte, durante quest'epoca la casa dei suoi genitori si era convertita in un enorme centro culturale e letterario di riferimento e fama internazionale, dove si recavano artisti da ogni parte del mondo³.

Iniziò poi una lunga traiettoria di opere di generi e temi diversi. Angelica Palli fu una scrittrice versatile, sapeva giocare con numerosi generi letterari, forme e temi a seconda del suo tempo vitale e dell'epoca in cui scriveva. Durante gli anni giovanili scrisse diverse composizioni teatrali in forma di tragedie, ispirandosi a miti tratti dalla tradizione greca, quali *Tieste* (1820) o *Saffo* (1823), e anche composizioni che riguardavano i conflitti particolarmente

¹ Giovanni Salvatore de Couriel (1760-1822) fu uno scrittore, poeta e traduttore nato in Provenza, anche se visse in Italia fin da giovane. Compì gli studi a Pisa, collaborò in giornali culturali come il *Giornale dei letterati* e fu membro di varie accademie. Trascorse gli ultimi anni della sua vita a Livorno, dove pubblicò cinque volumi. Maggiori informazioni in Laura Colombo (2019: 41-56).

² Giuseppe Vivoli (1779-1853) fondò l'Accademia Labronica di Livorno con lo scopo di promuovere la cultura e l'arte della città. Successivamente, nella seconda metà del XIX secolo, fu donata al Comune di Livorno. Maggiori informazioni in Maurizio Vivarelli (2016: 168).

³ Per maggiori informazioni si possono anche consultare le ricerche di Ada Boubara (2014: 223-224) e di Theodoropoulou-Livada (1939: 133).

noti delle sue due patrie, Italia e Grecia. Un esempio di ciò è il romanzo *Buondelmonte Buondelmonti* (1828), che ricordava le lotte sanguinose che si vivevano nel cuore di Italia, a Firenze, con la divisione che si era creata tra i Guelfi ed i Ghibellini, o *Euphrosine* (1829), un romanzo storico ispirato alla causa greca ed il desiderio d'indipendenza contro l'Impero Ottomano. D'altra parte, scrisse anche le sue *Poesie* (1824) ed il romanzo storico ispirato al conflitto tra Greci e Turchi, *Alessio ossia Gli ultimi anni di Psara* (1827). Da adulta, scrisse le opere *Euphrosine* (1847), il trattato *Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese* (1851), *Ruggieri degli Ubaldini* (1852), *La confessione di un corso* (1855), *Cenni sopra Livorno e i suoi contorni* (1856), *La donna morta del pilone* (1857), *Spiro* (1862), *Girolamo Olgiati* (1865) e *Ulrico ed Elfrida* (1868), opere di vario tipo e profondità, ma soprattutto con sfumature patriottiche e incentrate anche alla condizione femminile ed al suo posto in società. Nei suoi ultimi anni di vita ebbe anche un'ampia produzione letteraria, in cui sono elencate opere quali *Il Marchese di Roccabruna* (1871), *Componimenti drammatici* (1872), *Lella* (1873), *Il gobbo di Santa Fiora* (1874), *Elsa* (1874), *La famiglia Roccabruna* (1874) e *Racconti* (post. 1876). Ancora una volta, queste opere erano perlopiù incentrate ad argomenti sia riguardanti alla patria, che all'esilio, alla fratellanza tra gli italiani di una stessa nazione, o anche alla condizione femminile e alle norme stabilite per le donne nella società.

2. APPUNTI SU ELEONORA

Eleonora è un romanzo drammatico scritto da Angelica Palli Bartolommei, incluso nell'opera postuma *Racconti* (1876). La storia si presenta divisa in due parti e viene raccontata attraverso delle lettere –a modo di capitoli– che i personaggi principali si scambiano lungo gli avvenimenti. Perlopiù le lettere vengono inviate da Guido, protagonista per eccellenza, all'amico Gherardo; anche se a volte sono anche dei personaggi femminili, Eleonora e Luisa, a scambiare lettere con il protagonista.

La prima parte del romanzo, divisa in 19 lettere o capitoli, racconta la vita di Guido: come conobbe Eleonora, come si è innamorato perdutamente di lei e come finalmente fu costretto ad abbandonare la patria e la sua fidanzata per combattere in favore dell'indipendenza d'Italia. Dopo un anno, Guido, dato per morto da tutti, ritorna in patria e capisce che la sua fidanzata sta per sposarsi con un altro uomo. Durante un attacco di rabbia, il protagonista uccide il nuovo fidanzato di Eleonora, essendo una volta ancora costretto ad abbandonare il suo paese d'origine, e inizia a vagare per il mondo senza meta, malinconico. In quel momento però si rende conto che ha perso tutto quanto aveva nella vita: la sua fidanzata, Eleonora, che lo tormenta ogni tanto nei suoi pensieri, e anche la patria, a cui non può assolutamente rientrare a causa del delitto commesso. Tuttavia, dopo otto anni di viaggio senza strade e senza fretta, conosce Luisa, un'orfana che abita insieme alla zia e alla sorella. La fanciulla e Guido – che per non rivelare la sua vera identità si dice Adolfo – riescono a consolarsi dei loro mali a vicenda e si innamorano. Purtroppo, quando finalmente si rivela la vera identità del protagonista, il lettore scopre allo stesso tempo che Luisa è in realtà la sorella di Eleonora. La donna durante quegli anni aveva perso i genitori e si era ritirata a vivere in quel posto assieme alla zia e alla sorella.

Durante la seconda parte del romanzo, Guido si dibatte tra lo sposarsi con l'amata del presente, Luisa, e l'allontanarsi dalle sorelle. Dopo la confessione della vera identità del protagonista, Luisa si blocca e si rende conto che non può assolutamente sposare l'ex fidanzato di sua sorella Eleonora. D'altro lato, lo stato fisico e mentale di quest'ultima vanno sempre peggio: lei non riesce ad immaginare il suo amato sposato con un'altra; ancor peggio con sua sorella. Ciononostante, gli anni sono passati e Guido è riuscito a dimenticare Eleonora e a consolarsi grazie a Luisa, allo stesso tempo che Luisa è diventata una donna felice al suo fianco. Tuttavia, quando Eleonora confessa i sentimenti che prova per Guido e gli dice che non ha mai smesso di pensare a lei, lui entra in uno stato di confusione e finalmente si accorge che i suoi sentimenti sono, in realtà, per Eleonora.

Il protagonista conclude che Luisa è stata una donna cara che l'ha aiutato e dato conforto, ma pur provando qualche sentimento per lei, i suoi veri pensieri sono sempre stati per sua sorella Eleonora. Tuttavia, la salute di Eleonora va ancora peggio e, nei suoi ultimi momenti di vita chiede ai due, cioè Guido e Luisa, che si amino e si consolino a vicenda quando lei sarà partita in cielo. L'ultimo volere di Eleonora è vedere le due persone più importanti della sua vita unite, sperando di poter ritrovare un giorno Guido nel cielo e vivere con lui nell'eternità. Dopo la morte di Eleonora, Guido si allontana dalla patria e promette di ritornarci tra un anno per sposare Luisa, rispettando così l'ultima volontà di Eleonora.

3. ARGOMENTI TRATTATI IN *ELEONORA*

In questo romanzo vengono trattati vari argomenti ricorrenti nella produzione artistica di Angelica Palli; perciò, sono indispensabili per comprendere la sua letteratura e la propria autrice. In quanto donna italo-greca con delle aspirazioni patriottiche, la vasta produzione letteraria di Angelica è incentrata sui temi legati alle donne e all'emancipazione femminile, oltre al valore della patria, ed è piena di riferimenti che riguardano l'indipendenza d'Italia e la causa greca. Inoltre, si possono osservare alcuni temi e motivi che non sono tanto presenti nella produzione letteraria della scrittrice, ma che vale la pena evidenziare.

3.1. *Emancipazione femminile*

La forma in cui Angelica Palli introduce due personaggi femminili simili tra di loro è davvero interessante, ma non solo perché le figure di Eleonora e di Luisa, sorelle, si somigliano abbastanza, bensì perché queste donne sono allo stesso tempo una riflessione dell'autrice. Eleonora e Luisa si presentano come donne diverse alle donne della loro società: sono colte, indipendenti e donne di forza e di tenacia uniche. Lo si vede in frasi come quella che segue, in cui Guido descrive Luisa: «“Una fanciulla di vent'anni che legge la Divina Commedia o è una dottoressa o una creatura eccezionale,” dissi a me stesso [...]» (Palli 2007 [1876], p. 106). I tratti e le caratteristiche con cui si descrivono queste donne ci fanno ricordare la giovane Angelica Palli chi, all'età di soli vent'anni, aveva già scoperto la sua passione per la poesia e l'improvvisazione ed era stata accolta prima donna presso l'Accademia Labronica di Livorno, una istituzione culturale.

Il modo di essere di queste due fanciulle è quello che affascina Guido, protagonista della storia. Non sono donne comuni; hanno qualcosa di speciale che lo alletta dal primo momento in cui le vede, e che le fa indimenticabili per il resto della sua vita:

Compiono oggi dieci anni dal giorno che per la prima volta la vidi! [...] “Dolce viso!” esclamai. Ella parlò e mi parve udire una melodia incantevole. È vera dunque la esistenza di quell’arcano potere che fa dipendere da un solo sguardo il destino della intera vita! Quante donne più belle di Eleonora io avevo incontrate, ammirate e tosto dimenticate, prima di quel giorno nefasto! Quante voci melodiose erano risonate al mio orecchio, senza destarmi la più leggera commozione del cuore! e da quel giorno in poi io cercava in tutti i visi femminili i lineamenti di Eleonora; in ogni voce il suono di quella di lei [...] (2007 [1876], p. 99)

E ciononostante, quando vari anni dopo incontra per la prima volta la sorella di Eleonora, l’amore giovanile che non è riuscito a dimenticare ed a cui non ha smesso di pensare, prova dei sentimenti per Luisa che gli fanno confondersi, prima di scoprire che quelle due donne sono in realtà sorelle: «Alzai il capo e vidi una giovinetta vestita signorilmente, ferma a pochi passi da me. Tu dirai che non ho la mente sana, all’udire che la mia fantasia fu colpita stranamente da quella vista; guardata con attenzione la giovinetta, non somiglia Eleonora, perchè dunque me ne offerse l’immagine? Perché mi riscossi al vederla?» (2007 [1876], p. 104).

Comunque, questi valori di donna indipendente, colta e diversa alle altre dell’epoca, rappresenta un rischio per l’uomo che si è innamorato di lei. Sia Eleonora che Luisa, questo tipo di donna viene considerato un pericolo per l’orgoglio maschile, giacché in quell’epoca gli uomini dovevano far mostra di essere più colti e preparati che le donne che li circondavano. Lo si vede in uno scambio di lettere tra Guido e Gherardo, in cui l’amico consiglia al protagonista di non innamorarsi di una donna di quel tipo mentre discorrono su di Luisa. A questo proposito, il protagonista risponde: «Tu vorresti che evitassi Luisa per timore d’innamorarmene. Senti: ho creduto finora che il mio cuore non possa amare due volte [...] Il caso fa che io vi trovi una creatura che vive solinga quasi al pari di me, e perché è donna giovane ed avvenente, dovrei fuggirla per timore di un pericolo immaginario?» (p. 107).

Tuttavia, Guido è convinto che Luisa non rappresenti nessun problema per la sua vita né per il suo status sociale. Secondo lui, malgrado lei sia colta ed intelligente, è allo stesso tempo una donna che segue i costumi imposti dalla società, e pertanto non rappresenta un rischio per l’orgoglio maschile. Anche se diversa ad altre donne, Luisa non contesta le sue opinioni al riguardo della cultura e la saggezza, bensì lo ascolta e tace. In esso però non significa che Luisa preferisca tacere che avere un dibattito sulle sue conoscenze, ma che è stata educata per seguire i costumi del sesso femminile dell’epoca.

Ella è assuefatta a incontrarmi, a parlar meco delle sue lettere, a chiedere il mio parere sui libri che le mandano della città, a disputare meco sul loro merito, e a finir quasi sempre col darmi ragione: meno forse per essersi lasciata convincere, che per obbedire al gentile istinto del suo sesso, inchinevole a evitare i lunghi contrasti e a cedere volentieri le palme dell’intelletto, anzi che ferire l’amor proprio degli uomini

che stima. Questo istinto osta ai principii d'emancipazione morale delle donne, che menano tanto rumore ai dì nostri una donna dotata di tutta la squisitezza del proprio sentire non potrebbe, per esempio, voler mai trionfare del suo amante in una lotta politica o letteraria, chè sentirebbe d'averlo umiliato, e guai alla donna che umiglia l'orgoglio dell'uomo! (p. 110).

La figura di donna colta e riservata rappresenta le due protagoniste del romanzo, Eleonora e Luisa, ma è anche un riflesso dell'autrice. Come evidenziato anteriormente, fin da giovane Angelica Palli Bartolommei è sempre stata una donna intelligente e affascinata dalla letteratura. E nonostante la sua volontà di cambiare i costumi per il sesso femminile nell'epoca, doveva accettare delle cose che lei riteneva ingiuste, proprio come le due sorelle, con lo scopo di soddisfare i ruoli della società.

3.2. *Il valore della patria*

D'altra parte, il valore e l'amore di patria è un altro argomento ricorrente nel corso della sua produzione letteraria. Ricordiamo che il protagonista era stato costretto ad abbandonare la patria in diverse occasioni a causa di un crimine sanguinoso che aveva commesso. Tuttavia, la storia comincia con una lettera in cui lui dice all'amico che sta per rivedere la patria dopo nove anni di lontananza. L'unica cosa che conta per lui è che la gente che conosceva prima non abbia dimenticato chi fosse, in particolare Eleonora, la sua donna amata. In più, Guido chiede l'amico che gli racconti degli aneddoti e delle storie sul paese che si è lasciato alle spalle.

Dopo nove anni di lontananza, ho finalmente ceduto al bisogno irresistibile di rivedere l'Italia, e da un mese ho stabilito la mia dimora sulla vetta di questa alpestre collina. – Gherardo! mi hai tu dimenticato? E colei?... vive?... è felice? Dimmi solamente se vive.... una parola e non più. Parlami di te e della patria; oh! quante volte udii proferire il suo nome fra gli stranieri.... e non potei trattenere le lagrime! Coloro che danno nome di chimera all'amore della terra nativa parlano così, perché non subirono la terribile necessità di abbandonarla per sempre (p. 99).

Dal momento in cui è costretto a lasciare la patria, Guido vaga senza direzione, senza meta, senza proposito, sempre nostalgico di aver perso quello che amava: «Da Corcira salutai la terra d'Italia che mi appariva come un punto lontano all'orizzonte; il gelo del cuore mi si disciolse a quella vista, e: "Terra adorata!" esclamai, "io voglio riporre il piede sopra i tuoi lidi [...]"» (p. 103).

È anche interessante vedere come Guido esprime, oltre al desiderio di riveder la sua patria, la sua incomprensione per gli uomini che l'hanno voluto lasciare di sua spontanea volontà. Lo si vede, ad esempio, dopo una conversazione che ascolta tra due pastori, in cui uno di loro dice all'altro che sta per andarsene lontano: «Io non posso intendere come l'uomo possa risolversi a lasciare volontariamente la terra nativa per andare a vivere in lontane contrade» (p. 106).

Il valore della patria e la sua perdita sono dei temi ricorrenti nelle opere di Angelica Palli. Lei ebbe una doppia nazionalità, un doppio senso di appartenenza sia all'Italia che alla Grecia. Per questo motivo, la scrittrice include spesso nelle sue opere dei personaggi che

devono abbandonare la patria, e che perciò sono pieni di una nostalgia che li tormenta. Ad esempio, le sue *Poesie* (1824) comprendono delle composizioni che parlano sul dolore dell'esilio ed i ricordi della patria. Un esempio di ciò lo troviamo nel poema *Le pene dell'esilio*, che pretende dar mostra dei sentimenti provati dagli esuli quando si sentono lontani dalla patria che amano⁴:

Tutti i tormenti esprimere
 [...]

 Impossibil mi sembra

 E li potrà comprendere

 Dell'esilio le pene

 Sol chi prova o rimembra. (1824, p. 36)

Nel corso della sua produzione letteraria è altresì comune trovare dei personaggi che criticano duramente chi non difende la patria. Un esempio di questo comportamento lo si vede nel seguente frammento tratto da *Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara*, un romanzo storico incentrato sulla causa greca:

“Tutti congiurano contro noi,” dice Alessio.
 E il Saggio: “Perciò appunto non perirete,” risponde; “guai alla nazione che fonda le sue speranze sopra i soccorsi promessi dagli stranieri! ponendo fiducia nelle altrui forze trascura le proprie e, come suol sempre accadere, abbandonata a sè medesima nel momento del pericolo, si trova inabile alle difese e soccombe. Sia base d'ogni disegno de' Greci questa riflessione: siamo soli, e basterem contro tutti; credilo a me, cui una fatale esperienza dà il diritto di proclamar tale assioma: guai a chi spera in altri che in sè medesimo! guai alla nazione che spera libertà non acquistata a prezzo del proprio sangue! (Palli 2007 [1876], p. 17).

O anche nel romanzo *Calliroe*, incluso nello stesso volume, che racconta la storia di Stefano, un giovane greco costretto a lasciare la patria a causa della scelta dei genitori, che gli obbligano a trasferirsi a Pisa per studiare all'università:

L'annuncio di quella risoluzione fu un colpo di folgore per Calliroe e per me. Io non avevo ambizione, perocchè nell'animo mio dominavano tre affetti supremi: l'amore, la patria, la famiglia! Da questi soltanto dipendeva la mia felicità, e il distacco da quei luoghi ove m'era concesso darmi in balia di tutta la loro divina dolcezza, tornava lo stesso che un condannarmi ad una vita piena di affanno (p. 152).

D'accordo con Ada Boubara, è importante sottolineare il modo in cui Angelica Palli esprime la sua visione verso la sua patria d'origine, un tema indubbiamente rilevante nella sua produzione letteraria e artistica: «Non si può fare a meno di notare tutto l'amore e l'orgoglio patrio che l'autrice mostra per la sua terra d'origine. L'esordio della narrazione sembra piuttosto rimandare a chi abitualmente frequenta i luoghi descritti mentre è noto che la Palli viveva stabilmente in Italia. La vividezza evocativa delle immagini si spiega solo alla luce del suo mai sopito amore per quei luoghi» (Boubara 2014, p. 229).

⁴ Per maggiori informazioni, si consiglia la ricerca di Chiara Licameli (2023, pp. 11-21).

3.3. *L'indipendenza d'Italia*

In relazione con gli argomenti che si trattavano precedentemente, l'indipendenza d'Italia è un altro argomento che si trova spesso nelle opere di Angelica Palli. In questo caso, il protagonista del romanzo era stato costretto a prepararsi in favore dell'Indipendenza di Italia quando gli mancavano solo pochi giorni a sposare Eleonora: «Io, a dispetto delle tue prediche, ero felice, e mancavano ormai tre soli mesi alle nozze, quando le vicende politiche del 1859 mi fecero mettere da parte i preparativi nuziali per iscrivermi sotto le bandiere della Indipendenza d'Italia» (Palli 2007 [1876], p. 100).

Questo argomento sta molto a cuore dell'autrice, dato che lei ha vissuto in prima persona le guerre d'indipendenza italiane e ci ha persino partecipato. L'anno 1848 fu un anno di grande tensione, segnato da una serie di guerre sanguinose. Questo fatto fece sì che Angelica Palli si interessasse sempre più alla causa politica. In quel periodo, il marito Giampaolo Bartolommei era stato nominato tenente colonnello della Guardia Civica e doveva partire per i campi lombardi per partecipare alla Prima Guerra d'Indipendenza, insieme al fratello di Angelica e al figlio, che aveva solo diciassette anni. Tempo dopo lei sarebbe partita ai campi lombardi per accompagnare il marito e per contribuire alla causa con l'invio di medicinali e aiuto ai feriti. In quel periodo, Angelica Palli iniziò anche a collaborare in alcuni giornali toscani dell'epoca, come *La Patria* e *L'Italia*, per informare sulle novità di guerra.

3.4. *L'indipendenza della Grecia*

D'altra parte, l'indipendenza della Grecia è un altro argomento protagonista negli scritti di Angelica Palli. Anche se nata a Livorno, le sue radici greche le hanno sempre spinto a trattare questo tema che l'ha tanto colpita durante gran parte della sua vita. Il protagonista del racconto, nel suo vagare attraverso il mondo dopo aver abbandonato la patria, finisce in Grecia nell'epoca delle lotte di indipendenza dei greci contro i turchi. Guido, che non aveva altro da fare, decide aiutare i greci a battersi contro le truppe turche e a difendere il territorio elleno. E quando vincono si ricorda che è sempre solo, triste e in un luogo a cui non appartiene.

Io non avevo cara la vita, mi mancava bensì l'energia necessaria a prendere la risoluzione di finirla, nè già n'ebbi cura nè mi sottrassi ai pericoli, che anzi li affrontai, aiutando spesso gli oppressi a resistere agli oppressori... Ma le sorgenti dell'entusiasmo si erano inaridite nel mio cuore; e appena sciolto da un impegno mi allontanava dai luoghi dove aveva combattuto, dove avrei potuto vivere circondato di onoranza e di amore. Eleonora ed Armando mi perseguitavano; io mi sentiva nato per godere i gaudii della famiglia : e quando in Creta, in mezzo a un popolo ormai senza casa e senza pane, io tornavo con una schiera di valerosi dall'aver respinti i Turchi da qualche villaggio che erano venuti a saccheggiare, vedendo i miei compagni accolti con lagrime di tenerezza dalle loro famiglie e ricordando di esser solo.... la disperazione s'impossessava dell'anima mia. (pp. 102-103)

L'indipendenza della Grecia è un altro argomento presente in altre opere della scrittrice. Esempi di ciò sono i racconti *Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara*, *Il villaggio incendiato*

e *Un episodio dell'insurrezione greca del 1854*. In questi romanzi possiamo comprendere un po' più i problemi della causa greca, e la maniera in cui i greci si battevano contro i turchi per raggiungere la loro indipendenza. L'*Alessio* introduce l'argomento nella sua prima pagina, come segue: «Cominciava il giugno del 1824; i Greci minacciati da imminente pericolo sentivano il bisogno della concordia, e i sollevati contro il Governo vinti, più che dalla forza, da carità della patria, rivolgevano le armi contro il comune nemico» (Palli 2007 [1876], p. 8).

Di seguito sono riportati altri due esempi: il primo tratto da *Un episodio dell'insurrezione greca del 1854*, incluso nello stesso volume, *Racconti*.

“Elleni! Fratelli! noi siamo qui sicuri e tranquilli, mentre in Epiro e nella Tessaglia la spada fu già tratta dal fodero! Ciò è accaduto in un cattivo momento! Tutti lo gridano e sarà vero, ma ormai il male è fatto; siamo in aperta insurrezione... Ci abbandonerete voi?”

“No, no,” gridarono tutti.

“I Turchi,” continuò a dire Anastasio, “ebbero paura dal 21 al 27, poi i loro spiriti feroci si andarono a grado a grado rialzando, e tornarono quelli che erano prima della insurrezione; noi, per lo contrario, dopo avere assaporato le dolcezze della libertà non potevamo più tornare alla obbedienza passiva: oltre ciò, il confronto del nostro stato infelicissimo con quello fortunato degli abitatori del regno ellenico ci addoppiava il soffrire: dopo avere combattuto insieme per la libertà, vediamo liberi loro e ci sentiamo il giogo sul collo!”

“Gli Epiroti hanno ragione.”

“Hanno ragione anche i Tessali e Macedoni.”

“Tutti liberi o tutti schiavi.”

“No, tutti liberi o tutti morti.” (pp. 82-83).

E il secondo tratto da *Il villaggio incendiato*, appartenente allo stesso volume: «Tinsi la mia spada nel sangue degli oppressori, che vinti in ogni incontro ci lasciarono proseguire il cammino alla volta dell'Epiro. Io m'inebriava del nettare della gloria; uno degl'imperiosi bisogni della mia esistenza era appagato: combattere, vincere per la patria, per la libertà, per la religione! [...]» (p. 41).

4. ALTRI ARGOMENTI

Oltre agli argomenti che sono ricorrenti nella produzione letteraria di Angelica Palli Bartolommei, ce ne sono altri che non sono per forza in altre delle sue opere. In quest'opera, troviamo temi legati alla relazione tra i vivi e i morti, così come al romanticismo (in cui la ragione ed i sentimenti del cuore vengono contrapposti). A questo riguardo, l'amore e l'onore vengono anche opposti, rappresentando i sentimenti e il dovere rispettivamente. Finalmente, è anche interessante osservare l'amore che nasce tra i tre protagonisti in forma di triangolo amoroso. Da un lato, abbiamo Guido con ognuna dei due sorelle, Eleonora e Luisa. Dall'altro abbiamo però l'amore tra le due sorelle, che per alcuni momenti sembra essere più forte dell'amore di ognuna verso Guido.

4.1. Relazione vivi-morti

In questo romanzo, si stabilisce altresì una relazione continua tra i vivi ed i morti. Non è strano trovare dialoghi dove vengono espressi riferimenti e riflessioni intorno alla vita

e alla morte da parte dei protagonisti: «“Vorrei” mi ha detto [Luisa]⁵ “che le case dei morti si ornassero con più cura anche nei piccoli paesi. Quello che rimane di noi sulla terra è argilla insensibile, lo so; nondimeno chi potrebbe calpestare l'argilla, di cui si composero le persone de' suoi più cari? chi non cerca di fargli onore? [...]”» (p. 112).

Inoltre, i luoghi dove spesso si incontrano sia Luisa con Guido che Guido con sé stesso per fare delle meditazioni, sono sempre luoghi che ci fanno tenere la morte presente. In occasioni le sventure subite da Guido durante la sua vita, ci farà pensare che il protagonista è in parte morto nella vita: «M'inoltrai in un viale tutto di cipressi; e parendomi il luogo adatto alla meditazione, mi distesi sull'erba accanto a una lapide. Il pensiero della eternità venne ad occuparmi la mente, e vestendo forma d'immensa e nera nuvola avvolse il mio spirito» (p. 108).

4.2. *Tracce del romanticismo*

D'altra parte, si può apprezzare che Guido è un uomo tanto passionale e riflessivo, e che parla spesso di sentimenti con una intensità tanto grande che ci fa pensare alle caratteristiche del romanticismo.

La filosofia de' simboli è più potente di quella espressa con le parole, va più direttamente al cuore e lo domina per via delle impressioni. Così la vista di un cimitero ci parla della morte con una eloquenza impossibile a ottenersi dall'arte e dal genio oratorio. Il suono delle campane che annuncia lo svanire della luce, non ti sembra che abbia in sé qualcosa di così soave da intenerire i petti più feroci, quando arriva lento e fioco all'orecchio da una chiesa campestre? (p. 108)

Questa forma di espressione, che molte volte si presenta oscura e malinconica, ci fa ricordare al romanticismo tanto caratteristico del *Werther* che Goethe scrisse nel 1774 per la forma in cui Guido esalta i suoi sentimenti espressi nelle lettere inviate al suo amico. Vediamo come molte volte questi sentimenti sono dominati dalla passione e sono pertanto irresistibili: «“Lascia dunque che io versi il pianto della disperazioni e allontanati.” “Non posso, una forza, a cui non so resistere, m'incatena al tuo fianco.”» (p. 126).

Comunque, in questo romanzo si parla spesso della contrapposizione tra ragione e passione. A seconda dei personaggi, la ragione dev'essere sempre la regina delle loro azioni, dato che seguirne i dettami li spingerà a fare sempre le cose giuste nella strada della virtù, mentre che i dettami della passione li porteranno alle sventure. Malgrado ciò, il protagonista viene dominato da una passione sempre più crescente e impossibile di frenare.

“Guai” ella ha detto “a coloro che sottomettono la ragione ai delirii del cuore!”
 “Ah sì! guai a quegli sciagurati!...” ho io ripreso a dire, trascinato dall'onda sempre crescente della passione! “una potenza irresistibile li domina e li muove in opposizione coi dettami del senso e della virtù che adorano e a cui giurano di obbedire!”

⁵ Il chiarimento scritto tra parentesi non viene scritto nell'originale.

“Invero,” ha soggiunto Luisa, “è strano che tante forze riunite non bastino a trionfare di un sentimento che il capriccio del cuore spenge senza fatica e senza contrasto...” (p. 112).

4.3. *Amore e onore*

Questo romanzo, peraltro, ci mostra uno dei temi più ricorrenti nel trattato *Discorsi di una donna alle giovani maritate del suo paese*, pubblicato da Angelica Palli in 1851. In questo trattato, scritto con l'obiettivo di consigliare delle lezioni di libertà alle donne maritate della sua epoca, c'è un intero discorso dedicato all'onore. Questa nozione veniva spesso fraintesa nell'epoca della Palli. Inoltre, in questo trattato, la scrittrice livornese dalle sue lettrici una sua definizione di onore e le fa vedere perché sia importante averne cura.

L'onore è un vestito : la persona la quale lo porta senza macchie è rispettabile, quella che lo porta annerito a forza di sudamine è priva di rispettabilità [...] Qualche volta, in grazia di polveri e d'altre preparazioni chimiche, riesce a qualche individuo di far sparire le macchie, e di restituire al vestito una bianchezza bastano per distruggere il frutto di tante cure; le macchie ricompariscono, ed il povero diavolo uscito di casa baldanzoso per l'artificiale bianchezza, si ritrova ad un tratto in mezzo alla gente sucido e avvilito... (1851, p. 85)

In fin dei conti, l'onore secondo la Palli è un riflesso degli atti delle persone a seconda dei loro comportamenti; e distingue i concetti di onore e virtù, dove il primo, per lei, è qualcosa di obbligatorio in tutti gli esseri umani. D'accordo con lei, mentre in passato, l'idea d'onore era legata al dovere ed era un concetto obbligatorio e indivisibile, nella sua epoca la perdita della nozione di dovere nella parola «onore» ha causato molti danni alla società e alle donne del suo tempo⁶.

In *Eleonora*, la nozione di onore è anche presente, soprattutto per il protagonista, che ha una lotta interna tra le sue passioni e le leggi del proprio onore. «[...] Dal momento che le confessai la mia passione, l'onore ci comanda di unirvi o di separarci per sempre» (Palli 2007 [1876], p. 113). Guido è sempre immerso in una lotta interna in cui il cuore ed i suoi sentimenti si contrappongono. Da un lato, il fatto che Guido incontri Luisa e provi qualche sentimento per lei gli fa pensare di star facendo qualcosa di incorretto. Poi, dopo essersi rivelato che la donna di cui si è innamorato è la sorella del suo amore passato —che è anche in essenza il suo amore vero—, il protagonista è immerso in una lotta interna tra valori e passioni: «La felicità e la sventura non dipendono che da' capricci del cuore, di quel despota orgoglioso che accetta leggi unicamente da sè medesimo. Tutto il merito della virtù consiste nel fare senza seguirne gl'impulsi, quando sono in contradizione con quelli dell'onore; ma appena la lotta comincia, la felicità fugge per non tornare mai più» (pp. 109-110).

⁶ Per maggiori informazioni, si consulti: Cueva Cambor 2024, pp. 39-51.

4.4. *Triangolo d'amore tra i protagonisti*

Infine, nel momento in cui si scopre tutta la verità, i tre protagonisti —Guido, Eleonora e Luisa— sono coinvolti in un triangolo amoroso che gli fa perdere i nervi durante l'ultima parte del romanzo.

“Ascoltami....” prese a dire Luisa, “io non sapevo chi fosse quando lo amai; ma appena ho saputo il suo nome, ho giurato fuggirlo per sempre.”
 “Ed è vero? a tal segno ti sono cara?”
 “E puoi dubbitarne?” esclamò, abbracciandola quella tenera giovinetta.
 Eleonora si sciolse dall'amplesso fraterno, e volgendosi a me:
 “Odiami,” mi disse; “il cuore di mia sorella mi preferisce....”
 “Scellerata!” io gridai furibondo, “trema di togliermi l'unico bene che può compensarmi di tutto ciò che ho sofferto per te.... E tu Luisa! tu dunque consenti ad abbandonarmi per compiacere alla mia persecutrice, il demone ch'ebbe in sorte il diritto di presiedere al mio destino?” (p. 119).

Da quando Guido incontra Luisa per la prima volta, lui è convinto che la fanciulla non potrà mai rimpiazzare Eleonora, il suo primo e vero amore. Dopodiché si accorge che si è innamorato di lei, ma purtroppo si scopre che Luisa è la sorella di Eleonora. In quel momento, cominciano una serie di situazioni dove i sentimenti ed i pareri di tutti e tre personaggi cambia da un momento all'altro. A tale proposito, Guido non sa veramente che deve fare, soprattutto quando si accorge che in realtà non ha mai smesso di amare Eleonora: «Luisa è bella [...] Eleonora è fatta per suscitare l'ebbrezza dell'amore e per parteciparne le ispirazioni. Il mio affetto per sua sorella è frutto delle circostanze, da cui ebbi adito ad avvicinarla [...] la passione, di cui arsi per Eleonora, nacque da irresistibile simpatia ed io ne provo tuttora l'impero» (pp. 125-126). Le sorelle, d'altra parte, sono tutte confuse, dato che non sanno se qualcuna di loro deve scegliere Guido come il suo compagno o se invece devono scegliersi a vicenda in qualità di sorelle. In questo senso, questo non è un triangolo d'amore in cui le sorelle devono lottare per il loro amore, bensì una lotta in cui né loro vogliono perdere Guido e nemmeno a loro stesse nel piano familiare.

“Luisa ti ama e darebbe la vita, perché tu fossi felice.”
 “Ella mi ama! ed io, sciagurata, le ho tolto il tuo cuore.”
 “Fu sempre tuo, e se io m'ingannai supponendo di poterne disporre, tu non sei consapevole del mio inganno.”
 “Vi ho divisi.” (p. 131).

Alla fine del romanzo, però, Eleonora muore a causa della sua malattia nervosa. Dopo il successo, il protagonista decide tornare al suo paese e ci dice che anche se non è la sua Eleonora, manterrà la promessa e sposerà Luisa dopo un anno: «Luisa mi è cara; ma sento di non poter amare in lei che la sorella di Eleonora.... È nondimeno l'unica donna, per cui sono capace di nutrire un sentimento di tenerezza; il mio dolore è anche il suo, e due sfortunati che gemono sotto il peso della stessa sventura.... devono amarsi» (p. 136).

5. CONSIDERAZIONI FINALI

Come si è visto, l'opera *Eleonora* è ricca di elementi ricorrenti nella produzione letteraria e artistica di Angelica Palli Bartolommei. Di conseguenza, questo romanzo è molto utile per comprendere altre tante sue opere e per capire un po' più il pensiero dell'autrice in termini generali. In fin dei conti, la letteratura della scrittrice livornese è piena di riferimenti e di argomenti dedicate alla donna dell'epoca, sia per i costumi sociali che dovevano affrontare, che per la loro disparità rispetto agli uomini o il loro rapporto con il matrimonio. D'altra parte, è anche notevole la presenza degli argomenti legati alla patria e all'esilio. E naturalmente sono anche rilevanti i temi che riguardano due degli argomenti che, da buona patriota italo-greca, le stanno particolarmente a cuore: l'indipendenza d'Italia e la causa greca.

Infine, ci sembra giusto evidenziare la forma in cui la stessa autrice, Angelica Palli Bartolommei, somiglia alle due sorelle del romanzo. Tutte e tre sono delle donne diverse da quanto la società e il mondo spera: sono colte, riservate, intelligenti, tutte e tre leggono dei libri; eppure, Eleonora e Luisa devono accettare le norme ed i costumi che gli vengono imposte, tacendo anche se hanno ragione, rispettando che i mariti e gli uomini devono far mostra di avere più saggezza e conoscenze delle donne che li circondano, solo perché nate donne. Questo fatto si riflette in altre opere di Angelica Palli, quali i suoi famosi *Discorsi*, dove si rivolge alle donne del suo paese con lo scopo di denunciare le ingiustizie e tentare di cambiare il panorama sociale dell'epoca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Boubara, A. (2014). La figura della donna negli scritti di Angelica Palli Bartolommei e la sua influenza in Grecia. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 15, 222-235.
- Colombo, L. (2019). L'italiano dei francesi nei primi anni dell'Ottocento. En A. Robbiati Bianchi (a cura di), "...Con italiani inchiostri" - *L'eteroglossia nei secoli XVIII e XIX*. Pavia: PAGEpress, 41-56.
- Cueva Cambor, M. (2024). El amor y el honor en el tratado Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese de Angelica Palli Bartolommei. *Revista De La Sociedad Española De Italianistas*, 17, 39-51.
- Donolo, L. (2018). *Donne nell'Ottocento. Rivendicazioni e cultura femminile*. Pisa University Press.
- Licameli, C. (2023). Scritture d'esilio di Angelica Palli Bartolomei, patriota italo-greca. *Atlante. Revue d'études romanes*, 18, 11-21.
- Palli, A. (1824). *Poesie*. Masi.
- Palli, A. (1851). *Discorsi di una donna alle giovini maritate del suo paese*. Cugini Pomba e C. Editori.
- Palli, A. (2007 [1876]). *Racconti di Angelica Palli Bartolommei* (a cura di O. C. Vallecchi). Successori Le Monnier.
- Vivarelli, M. (2016). Forme e strutture dello spazio bibliografico: un primo tentativo di periodizzazione. En Paolo Traniello (atti a cura di), *Per una storia delle biblioteche in*

Toscana: fonti, casi, interpretazioni: convegno nazionale di studi, 7-8 maggio 2015, Biblioteca Forteguerriana, Sala Gatteschi. Settegiorni Editore. 153-189.

TRAS EL ESTIGMA UNA GRIETA: LA EXPERIENCIA DE LAS INTERNAS SENTENCIADAS POR TERRORISMO EN EL TALLER DE ARTE Y ARTESANÍA “NUEVA SEMILLA” (PERÚ)

*AFTER THE STIGMA A CRACK: THE EXPERIENCE OF
FEMALE INMATES CONVICTED FOR TERRORISM IN
THE “NUEVA SEMILLA” ART AND CRAFT WORKSHOP
(PERÚ)*

Milena Katherine Justo Nieto
Universidad Andina Simón Bolívar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7821-3810>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.84



RECIBIDO:
05/08/2025
ACEPTADO:
05/12/2025

200

Resumen: El presente artículo analiza la experiencia del Taller de Arte y Artesanía “Nueva Semilla” (TAANS), creado por mujeres sentenciadas por el delito de terrorismo vinculadas al Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL). La experiencia de TAANS permite comprender cómo, aún en situaciones extremas de reclusión, aislamiento y control ante el delito adscrito, las mujeres forjaron formas de agencia y creatividad, convirtiendo la resiliencia en un acto político a través del arte. Asimismo, se revisan las condiciones del juzgamiento que enfrentaron, junto con sus motivaciones ideológicas y el estigma social que marcó sus trayectorias. En este marco, el artículo explora la creación y desarrollo de TAANS -fundado en 1999 y vigente hasta la actualidad- como un proyecto colectivo que impulsó diversas prácticas artísticas, como pintura, escultura, teatro, bordado y artesanía, sosteniendo el trabajo cooperativo bajo un régimen de excepción en el periodo del posconflicto. Reconocer estas prácticas sin recurrir a estereotipos de género permite valorar el poder de lo femenino en contextos de crisis: tras el estigma, una grieta.

Palabras clave: trabajo cooperativo; terrorismo; cárcel; resiliencia; mujeres; memoria.

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.
Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 200-223

Milena Justo Nieto - Tras el estigma una grieta: la experiencia de las internas sentenciadas por terrorismo en el taller de arte y artesanía Nueva Semilla (Perú)

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Abstract: This article analyzes the experience of the “Nueva Semilla” Art and Crafts Workshop (TAANS), established by women sentenced for the crime of terrorism and linked to the Communist Party of Peru – Shining Path (PCP-SL). The TAANS experience allows us to understand how, even under extreme conditions of confinement, isolation, and control, resultant from the convicted crime, the women forged forms of agency and creativity, transforming their resilience into a political act manifested through art. It also reviews the judicial conditions they faced, along with their ideological motivations, and the social stigma that marked their life courses. Within this framework, the article outlines the creation and progression of TAANS—founded in 1999 and still active today—as a collective project that fostered diverse artistic practices, such as painting, sculpture, theater, embroidery, and crafts, preserving cooperative work under a state of exception during the post-conflict period. Acknowledging these practices without resorting to gender stereotypes allows us to appraise the power of the feminine in contexts of crisis: beyond the stigma, a breach.

Keywords: cooperative work; terrorism; prison; resilience; women; memory.

1. INTRODUCCIÓN

La cárcel es una institución patriarcal, donde se produce con énfasis el mayor control y sanción hacia las mujeres, a quienes se acusa de haber cometido un delito, además de haber desobedecido el rol de género asignado, recibiendo una doble sanción (Bodelón, 2003, p. 86). Si la acusación trata del delito de terrorismo, apología al terrorismo, afiliación a organización terrorista u afines, el castigo es peor, dado que entra a la valoración la nación y el cumplimiento del orden soberano.

Entre los años 1980 a 1992 en el Perú se suscitó un conflicto armado entre el Estado peruano y el Partido Comunista del Perú “Sendero Luminoso” (PCP-SL), cuyo líder Abimael Guzmán alias “Camarada o Presidente Gonzalo” se erigió como la figura más buscada de los años 80 y 90 en el país. A finales de los años 70, mientras el mundo observaba las repercusiones de dos grandes revoluciones como la China y la Rusa, el Perú se encontraba entre los últimos países que intentaban aplicar la reforma agraria, sin grandes resultados, la pobreza no se superó. El PCP-SL inicia la denominada guerra interna en 1980 en el pueblo andino de Chuschi (región de Ayacucho), quemando las ánforas y las cédulas de votación, luego de que en el país se llamara a elecciones por primera vez en 11 años. La guerra duró 12 años y culminó con el Acuerdo de paz propuesto por el Comité Central luego de que la cúpula del PCP-SL fuera capturada en 1992, sin embargo, nunca llegó a firmarse. Este conflicto dejó un saldo de entre 69 mil muertos, según la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR, 2003).

Se juzgó a los y las integrantes del PCP-SL en su mayoría por el delito de terrorismo. La legislación antsubversiva se enmarcó inicialmente en el Código Penal de 1924, que estuvo vigente en la primera etapa del conflicto armado, y se modificó significativamente de 1980 a 1992, pasando por un cambio del Código Penal en 1991 y la promulgación del Decreto Ley N° 25475 denominada Ley antiterrorista, que radicalizó las condenas contra las personas

sentenciadas por el delito de terrorismo que pertenecían al PCP-SL. Además de las penas, las mujeres se llevaron una condena adicional, el estigma social encrudecido por los medios de comunicación (Caro Cárdenas, 2006). El PCP-SL se caracterizó por la alta participación de las mujeres en el partido, no sólo numérica, sino en posiciones de mando militar y político, Barrig (1993, p. 96) refiere que se calcula que un 40% de su militancia fue femenina y más del 50% de su Comité Central.

Su representación en los medios de comunicación y hasta en parte de la academia fue resumida a la de mujeres manipulables, sanguinarias, masculinas, fanáticas cuya participación explican como producto de frustraciones y sumisión a su líder Abimael Guzmán (Coral Cordero, 1999; Kirk, 1993; Vega-Centeno, 1994), catalogación observada en recientes estudios críticos (Boutron, 2019; Dietrich Ortega, 2018; Guiné, 2018; López López, 2017; Romero-Delgado, 2018a). También se ha vinculado su participación en la lucha armada como producto de la violencia doméstica y el paso de una institución total a otra como una redomesticación de sus cuerpos (Boutron, 2018).

A esto se adhiere la dureza del derecho penal con las mujeres. Larrauri resalta cómo éste regula el comportamiento social, puesto que las normas que el derecho penal destina a la mujer reflejan una determinada visión de mujer; en un análisis de sentencias observa que es frecuente que una mujer violentada que mata a su pareja, sea condenada por actuar con alevosía, mas el patrón interpretado en los hombres tiende a negar que haya dolo de matar, y se justifica como un impulso (Larrauri Pijoan, 2008, pp. 20–26). Este ejemplo dilucida los opuestos en que son juzgados los cuerpos en el derecho, y cómo éste también afecta a la condena de las mujeres.

Pese a este contexto de estigmatización mayor y doble condena para las mujeres que integraron el PCP-SL, así como de la invisibilización de su liderazgo, su agencia en el conflicto y postconflicto ha sido una característica permanente. Las mujeres encarceladas, sometidas a duras condiciones carcelarias, en el Establecimiento Penitenciario Anexo Mujeres de Chorrillos -que posteriormente se convertiría en el penal de mujeres Virgen de Fátima de Chorrillos- fundaron un espacio solidario basado en el arte, que fue y es el Taller de Arte y Artesanía "Nueva Semilla" (TAANS), gestado por las mujeres reclusas del PCP-SL (TAANS, 2007), quienes desde las migajas de pan usadas como insumos allá por el 92 hasta los lienzos en 2015, construyeron un taller cooperativo y de gestión común, que se mantiene vivo en la actualidad.

A nivel metodológico, se incorporó información cualitativa recogida durante visitas esporádicas a los penales de máxima seguridad de mujeres Virgen de Fátima (2011–2012) y Ancón II (2016). La fuente de conocimiento fue la realidad observada en los penales interpretada de la mano con la revisión bibliográfica, así como conversaciones informales con internas, lo cual permitió registrar impresiones sobre la dinámica carcelaria y las actividades del Taller de Arte y Artesanía Nueva Semilla. Esta información fue posteriormente triangulada con fuentes documentales y bibliográficas, lo que posibilitó enriquecer el análisis con una perspectiva inductiva centrada en los relatos y prácticas de las

mujeres. Las voces de las mujeres son de importancia, pues mediante el conocimiento y vivencias desarrolladas se identifica su agencia y organización dentro de los penales.

Las visitas a las mujeres recluidas se realizaron con el propósito inicial de conocer y documentar de fuente directa las condiciones que vivieron durante el conflicto armado interno; en ese momento, no estuvieron orientadas a la elaboración del presente artículo, no obstante, dichas experiencias resultaron fundamentales para comprender el contexto y ofrecer una mirada situada sobre la actividad carcelaria. Durante estas visitas se desarrolló un intercambio fluido con algunas internas, que, si bien no constituyeron entrevistas formales (Taylor & Bogdan, 1994), proporcionaron insumos valiosos para aproximarse a sus experiencias cotidianas.

En este marco, se advirtió la existencia del Taller de Arte y Artesanía Nueva Semilla (TAANS), cuyas producciones (pinturas, esculturas, artesanías, tejidos, tarjetas, entre otras) eran exhibidas y ofrecidas en actividades dirigidas a visitantes y en fechas conmemorativas como el Día de la Madre o la primavera, donde además había muestras de teatro o baile. La observación de estas actividades permitió reconocer el importante papel del Taller, cuya práctica artística se ha mantenido en el tiempo, y que constituye un espacio de organización interna frente a la reclusión. Dicho material empírico se emplea aquí para analizar su rol protagónico y estigmatizado durante el conflicto armado interno y su rol resiliente y nuevamente estigmatizado en el posconflicto.

Las líneas de investigación de los estudios de memoria en el Perú han abarcado temáticas vinculadas a la democracia, ciudadanía y derechos humanos (LUM, 2020). Esta producción resulta vital para los procesos de reconciliación nacional, sin embargo, no se ha tenido aún un desarrollo profundo sobre el testimonio de los grupos armados. Dentro de ellos, la experiencia del MRTA cuenta con mayor producción documentada (Gálvez Olaechea, 2009, 2015; Polay Campos, 2025), aunque aún incipiente, mientras que la memoria desde los actores del PCP-SL permanece poco explorada. Indagar en estas perspectivas resulta relevante para sanar como sociedad. En ese sentido, Degregori, uno de los principales académicos sobre el conflicto armado interno en el Perú, sostuvo “si algo quedó claro a partir del trabajo de la CVR es que las heridas no estaban cerradas y eran bastante más graves y dolorosas de lo que cualquiera hubiera imaginado” (Degregori, 2004), esta afirmación mantiene vigencia, pues el periodo transcurrido demuestra que las heridas eran más complejas, y omitir a ciertos actores puede conllevar un sesgo en la construcción de memoria.

2. MUJERES DEL PCP-SL: PARTICIPACIÓN POLÍTICA Y ESTIGMA SOCIAL

El grado de participación de las mujeres en el PCP-SL puede medirse de dos formas: por el número de participantes en el conflicto armado, así como por el grado de poder en la toma de decisiones. Numéricamente fueron más, su desenvolvimiento dentro del partido fue como miembros del “ejército popular” así como mandos políticos y militares, además de tener una presencia significativa en el Comité Permanente, dos de tres integrantes eran

mujeres, y en la Comisión Política, de siete integrantes, cinco eran mujeres (Zapata, 2018, p. 132), ante esta posición, debían tomar decisiones, dar órdenes y asumir un papel protagónico.

Cabe precisar que, entre los condenados por terrorismo con estudios superiores, el 37.2% de los mayores de 25 años y el 34.3% de los jóvenes entre 18 y 25 años habían alcanzado algún nivel de educación universitaria. Esta cifra es especialmente significativa si se considera que, en las décadas de 1970 y 1980, solo el 4.7% de la población peruana accedía a este nivel educativo. La mayoría de estos condenados fueron mujeres y, entre ellas, el porcentaje con título profesional y/o estudios de posgrado (10%) superaba ampliamente al de los hombres (3.9%), subrayando así el papel activo que tuvieron ellas en esta organización (Chávez de Paz, 1993).

A su vez, indica que su responsabilidad ulterior fue también mayor, si se considera las penas que se les impone, el 76.7% de ellas fueron sentenciadas de 5 a 20 años de privación de su libertad¹, mientras que sólo al 54.9% de los hombres se les impuso similar período de encarcelamiento. La conclusión a la que llega Chávez de Paz, puede vincularse a la doble sanción que reciben las mujeres desde el derecho penal, que las sanciona por haber trasgredido su rol de género.

Respecto a sus motivaciones, el PCP-SL seguía una línea ideológica marxista-leninista-maoísta-mariateguista. Estos postulados fueron difundidos por el Movimiento Femenino Popular (MFP), sección del PCP-SL fundada en 1973 por Augusta La Torre alias “Camarada Norah” (CVR, 2003, Tomo II), segunda en la jefatura después de Abimael Guzmán. Entre los documentos difundidos por el PCP-SL se encuentran aquellos que expresaban esta orientación ideológica hacia las mujeres. Uno de ellos es el texto *El marxismo, Mariátegui y el Movimiento Femenino* (Movimiento Femenino Popular, 1975) donde se articulaban los principios maoístas y mariateguistas con la cuestión de la emancipación femenina y de la lucha de clases. Anouk Guiné (2018, p.100) en un estudio sobre el MFP analiza su identidad política en función del orden social y económico existente en su época, la cual plantea una transformación social y refiere que brindará a las mujeres “herramientas políticas para emanciparse junto con y dentro de las clases sociales más oprimidas”, pese a ello, advierte la ausencia de trabajos escritos sobre el Movimiento Femenino Popular desde el feminismo peruano.

Estas son las ideas relacionadas con la participación de las mujeres que promovían el PCP-SL y el MFP, y en las que muchas mujeres habrían encontrado coincidencias, al estar alineadas a los postulados ideológicos mencionados, enmarcados en móviles políticos antes que en una supuesta locura. Sin embargo, es sabido que, al margen de este posicionamiento político, los hechos cometidos por el PCP-SL durante el conflicto armado derivaron en graves violaciones de derechos humanos, tal como ha sido ampliamente documentado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003, Tomo VI).

¹ Si bien como muestra el estudio de Chávez de Paz, en esa época las condenas oscilan entre 5 a 20 años, luego de la legislación antiterrorista, las penas no bajan de los 20 años, y un gran número de ellas fue de cadena perpetua.

Pese a lo referido, muchas investigaciones indican que si bien las mujeres en el PCP-SL fueron numerosas y ocuparon cargos significativos, la toma de decisiones no fue manejada por ellas mismas, dado que dependían de la orden de su superior y a la vez estos superiores de las órdenes del “Presidente Gonzalo” (Barrig, 1993; Kirk, 1993). Es decir, estos postulados dan a entender que no existía un poder real, sino que todo dependía de “Gonzalo”, por tanto, se anulaba la participación protagónica en la guerra.

Cuando se trata de las mujeres combatientes del PCP-SL, la estigmatización suele justificarse por la “crueldad de sus actos”, sin mediar el contexto histórico del país que podría haber influido en la posición que adoptaron. Cuando las mujeres empuñan un arma o participan activamente en la violencia, dejan el molde de género esperado y aparece la estigmatización, es decir la carga simbólica de sus actos. Frente a esta desobediencia del rol de género, la sociedad procura justificar la transgresión atribuyéndoles una naturaleza patológica o una crueldad excepcional, como refiere Butler (2010, p. 184) “cuando ocurre que algún grupo de personas representa una amenaza a las condiciones culturales de la humanización y la ciudadanía, la base racional de su tortura y muerte está asegurada, puesto que los componentes de ese grupo ya no pueden ser conceptualizados como humanos ni como ciudadanos”.

En este sentido, Marta Romero-Delgado (2018a, p. 166) hace referencia a los escasos análisis de la participación de las mujeres subversivas, que las ubican en la polaridad y mostrando una falta de agencia por parte de las mismas. Este hallazgo es relevante si se considera que el rol asumido por las mujeres senderistas no fue común y, por lo mismo, amerita -al margen del desenlace del conflicto armado- un estudio específico sobre su agencia y capacidad de decisión. En efecto, la magnitud de la participación de las militantes del PCP-SL evidencia su relevancia en la organización y el papel central que desempeñaron en actividades de inteligencia, logística, acción militar y política.

Existen distintas hipótesis que han contribuido a invisibilizar la participación política de las mujeres en el conflicto armado interno, que van desde las discriminadoras hasta las condenatorias. Una de ellas es la idea biologicista según la cual la mujer sería por aparente naturaleza, más sanguinaria que el hombre “por la menstruación y por el parto”. Esta proposición fue presentada junto con argumentos sobre las mujeres que han liderado guerrillas insurgentes modernas que son recordadas por su aparente salvajismo (Kirk, 1993, p. 15).

Al representar a las mujeres senderistas principalmente a través de la óptica de la crueldad, se reduce la complejidad de sus experiencias, y perpetúa estereotipos de género que asocian la violencia con la transgresión femenina, reforzando la idea de que la guerra y la política es sólo masculina. Además, esta representación sirve al discurso antisubversivo del Estado y de la CVR. Reconocer los motivos de las mujeres insurgentes es fundamental para construir una memoria histórica que refleje la magnitud del conflicto y desafíe los relatos que reducen su participación a un estigma social. Si bien es válido que, desde las diversas miradas de lo sucedido en el conflicto armado interno, se pueda y deba realizar críticas sobre de las

violaciones de derechos humanos suscitadas, invisibilizar su labor o asignarla a la instrumentalización anula su agencia, y continúa reproduciendo un estereotipo de género.

Por otro lado, se las reduce a la instrumentalización y la supuesta falta de agencia. Mávila (1992, p. 49) afirma que si bien las mujeres senderistas “(...) accedieron a cargos de dirección llegando a ser una porción importante del Comité Central; esto no era expresión de la valoración de su capacidad política y programática, sino más bien de su capacidad implementadora de la línea directriz de “Gonzalo”. Esta interpretación refleja cómo el discurso oficialista e incluso de derechos, arrastró sesgos patriarcales que tendieron a minimizar la capacidad política y estratégica de las mujeres, reduciéndolas a meras ejecutoras de decisiones ajenas.

Dietrich (2018, pp. 85-86) hace mención a la prevalencia de los estereotipos de género en torno a la guerra, entendida como un espacio de hombres. Además, pone énfasis en la tendencia a estudiar el género en las guerras a nivel de personas, lo que quita el sentido de la reproducción del género en una organización:

(...) prevalecen concepciones estereotípicas de género según las cuales los hombres tienden a la violencia, la agresión y hacer la guerra, mientras se asume que las mujeres son pacíficas por naturaleza, apolíticas y víctimas de la guerra (...)

Cuando se hace referencia a la agencia, es necesario dimensionar que implica actividad, incluyendo transgresión, resistencia, colaboración, en ese sentido se debe matizar su participación de acuerdo al contexto, desde las acciones realizadas como actores políticos, pero también las limitaciones con las que se debe lidiar en espacios y acciones.

En esa línea Marta Romero-Delgado (2018), sobre las mujeres pertenecientes al PCP-SL y el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), resalta que han sido calificadas generalmente en dos grupos: como “desviadas” y “masculinizadas”; o como periféricas, incapaces de tomar decisiones. Aun bajo estructuras jerárquicas, las mujeres ejercían agencia, ocupando espacios de autoridad, lo que evidencia formas de poder y resistencia que desafían la visión tradicional de su rol. El concepto de agencia que Dietrich utiliza permite reconocer que estas mujeres no eran simplemente malvadas o obedientes; podían actuar, negociar posiciones de liderazgo, y participar en la estrategia política y militar.

Por ello, cualquier análisis sobre las mujeres del PCP-SL y de otros grupos insurgentes debe equilibrar la comprensión de su participación, sus motivaciones y el contexto histórico en el que actuaron, lo que permitirá una visión integral de la memoria del conflicto, sin reducirlas a los estereotipos impuestos. Aunque los medios y discursos oficiales las etiquetaron y deshumanizaron, estas mujeres ejercieron agencia en todos los niveles del PCP-SL.

3. LA NORMA ANTITERRORISTA Y LA PENA PRIVATIVA DE LIBERTAD

Para comprender la resiliencia de las mujeres sentenciadas por terrorismo, es necesario revisar el régimen jurídico impuesto durante el conflicto armado. En los primeros años, bajo el Código Penal de 1924, se les imputaron diversos delitos vinculados a la

seguridad pública, la tranquilidad, la rebelión, la vida, el cuerpo y la salud, entre otros. Con el avance del conflicto, el Estado aprobó sucesivas normas antiterroristas: el Decreto Legislativo N° 046 (1981) definió el delito de terrorismo con penas de 10 a 20 años e incorporó la apología; luego, durante el gobierno de Alan García, la Ley N° 24651 (1987) incorporó el delito de terrorismo, elevó la pena mínima a 15 años e introdujo el arrepentimiento eficaz, mientras que la Ley N° 24700 creó un régimen procesal especial para investigación y juzgamiento de terrorismo que incentivó un incremento de detenciones.

El periodo de Alberto Fujimori marcó un endurecimiento radical, el Decreto Legislativo N° 635 (1991) derogó el Código Penal de 1924 y el Decreto Ley N° 25475 (1992) -conocido como “ley antiterrorista”- derogó las disposiciones anteriores, fijando una pena mínima de 20 años a cadena perpetua como máxima, permitiendo tribunales “sin rostro” y la amplificación de la competencia al fuero militar. Además, el Decreto Ley N° 25880 tipificó la traición a la patria para docentes acusados de apología. Aunque en 2003 el Tribunal Constitucional declaró inconstitucionales varias disposiciones por vulnerar principios como legalidad y proporcionalidad, obligando a nuevos juicios, la estructura central del Decreto Ley N° 25475 se mantuvo vigente. En conjunto, esta legislación se caracterizó por márgenes imprecisos y una progresiva expansión punitiva que impactó profundamente en las mujeres procesadas por terrorismo. A lo largo de su regulación, la legislación antiterrorista no ha tenido unos márgenes claros (Rivera Paz, 2007).

Bajo estas disposiciones, se juzgó a las mujeres integrantes del Taller de Arte y Artesanía Nueva Semilla (TAANS). Además de enfrentarse a una legislación excepcionalmente dura, las mujeres recibieron penas más altas y una representación pública centrada en la “crueldad” de sus actos.

De este recuento sobre la simbolización de las mujeres del PCP-SL durante el conflicto armado interno (1980-1992) y las altas penas asignadas en su derrota, se llega al año 2017, cuando se produjo la asediada salida de Maritza Garrido Lecca del penal Ancón II tras cumplir 25 años de condena por terrorismo. La prensa no solo copó su salida con preguntas sobre su arrepentimiento, sino que desplegó un grupo de periodistas en la casa de su madre y otro que perseguía la camioneta que la recogió, para asegurar su ubicación (CANAL N, 2017). Ese mismo año se reprodujo una dinámica similar con la salida de Martha Huatay del penal Ancón II, quien, a sus 65 años, con enfermedad y problemas de columna, fue objeto de campañas mediáticas que la retrataban como una mujer vigorosa lista para continuar la lucha armada, pese a haber cumplido íntegramente su condena. Estas imágenes reflejan la persistencia de representaciones que Butler conceptualizaría como “vidas merecedoras de destruirse”, el mismo razonamiento que sustenta ciertos esfuerzos bélicos para diferenciar entre vidas valiosas y dignas de duelo, y vidas devaluadas, consideradas no merecedoras de reconocimiento ni compasión (Butler, 2010, p. 42).

Más recientemente, en el Caso Perseo (28 de octubre de 2024), el Poder Judicial dictó sentencia contra integrantes de la cúpula del PCP-SL, incluyendo a Elena Yparraguirre, Osmán Morote, Florindo Flores Hala, María Pantoja Sánchez, Margot Liendo Gil y Victoria Trujillo Agurto, varias de ellas también integrantes de TAANS. La resolución judicial destacó

que el PCP-SL concebía los establecimientos penitenciarios como parte de su estructura, definiéndolos como “las luminosas trincheras de combate en cuyo interior los miembros de la organización cumplían tareas partidarias”².

A partir de análisis de criminólogas como Encarna Bodelón y Roberto Bergalli (1992), sabemos que existe una falta de neutralidad e imparcialidad en la aplicación del derecho que se orienta a generar una forma de control social sobre las mujeres. Esto permite comprender que la penalización de las mujeres insurgentes no solo vulneró sus derechos al debido proceso, sino que también buscó mellar su identidad y agencia, ya que no sólo se trató de penas altas, sino de formas de castigo mediático continuo, construyendo un estigma que se prolonga más allá del cumplimiento de la condena, como evidencian los casos de Maritza Garrido Lecca y Martha Huatay.

En esa línea, es pertinente resaltar que, la prisión para la mujer es doblemente dolorosa y estigmatizadora, al estar construida desde parámetros masculinos, el encierro no reconoce sus necesidades específicas y las invisibiliza; se trata de un régimen pensado para hombres, que no responde a la particularidad de la experiencia femenina en la privación de libertad. Ello no se explica únicamente por la menor tasa de criminalidad de las mujeres respecto a los hombres, sino por la persistente negación del rol transgresor femenino (Antony García, 2007).

4. LAS MUJERES DEL PCP-SL EN EL POSTCONFLICTO – TALLER DE ARTE Y ARTESANÍA “NUEVA SEMILLA” (TAANS)

Al margen del estigma, una característica de las mujeres que estuvieron vinculadas al PCP-SL fue y es la agencia con la que enfrentaron el conflicto y postconflicto. Un ejemplo de ello se observa con los inicios del Taller de Arte y Artesanía “Nueva Semilla” (TAANS). Las integrantes del taller lo presentan así:

Corría el año 92, no teníamos nada, sólo la ropa que teníamos puesta y la noble miga de pan que nos repartían por las mañanas. Y con ella nos pusimos a trabajar. Elaborábamos juegos de ajedrez cuyas fichas negras las teñíamos con la cocoa del desayuno, flores, rosas, canastas, campanitas, etc. que se hacían de colores con la mazamorra, la gelatina, el zumo de la cáscara de naranja, raspando las bolsas de detergente que nos brindaba una gama de colores (...). (TAANS, 2007)

TAANS no se constituyó formalmente desde el inicio, sino que se fue gestando de manera progresiva durante los años de mayor encierro y aislamiento, mientras las condiciones se flexibilizaban las internas apenas podían salir al patio media hora o una hora al día. En esas circunstancias, comenzaban a organizarse espontáneamente para realizar pequeñas muestras de teatro entre quienes lograban volver a tener contacto en ese breve espacio; continuaron organizándose improvisando actividades manuales con los escasos materiales

² Sentencia de Cuarta Sala Penal de Apelaciones Nacional de fecha 28 de octubre de 2024, Exp. N.º85-2014-0-JR-PE-0.

que encontraban. El arte en la creación de TAANS, era como un acto político de resistir y su organización colectiva les permitía transformar el encierro.

La batalla diaria que atraviesan las personas encarceladas por todo tipo de delito, demanda fortaleza y acción colectiva para soportar las rejas. Las mujeres sentenciadas por el delito terrorismo, han prevalecido su organización en prisión, lo que podría referirse como estrategias de resistencia, característica de las mujeres sometidas a violencia (Pequeño Bueno, 2009, p. 151). No obstante, en el marco de la dicotomía de la víctima y el victimario, y la asociación de la mujer a la pasividad, se suele invisibilizar el importante papel que las mujeres enfrentan en situaciones adversas (Comins-Mingol, 2015, p. 39).

Al respecto, desde la experiencia de TAANS, observamos que incluso en contextos de encierro y disciplinamiento extremo, las mujeres ejercen agencia mediante formas de organización colectiva. Tales prácticas desafían la narrativa hegemónica que las sitúa como víctimas pasivas –tal como busca la cárcel– y evidencian el desobedecimiento del actuar que se espera ante el sometimiento, al haber continuidad entre las estrategias de resistencia desplegadas. De este modo, su accionar no puede comprenderse únicamente desde la categoría de victimario o de víctima, sino desde un lugar de sujetos que disputan poder y dignidad en condiciones adversas, y desde la resiliencia, TAANS por tanto constituye, un ejemplo de cómo el encierro no anuló la acción política, sino que la transformó.

En esa línea, la teoría refiere que las mujeres sobrevivientes despiertan una resiliencia que fomenta las prácticas de cuidado y cooperación, de preocupación por el entorno pero que también satisface a una misma: “La persona que cuida se transforma, resignifica, se rehace, a través del ejercicio del cuidar” (Comins-Mingol, 2015, p. 41). En estas situaciones adversas, el cuidado y la organización colectiva es una constante, las reacciones que identifica Comins son: resistir y movilizarse en nombre de los vínculos, rehacer las condiciones de humanidad, tejer la vida colectiva. De este modo, el cuidado se convierte en una forma de disputa contra la deshumanización carcelaria.

Mi primera visita a la cárcel de mujeres Virgen de Fátima, en Chorrillos, fue en 2011, en una visita mixta. Ingresé cargada de prejuicios, sin sospechar la organización que se sostenía dentro. Entrar a una cárcel siempre es duro, aunque los días de visita suelen estar marcados por la alegría del encuentro. Apenas llegué me invitaron café y opté por el almuerzo que se encontraban vendiendo, conocí en ese marco, la biblioteca y las muestras del Taller TAANS. En ese período me interesaba dialogar sobre la necesidad de denuncia y registro de la violencia sexual contra las mujeres durante el conflicto, así como sobre la participación femenina. Aquella primera impresión me confrontó con el contraste entre la imagen social de las presas por terrorismo y la realidad de sus prácticas cotidianas de organización y construcción comunitaria.

Entre las conversaciones, me relataron que, en las condiciones de encierro más extremo, donde tenían prohibido el diálogo y la lectura, y se encontraban separadas unas de otras, comenzaron a convertir los pocos recursos disponibles en instrumentos de creación. Limitaban sus propios alimentos para usarlos como material de trabajo, deshacían los hilos de sus ropas y empleaban los palitos de las banderas de la Cruz Roja Internacional como

instrumentos. No podían verse, pero sabían que realizaban un trabajo colectivo en medio del encierro absoluto, las restricciones, el fin de la guerra, y los juicios que se aproximaban.

La agencia desarrollada por las mujeres y la perseverancia del trabajo de TAANS devolvió la esperanza y el hacer colectivo de estas mujeres que, en otro momento histórico, participaron del conflicto armado interno, con enfrentamientos. En parte del texto de presentación de TAANS refiere:

Por el año 94, en medio de las restricciones se nos permitió el ingreso de agujas, tijeras, palitos de tejer que se transformaron junto a los hilos de bordar y retazos de tela, en nuestro pincel, color y lienzo con los cuales bordábamos (...) A fines del 97 antes que se levantara la prohibición del lápiz y el papel y con ellos los colores, tuvimos nuestro primer trabajo de pintura (...) Transcurría el tiempo y hacíamos tarjetas de cartulina, de papel canson (...) Trabajos que dieron paso a la conformación del Taller de Arte Nueva Semilla porque ella se fructifica. Trabajando y pintando llegamos al 99 y recién nos reconocen como Taller y aceptan registrarnos en planillas. (...)

Si bien se relata una historia de solidez desde su encierro, no se puede negar que estas mujeres estuvieron desde 1992 a 1999 en condiciones de aislamiento bajo la dictadura de Alberto Fujimori, y muchas de ellas permanecen en este régimen. Esta situación expone la distancia entre la finalidad declarada de la pena -la resocialización- y su ejercicio real como mecanismo de neutralización. Como plantea Roxin (1976, p. 20) “el derecho penal se enfrenta al individuo de tres maneras: amenazando con, imponiendo y ejecutando penas”, respecto de la pena o la prisión, Foucault refiere que su trabajo es producir individuos mecanizados, pero además es un lugar de observación para conocer la conducta de los individuos encarcelados (Foucault, 2004, pp. 284-304), es decir, es un instrumento de dominación más que de rehabilitación. Autores abolicionistas, como Hulsman, postulan que el sistema penal debe abolirse porque es superfluo e innecesario y porque suple a las partes interesadas en resolver el conflicto, es decir no está orientada a las necesidades y los intereses de las personas que se sienten víctimas (Scheerer, 1989, pp. 60-68). Al margen de ello, la prisión es parte de una sanción, que se ha construido como una institución social, la misma que tiene además de fines sancionadores, fines de resocialización.

Además, el sistema penal termina por ser discriminatorio hacia las mujeres, castigándolas más severamente y desatendiendo sus necesidades específicas (Cruz Parcerro, 2013, p. 134). Carmen Antony señala que la falta de literatura penal sobre las mujeres no es atribuible a la tasa de delincuencia femenina que es inferior a la masculina, sino a la falta de una política criminal con perspectiva de género, la cual se traduce por ejemplo en la inexistencia de una arquitectura carcelaria adecuada (Antony García, 2007, p. 74). La forja del Taller de Arte y Artesanía Nueva Semilla en la cárcel de Chorrillos, conforme se ha descrito en su presentación, fue resultado de un trabajo perseverante, que buscó generar espacios vivos en lugares desiertos.

Sobre las características del derecho penal hacia las mujeres, Encarna Bodelón refiere que la idea de masculinidad del derecho no se refiere únicamente a la idea de hombres en el derecho, sino a la presencia de elementos relacionados a la masculinidad en sentido cultural

(Bodelón, 2003, p. 467). Asimismo, afirma que las particularidades del encarcelamiento femenino responde a la lógica punitiva que tiene el género, el castigo está enmarcado por las relaciones de género (Bodelón González, 2012, p. 111). Por tanto, reforzar espacios colectivos de cuidado y cooperación es una lógica atípica en la construcción de las cárceles, pese a los fines resocializadores que persigue según la Constitución.

Algunas de las preguntas formuladas a las integrantes de TAANS con quienes pude dialogar fueron: ¿Fue difícil? ¿Por qué prevalecieron las artes manuales sobre la escritura? ¿No existían problemas mayores los que abordar?, entre las respuestas recuerdo que, siempre se comentó que fue difícil consolidarse como TAANS por las restricciones propias de la cárcel, y que con ayuda de sus familiares lograron poco a poco el ingreso de materiales, lo cual siempre implicaba un riesgo y una dificultad, pero fue también gracias a ellos/as, que se fue generando las primeras obras, con una pepita de durazno que limada se convertía en un obsequio y una demostración de que no se encontraban doblegadas y prevalecía su fortaleza. El acceso de sus insumos en general fue fuertemente regulado y se supervisaba la prohibición de los colores rojo, negro y verde, los pocos recursos que iban obteniendo de las visitas se les entregaba por la mañana y se retiraban por la tarde, bajo la lógica de evitar que las internas “se hicieran daño”.

Por otro lado, en su presentación, sobre el recuento de sus diferentes etapas, refieren:

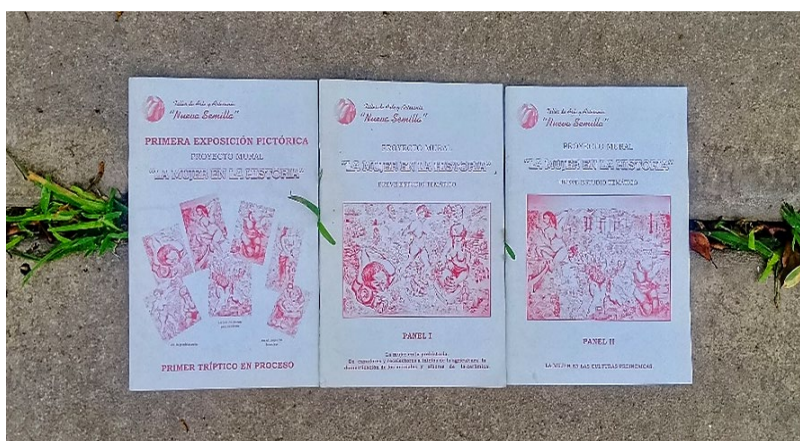
Y entonces vino aquel inolvidable diciembre del 2000 que significó un gran vuelco en nuestras condiciones de prisión, se eliminaron los locutorios, se flexibilizó el régimen penitenciario, se nos restituyó el derecho al trabajo y al estudio y a desenvolver nuestras relaciones sociales (...) aquel lugar frío testigo de nuestro dolor (el Locutorio) se transformó en nuestro taller de pintura así como en los demás pabellones.

En relación a la escritura, me comentaron que apenas permitieron el ingreso de pedazos de lápiz a mediados de los 90 y recién hacia el 2000 autorizaron el uso de lapiceros; los que eran controlados y las cargas de éstos las cuidaban guardándolas en panes secos, en las costuras del pantalón o donde fuera posible, para evitar que las requisaran. Aun así, se escribió mucho, no sólo a través de los concursos literarios que en algún momento convocó el INPE, sino también internamente se promovía la poesía y el relato, cuando no tenían ni papel, escribían en papel higiénico, que se compartían entre ellas y luego se quemaban ante la censura del sólo hecho de escribir, por lo cual primaron las artes plásticas. En 2001, paralelamente al trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), y en respuesta a éste, las internas de las cárceles de máxima seguridad de Chorrillos y de Yanamayo (Puno), crean “tarjetas” con relatos escritos a mano, con su respectivo dibujo, que denuncian sus condiciones de carcelería durante la década de los 90s. Fueron publicados y difundidos en 2003 en el marco de lo que el PCP-SL llama la “auténtica comisión de la verdad” (Guiné, 2021).

Una de las experiencias de escritura que se mezcló con la pintura fue el estudio sobre la mujer en la historia, una serie de murales que iniciaron su primera publicación en el año 2010, y que contaron con el apoyo de la Municipalidad de Chorrillos, la Cruz Roja

Internacional, el mismo establecimiento penitenciario, entre otros. La serie de murales retrata a la mujer peruana, y analiza su situación en la prehistoria, en las culturas preincaicas, en el imperio incaico, en la conquista española, la colonia y la emancipación, así como en la independencia, la república y el siglo XX. Estos murales fueron concebidos originalmente para ser plasmados en las paredes del penal como parte del trabajo de TAANS, pero al no obtener el permiso optaron por elaborarlos en telas pintadas al óleo, que sí fue autorizado. Gracias a ello, lograron salir de las cárceles, la primera exposición fue en 2010 en el Anexo Penitenciario Mujeres de Chorrillos, posteriormente en el Parque Fátima del mismo distrito, la Embajada de Estados Unidos, la Universidad Alas Peruanas y a partir de allí recorrieron todo el país, siendo censurados en regiones como Tumbes y Piura en 2012, al asociarlos con las internas sentenciadas por terrorismo. Además, los murales se publicaron conjuntamente con un documento de análisis histórico que contextualiza su producción y significado:

Fotografía de tríptico “La Mujer en la historia”



Fotografía propia

Panel I: La mujer en la prehistoria



Panel II: La mujer en las culturas preincaicas



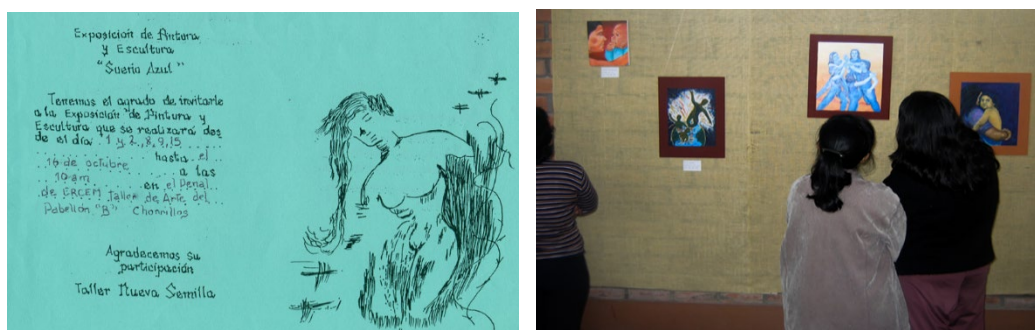
Panel III: La mujer en la época de los Incas



213

Asimismo, para citar algunas de las exposiciones que realizaron las integrantes de TAANS, y de las cuales se tiene registro, tenemos (TAANS, 2005-2015):

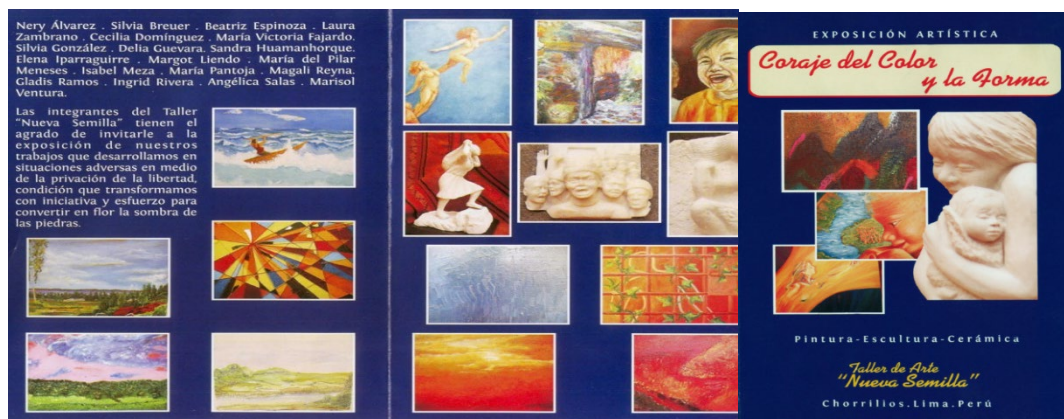
Exposición de Pintura y Escultura “Sueño azul” (2005)³



Fotografía de invitación y participantes de exposición publicada por TAANS

³ Exposición Sueño azul (2005), video, link: https://www.youtube.com/watch?v=yw9lN_zxmFM&t=25s

Exposición de Pintura y Escultura “Coraje del color y la forma” (2006)⁴



Fotografía de invitación y obras de exposición publicada por TAANS

A la bravura del puerto (2007)⁵



Fotografía de invitación con obras de exposición publicada por TAANS

⁴ Exposición Coraje del color y la forma (2006), video, link: <https://www.youtube.com/watch?v=B8EAAoaTJZY>

⁵ Exposición A la bravura del puerto (2007), video, link: <https://www.youtube.com/watch?v=B8EAAoaTJZY>

Caminando hacia el rumbo (2008)⁶



Fotografías de la exposición publicadas por TAANS

Exposición en el Auditorio del E.P.M.S. Chorillos (2009)⁷



Fotografías de la exposición publicadas por TAANS

⁶ Exposición Caminando hacia el rumbo (2008), link: <https://taanuevasemilla.wordpress.com/2008/12/31/exposicion-de-pintura-y-escultura-caminando-hacia-el-rumbo/>

⁷ Exposición en el Auditorio del E.P.M.S. Chorillos (2009), link: <https://taanuevasemilla.wordpress.com/pintura-escultura/exposiciones/exposicion-auditorio-julio-2009/>

El resultado del trabajo cooperativo a través del arte logra fortalecer el espíritu de una persona, el derecho al arte no se limita a aprender en prisión un oficio productivo, en lo que se quedarían las típicas actividades de resocialización, sino en expresar emociones y pensamientos, bloqueados para quienes han sufrido la privación de su libertad y en algunos casos, tratos denigrantes. Butler (2010, pp. 86-88) habla de la capacidad de sobrevivir en medio de la censura, a propósito de la poesía hecha en las cárceles de Guantánamo:

Ahora me gustaría considerar esta cuestión de la capacidad de sobrevivir en condiciones de guerra (...) Como se sabe, la mayoría de los poemas escritos por los presos de Guantánamo eran destruidos (...) Cuando el Pentágono ofreció sus razones para la censura, alegó que la poesía “presenta un riesgo especial” para la seguridad nacional a causa de su “contenido y formato”. (...)

¿Cómo puede un cuerpo torturado formar tales palabras? Al-Haj se pregunta también cómo es posible que la poesía surja de un cuerpo torturado, y que las palabras emanen y sobrevivan. (...) La formación de estas palabras está vinculada a la supervivencia, a la capacidad de sobrevivir.

La poesía, en dicho caso, fue un canal de desahogo, de liberación, que se presentaba como una necesidad compartida, al contrario de ser violenta, brindaba humanidad y dignidad a los cuerpos torturados. Esta misma idea de libertad y dignidad humana motivó el Segundo Concurso de Poesía “Arte y Esperanza”, en el que no fue casual que internas del Anexo Penitenciario Mujeres de Chorrillos resultaran ganadoras y recibieran menciones honrosas como fue el caso de los poemas de Ernestina Hinostroza, cuyas composiciones revelan a la palabra como forma de resistencia y reconstrucción interna:

Tus poemas de amor quedarán en el tiempo
y tus poemas humanos
sólo serán un tiempo,
si es reflejo de este tiempo
¿qué importa si no duran?
si este tiempo tampoco durará.
Di paz
Aunque del cielo estén cayendo pólvoras.
Poesía amordazada.

“Wawqellay yaykuykamuy ima llakiraj,
apamusinki kaykunaman, jamuy wakchamasiyta
mikuykusun”

(hermano mío, entra a mi morada,
¿qué penas les traerán por estos lares? ven, comeremos
[compartamos] mi pobreza).
Traducción.

La producción literaria entre las y los sentenciados por terrorismo en el postconflicto existió, Max R. Cox (2010) recoge el trabajo del grupo editorial Nueva Crónica y la Agrupación Cultural Ave Fénix, sin embargo la escritura de mujeres no ha sido ampliamente difundida. Las redes sociales de TAANS han permitido que se conozca el poemario “Parvulez” de Elena Yparraguirre, pero el desarrollo poético entre las internas fue mayor,

como lo demuestra el concurso literario mencionado. Debido a las restricciones y censura, las artes plásticas terminaron predominando como medio de expresión más seguro para la creación. Resulta relevante subrayar que el trabajo artístico de TAANS configura un estilo propio, distinto de los identificados y estudiados en el periodo de guerra: indigenismo artístico subversivo, realismo socialista y estéticas de la revolución cultural china o conocido como un arte de nuevo tipo (Encarnación-Pinedo, 2023, p. 35), pues en TAANS se produjo las obras dentro de los penales en su condición de sentenciadas, posterior a la derrota del PCP-SL, lo que le confiere características temporales diferenciadas que no pueden entenderse como continuidad de la producción del partido al que pertenecieron.

Una de las integrantes de TAANS, Nery Álvarez, brinda su testimonio de encierro, y comenta sobre las duras condiciones de aislamiento y la necesidad humana de expresión y trabajo. En el testimonio, además, comenta que ha sido vital que prevalezca su derecho a ejercer el arte:

(...) Fui detenida a los 24 años cuando cursaba el octavo ciclo de psicología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Hasta la actualidad tengo 15 años, 6 meses y 24 días de reclusión, de los cuales durante 7 años me sometieron al régimen cerrado especial: 23 horas y media reclusa en una celda de 3×2 metros con sólo media hora de patio; visitas familiares (sólo directos) por media hora y sólo una vez al mes; impedida de leer (...) Durante estos casi ocho años de régimen cerrado especial se nos prohibió trabajar, si encontraban un choro de sopa labrado o un resto de hueso de la sopa que guardaba para pulirlo (...) pretendieron sumergirnos en un estado de subhumanos, violando nuestro derecho al trabajo (...).

Yendo contra la corriente, y en medio de muchas dificultades he trabajado siempre en todos estos casi 16 años de reclusión, ejerciendo mi derecho y muestra de ello son los trabajos de escultura que he realizado, (...) he realizado más de treinta nuevas creaciones en escultura y un centenar de cerámicas de diferentes motivos.⁸

De las conversaciones sostenidas, se recordaban, entre de los trabajos de sus inicios, los de arpillería, macramé y bordado, la elaboración de cuadros confeccionados con retazos de tela que representaban escenas andinas, paisajes o labores agrícolas, trabajados incluso con luz tenue y materiales mínimos. Mientras que otras expandieron su creatividad hacia la pintura, primero en tarjetas y luego en pequeños lienzos. Algunas de las internas tenían formación artística previa, lo que facilitó el desarrollo de obras de alta calidad, fortalecidas además por el trabajo colectivo que definió la dinámica de TAANS, asimismo, entrados los 2000, recibieron talleres de arte.

En la diversidad de disciplinas que abarcaba TAANS estaban el teatro, la danza y el canto; es así que, entre los logros del colectivo, se encuentra el haber impulsado que las autoridades promovieran actividades culturales, como concursos de baile, canto y presentaciones de danzas típicas, lo que abrió un espacio institucional para la expresión artística. En este proceso, TAANS terminó por aglutinar diversas disciplinas: danza, teatro, artes plásticas, artesanía y literatura. La apuesta por el trabajo manual y creativo operó como

⁸ Blogspot "Presos políticos del Perú", entrada de fecha 15 de octubre de 2009, link: <https://presospoliticosdelperu.blogspot.com/2009/10/testimonio-de-nerly-alvarez-chavez.html>

un mecanismo de transformación de la adversidad, dando otro sentido al encierro y convirtiendo la creación en una práctica política. Esta experiencia permitió, además, que muchas mujeres se llevaran consigo al salir de prisión sus aprendizajes, participando en ferias o actividades culturales, aunque no como un medio de subsistencia, dadas las bajas remuneraciones del arte o artesanía.

Pintar el ande, a la mujer en el tiempo, cantar, escribir un poema al padre; todo tenía un contenido reflexivo, crítico y significativo. Las fechas emblemáticas, como el Día de la Mujer, el 1° de Mayo o diversas conmemoraciones, se recuerdan como momentos de impulso creativo para ofrecer nuevas esculturas, tarjetas, tejidos, pinturas o obras teatrales. La dimensión política y colectiva del taller permitió dotar de sentido productivo al tiempo en el encierro, manteniendo siempre una vida organizada y disciplinada, pese a las requisas constantes que buscaban telas prohibidas, hilos rojos o simples cargas de lapiceros; ese poder de organización y uso del tiempo, las internas lo asocian a la ideología, al poder que da la ideología. Aunque la vulneración del derecho a la creación artística y literaria de las mujeres presas ha sido controlada, reprimida en momentos y vista como algo peligroso, la experiencia ha demostrado que el arte ha dado un sentido de resistencia y humanidad.

El arte es fundamental para el ser humano, Susan Sontag hace referencia que la experiencia más antigua del arte puede haberse percibido como un encantamiento, pues era un instrumento ritual, al respecto, rememora la primera teoría del arte de los filósofos griegos, y rescata la posición de Aristóteles frente a Platón, quien rebate que el arte es inútil, y destaca su valor medicinal, como una forma de terapia para el alma, en cuanto suscita o purga emociones peligrosas (Sontag, 2021, p. 5).

Si bien en TAANS, en la medida que se lograban sus trabajos, se ofrecían para la venta y generación de ingresos, de acuerdo a los testimonios, la retribución no buscaba cuantificarse en dinero, sino en significado. En uno de los diálogos sostenidos, refirieron que principalmente los ingresos se destinaban a la compra de materiales, para continuar reproduciendo su voz, silenciada.

Conforme se observa, las obras no abordaban contenido político de la organización a la que pertenecieron, sino representaciones de paisajes, escenas históricas, retratos del encierro, escenas familiares, cotidianas y afectivas. Indudablemente, de acuerdo al discurso del PCP-SL, el arte y la política no pueden estar separados y parte del estudio de su obra durante el conflicto así lo sostiene (Encarnación-Pinedo, 2023; Quintanilla Flores, 2017; Valenzuela Marroquín, 2013). Más el carácter político del TAANS no radicó en la reproducción del arte del PCP-SL, sino en la búsqueda y conquista de la dignidad dentro de un espacio destinado a anularla, en la adaptación a un periodo distinto, marcado por el fin del conflicto. El arte siempre inspirado en sus reflexiones del país, sus familias y la sociedad, se configuró como un ejercicio de resiliencia, reconstruyendo, y fortaleciendo la organización para sobrevivir al encierro, esta acción, es también política.

Es reconfortante para la persona resiliente que, apuesta por una forma distinta de vincularse, concretar su trabajo de modo colectivo. Entre las contradicciones, de la historia del conflicto armado interno y la cárcel, se ha encontrado una apuesta diferente, en palabras

de un análisis político de Walsh, en la grieta, siempre existe un derrumbe y resurgimiento (Walsh, 2013).

Las grietas en un espacio como la cárcel, son resultado de re-existencias; posturas, actitudes y acciones, son las que las hacen posibles. Un trabajo cooperativo como el realizado en el Taller de Arte y Artesanía Nueva Semilla nos habla de la inherencia de la resocialización y resiliencia de una persona privada de libertad, y de la naturalidad de la ayuda mutua en los seres humanos, dada frecuentemente en situaciones de riesgo, conflicto social y represión (Kropotkin, 2016).

Las integrantes de TAANS culminan su presentación con el siguiente párrafo:

(...) Así con más optimismo, intensificamos más nuestra obra, ya no sólo con los lápices de colores, sino con la acuarela y posteriormente el salto con el óleo (...) Tenemos la satisfacción de haber participado en diversas exposiciones: como invitadas en el local de la Escuela de Bellas Artes, en el Museo de la Nación, y logrando organizar nuestras propias muestras colectivas como “Sueño Azul” y “Coraje del Color y la Forma” (...) queremos servir a que el arte llegue a todos, sin discriminación alguna; seguir levantando ladrillos de esperanza y dando libertad al pensamiento, derecho irrenunciable de la humanidad.

Las integrantes

Chorrillos, mayo del 2007

Las integrantes de TAANS encarnaron muchas prácticas de resiliencia desde su encarcelamiento, empezando por el quehacer colectivo a través de la organización y apoyo mutuo diario, una práctica necesaria para toda persona privada de libertad, que se enmarca en la resocialización. Es decir, la necesidad de reeducar, rehabilitar e reincorporar a la sociedad a las personas que cumplen una condena, lo que representa la renovación jurídica del status del ciudadano que cumple determinada pena (Montoya, 2008). Considerando que la Constitución refiere que el régimen penitenciario tiene por objeto la reeducación, rehabilitación y la reincorporación del penado a la sociedad, se entiende que limita su campo de aplicación a determinada pena, por tanto, el principio de resocialización es una garantía del condenado y requiere que la ejecución vaya acompañada de mecanismos orientados a dos objetivos (Rodríguez Vásquez, 2016, p. 7), en primer lugar, lograr que la cárcel sea lo menos represiva posible y así disminuya su efecto estigmatizador (Ferrajoli, 2005, p. 271); y, en segundo, que la pena privativa de libertad esté acompañada de mecanismos que hagan posible que la persona participe libremente de la vida social y que le ofrezcan alternativas al comportamiento criminal (Mir Puig, 2011, p. 144).

Integrar a la mirada de la guerra, una que sea capaz de reconocer que, sus protagonistas tuvieron y tienen actualmente prácticas de resocialización, debe ser parte del proceso de toda persona privada de libertad.

Entre las preguntas de mis diálogos en las visitas a la cárcel también consulté ¿Por qué hacer arte en el encierro? entre las ideas compartidas, resaltó que es una forma de expresarse, de liberar sentimientos e ideas, de compartir, de dar a conocer su mirada cotidiana de la vida. Asimismo, resaltó la referencia a la responsabilidad del contenido, los constantes

debates colectivos de sus obras, la concepción del arte, que usualmente se describe como una inspiración individual pero que no puede ser así, dado que, un artista se nutre de la vida, de lo social, por ello el arte lo conciben como una expresión al servicio del pueblo, que debe ser nutrida del colectivo, pues va servir al colectivo. De igual modo, resaltaron la responsabilidad de retratar siempre a la población desde la perspectiva de la dignidad, cada retrato de las injusticias era una denuncia, pero no era retratada desde la derrota, sino desde la dignidad.

Los talleres de mujeres en los años noventa y dos mil, no fueron parte de la política carcelaria, pues ésta contrariamente estuvo dirigida al aislamiento. El surgimiento del Taller de Arte y Artesanía “Nueva Semilla”, fue una gestión particular de las mujeres sentenciadas por terrorismo, al igual que los presos varones, como política en arte y cultura del PCP-SL desde inicios de los 90s, siendo que la organización no atendió al arte durante el CAI (Gilbonio, 2024), salvo en determinados casos (Ruiz, 2024).

El trabajo colectivo juega un rol clave en términos de producción de plusvalor (Gago, 2018, p. 86) y se da desde lo comunitario, muchas veces generado desde la resiliencia como una respuesta a una crisis. Lo comunitario como forma de pensar lo común obedece a conceptualizar la resistencia, como condición para la reproducción material de la vida (Gutiérrez Aguilar, 2018, p. 29).

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las mujeres sentenciadas por terrorismo del PCP-SL que conformaron TAANS, fueron protagonistas durante el conflicto armado interno y actualmente también protagonizan prácticas de trabajo colectivo y resiliencia dentro de las cárceles. Conformaron TAANS en medio de la severidad del aislamiento en los años 90 y se mantiene a la actualidad, con una historia de presentaciones pictóricas, plásticas, de teatro, y más, las que demuestran su resistencia, pese a las condiciones y sentencias no menos represivas desde el surgimiento del MOVADef, lo cual generó más procesos judiciales. Analizar y reconocer estas prácticas sin estereotipos de género, permite reconocer el poder de lo femenino dentro de condiciones de crisis, tras el estigma, una grieta de esperanza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antony García, C. (2007). Mujeres invisibles: Las cárceles femeninas en América Latina. *Nueva sociedad* N°. 208.
- Barrantes Segura, R., & Peña Romero, J. (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: La memoria en el proceso político después de la CVR. En F. Reátegui Carrillo (Ed.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú*. IDEHPUCP.
- Barrig, M. (1993). Liderazgo femenino, ciudadanía y violencia en el Perú de los noventa. *Debates sociológicos* n° 18.

- Bodelón, E. (2003). Género y sistema penal: Los derechos de las mujeres en el sistema penal. *Sistema penal y problemas sociales*, 451–486.
- Bodelón González, E. (2012). La Violencia Contra las Mujeres en Situación de Prisión. R. *EMERJ*, 15(57).
- Boutron, C. (2014). De las experiencias invisibles: Las mujeres en los Comités de Autodefensa durante el conflicto armado en Perú (1980-2000). *Colombia Internacional*, 80, 234–251.
- Boutron, C. (2018). La cuestión de género en situación de conflicto armado: La experiencia de las mujeres combatientes. En A. Guiné y M. Luna-Felices (Ed.), *Género y conflicto armado en el Perú* (1ra edición). La Plaza Editores ; Groupe de Recherche Identités et Cultures - GRIC, Université Le Havre Normandie.
- Boutron, C. (2019). *Femmes en armes. Itinéraires de combattantes au Pérou 1980-2010*. Presses universitaires de Rennes.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (B. Moreno, Trad.). Paidós.
- Caro, R. (2006). Ser mujer, joven y senderista: Memorias de género y pánico moral en las percepciones de Sendero Luminoso. *Allpanchis* 67, 38.
- Comins-Mingol, I. (2015). De víctimas a sobrevivientes: La fuerza poética y resiliente del cuidar. *Convergencia*, 22(67), 35–54.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2000). *Informe sobre la situación de los derechos humanos en Perú*.
- Coral, I. (1999). Mujeres en la guerra: Preguntas y respuestas. En S. Stern (Ed.), *Guerra y sociedad. Los senderos insólitos del Perú*. IPE.
- Cox, M. R. (2010). *Sasachakuy tiempo: Memoria y pervivencia*. Editorial Pasacalle.
- Cruz Parcerro, T. (2016). Criterios sexistas vigentes en el Sistema de Justicia Penal en México. En *Mujer a través del derecho penal*.
- Degregori, C. I. (2004). Heridas abiertas, derechos esquivos: Reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En R. Belay, J. Bracamonte, & J. J. Vacher (Eds.), *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea* (pp. 75–85).
- Dietrich Ortega, L. M. (2018). La “compañera política”: Mujeres militantes y espacios de “agencia” en insurgencias latinoamericanas. En *Género y Conflicto armado en el Perú*. Plaza Editores, Groupe de Recherche identites et cultures, Université Le Havre Normandie.
- Encarnación-Pinedo, M. (2023). La militancia en la obra poética de Wilfredo Mujica y Elena Yparraguirre (1994-2010). *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 51, 29–56.
- Ferrajoli, L. (2005). *Derecho y razón*. Trotta.
- Foucault, M. (2004). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.

- Gago, V. (2018). Neo-comunidad: Circuitos clandestinos, explotación y resistencia en Buenos Aires. En C. Vega Solís, R. Martínez Buján, & Paredes Chauca, Myriam (Eds.), *Cuidado, comunidad y común: Experiencias cooperativas en el sostenimiento de la vida*. Traficante de sueños.
- Gálvez Olaechea, A. (2009). *Desde el país de las sombras: Escrito en la prisión*. Sur.
- Gálvez Olaechea, A. (2015). *Con la palabra desarmada: Ensayos sobre el (pos)conflicto*. Fauno Ediciones.
- Goryachev, N. N. (2020). *Interpretation and Adaptation of Maoism in Latin America by the Example of Peru*.
- Guiné, A. (2018). Encrucijada de guerra en mujeres peruanas: Augusta La Torre y el Movimiento Femenino Popular. En *Género y conflicto armado en el Perú* (1ra edición). La Plaza Editores ; Groupe de Recherche Identités et Cultures - GRIC, Université Le Havre Normandie.
- Gutiérrez, R. (2018). Común ¿hacia dónde? Metáforas para imaginar la vida colectiva más allá de la amalgama patriarcado-capitalismo. *Revista Aplante*, 3.
- Kirk, R. (1993). *Grabado en Piedra: Las Mujeres de Sendero Luminoso*. Instituto de Estudios Peruanos IEP.
- Kropotkin, P. (2016). *El apoyo mutuo: Un factor de la evolución ; seguido de Charles Darwin* (4a. ed). Pepitas de Calabaza.
- Lagarde, M. (2005). *Los cantiverios de las mujeres*. Universidad Autónoma de México.
- Larrauri Pijoan, E. (2008). Una crítica feminista al derecho penal. En *Mujeres y sistema penal: Violencia doméstica*. B de F.
- Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (Ed.). (2020). *¿Hacia dónde van los estudios de memoria? El desarrollo de espacios e iniciativas de investigación sobre violencia, memoria y posconflicto en el Perú (1998–2018)*. Ministerio de Cultura.
- Mir Puig, S. (2011). *Bases Constitucionales del Derecho Penal*. Iustel.
- Montoya, Y. (2008). Reeducación, rehabilitación y reincorporación social del penal. En W. Gutierrez (Ed.), *La Constitución Comentado. Análisis Artículo por Artículo. Tomo II*. Grijley.
- Movimiento Femenino Popular. (1975). *El marxismo, Mariategui y el Movimiento Femenino*. Segunda edición MFP - PCP.
- Pavarini, M. (2009). La guerra a las “no-personas”. En *Castigar al enemigo. Criminalidad, exclusión e inseguridad*. FLACSO.
- Pequeño, A. (2009). Vivir violencia, cruzar los límites. En *Participación y políticas de mujeres indígenas en América Latina*. Flacso-Ecuador.
- Polay Campos, V. (2025). *Revolución en los Andes*. Ediciones Achawata.
- Quintanilla Flores, S. (2017). Evitar convertirse en piedra; reflexiones sobre el arte de Sendero Luminoso en la exposición Esquirlas del odio. *Revista Arte y Diseño A&D*, 5, 72–81.

- Rendón, S. (2019). Capturing correctly: A reanalysis of the indirect capture–recapture methods in the Peruvian Truth and Reconciliation Commission. *Research & Politics*, 6(1).
- Rendón, S. (2021, noviembre). La construcción social de una narrativa alternativa sobre la guerra insurgente-contrainsurgente. *Revista Ideele*, 300.
- Rivera Paz, C. (2007). Ley Penal, Terrorismo y Estado de Derecho. *Revista Quehacer*, 167, 68–76.
- Rodríguez Vásquez, J. (2016). Principio de resocialización y la inhabilitación permanente. *Boletín Anticorrupción y Justicia Penal*, 2.
- Romero-Delgado, M. (2018). Las “otras” olvidadas. Apuntes sobre agencia y transgresión con nombre de mujer(es). En *Género y Conflicto armado en el Perú*.
- Roxin, C. (1976). *Sentido y límites de la pena estatal*. Reus.
- Scheerer, S. (Ed.). (1989). *Abolicionismo penal*. Ediar.
- Segato, R. L. (2003). La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y eficacia simbólica del derecho. En *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (1a. ed.). Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo 3010.
- Sontag, S. (2021). *La mente despejada. Cuatro ensayos sobre la creación*. Flash.
- TAANS. (2005, 2015). Exposiciones del Taller de Arte y Artesanía “Nueva Semilla”. *Blogspot Taller de Arte y Artesanía “Nueva Semilla” TAANS*.
<https://taanuevasemilla.wordpress.com/pintura-escultura/exposiciones/>
- TAANS. (2007, mayo 1). Historia del Taller de Arte y Artesanía “Nueva Semilla”. *Blogspot “Prisioneros Políticos y de Guerra del Perú”*.
<https://presospoliticosdelperu.blogspot.com/2007/05/historia-del-taller-de-arte-y-artesania.html>
- Valenzuela, M. (2013). Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares. *Pacarina del Sur*, 14.
- Vega-Centeno, I. (1994). Género y Política; A propósito de la mujer en Sendero Luminoso. *Boletín americanista*, N° 44.
- Vivanco, L. de. (2024). Violencia y memoria en la narrativa peruana sobre el conflicto armado interno. *Revista del Instituto Riva-Agüero: RIRA*, 9(1), 237–284.
- Walsh, C. (2013). Introducción. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. En C. Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (1a. ed.). Abya Yala.
- Zaffaroni, E. (1993). La mujer y el poder punitivo. En *Vigiladas y Castigadas*. CLADEM.
- Zapata, A. (2018). Elena Yparraguirre: La mirada de la número tres. En A. Guiné (Ed.), *Género y conflicto armado en el Perú* (1ra edición).