



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

TÍTULO:

**La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no
han trascendido escritoras representativas del *Boom*
Latinoamericano?**

AUTOR (A):

Reyes Alvarado, Sandra Gabriela

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE:**

Licenciado en Comunicación Social mención Literatura

TUTOR:

Ansaldo Briones, Cecilia Augusta

**Guayaquil, Ecuador
2015**



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo fue realizado en su totalidad por **Sandra Gabriela Reyes Alvarado**, como requerimiento parcial para la obtención del Título de **Licenciado en Comunicación Social** mención **Literatura**.

TUTORA

Cecilia Augusta Ansaldo Briones

DIRECTOR DE LA CARRERA

Efraín Luna Mejía

Guayaquil, a los 19 del mes de marzo del año 2015



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Sandra Gabriela Reyes Alvarado**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación **La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no han trascendido escritoras representativas del *Boom Latinoamericano*?** previa a la obtención del Título de **Licenciado en Comunicación Social mención Literatura**, ha sido desarrollado en base a una investigación exhaustiva, respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance científico del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, a los 19 días del mes de marzo del año 2015

EL AUTOR (A)

Sandra Gabriela Reyes Alvarado



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

AUTORIZACIÓN

Yo, **Sandra Gabriela Reyes Alvarado**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación: **La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no han trascendido escritoras representativas del *Boom Latinoamericano*?**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 19 días del mes de marzo del año 2015

EL (LA) AUTOR(A):

Sandra Gabriela Reyes Alvarado

AGRADECIMIENTOS

A la vida por haberme puesto en el lugar y en el tiempo correcto.

A mi familia, por su amor, por simplemente ser ellos.

A mis amigos, por ser incondicionales.

A la Universidad Católica, por el espacio de encuentro y descubrimiento, de otras vidas, de otros amigos, de otra Gabriela.

A Cecilia Ansaldo, mi guía a través de este trabajo, por su tiempo, por compartir sus conocimientos, por su apoyo, por su exigencia.

A PR Construcciones, por soportar mis ausencias, por cubrir mis falencias, por enseñarme a trabajar.

A Pedro Reyes, por las infinitas oportunidades a lo largo de todos mis estudios, de toda mi vida, para protegerme y apoyarme en el camino

Sandra Gabriela Reyes Alvarado

DEDICATORIA

No logro acertar qué o quiénes fueron los factores determinantes, a lo largo de mi vida, para que hoy me encuentre donde estoy: pensando estas palabras. No soy producto del destino, ni de la suerte, ni siquiera soy producto de mí misma... aún no.

El mérito de la obtención de mi licenciatura no me pertenece de forma única y absoluta, se lo debo a mi familia, principalmente a mis padres.

A Carlos Reyes y a Sandra Alvarado, gracias por todo: por decidir quedarse siempre conmigo; por su enseñanza de que en la vida hay que ser un balance entre lo racional y lo emocional; por haber sido el empuje, el soporte y el valor que necesité para estudiar literatura. Gracias por nunca poner límites a mis aptitudes, a mis sueños, a mis ideas. Gracias por dejarme ser libre e independiente: una extensión de ustedes, una mezcla de ambos que siempre tuvo vida propia.

Y a mi familia, gracias por sus lecciones. A mis abuelitas, Amada y Segunda, por luchar contra sus demonios y regalarme el mundo. A mis tíos por ser otros padres y otras madres, incluso cuando nunca me han faltado los propios. Y a mi hermana, Carla, por permitirme ser su guía, pero nunca su ejemplo; pues es ella la que me enseña que lo maravilloso de la vida es plantearse siempre retos imposibles y alcanzarlos.

Sandra Gabriela Reyes Alvarado

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

CECILIA AUGUSTA ANSALDO BRIONES
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR

MÓNICA GABRIELA OJEDA FRANCO
OPONENTE

PROFESOR DELEGADO

PROFESOR DELEGADO



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL MENCIÓN
LITERATURA**

CALIFICACIÓN

**CECILIA AUGUSTA ANSALDO BRIONES
PROFESOR GUÍA Ó TUTOR**

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	1
La mujer que escribe novelas.....	1
El territorio de las mujeres invisibilizadas.....	2
¿Realmente fue un «Boom»?.....	4
Algunas identidades del <i>Boom Latinoamericano</i>	6
El tiempo del <i>Boom</i>	9
¿Y la mujer del <i>Boom</i> ?.....	10
Capítulo I: Los límites entre ficción y testimonio.....	12
Los Narradores.....	15
La voz que fue niña.....	15
Luego, todos tienen la palabra.....	18
La cosmovisión del otro.....	21
El olvido del <i>Boom</i>	23
Capítulo II: Los recuerdos del porvenir: vorágines del tiempo.....	25
El presente recordado desde el futuro.....	29
Los recuerdos de la olvidada del <i>Boom</i>	31
Capítulo III: El «no estilo» de Clarice Lispector.....	34
La pasión fragmentada e introspectiva.....	35
El contenido casi existencialista.....	37
El lugar como forma de representación.....	38
Fijación obsesiva con una cosa.....	42
G.H. y sus no relaciones con el <i>Boom</i>	44
Conclusión: Cincuenta años del <i>Boom</i> , el tardío redescubrimiento.....	47

RESUMEN

En 1928 Virginia Woolf planteó en su ensayo, *Una habitación propia*, las necesidades de las mujeres para poder escribir novelas; por otra parte, entre 1958 y 1967 aparece para el mundo el movimiento literario conocido como *Boom Latinoamericano*, el mismo que es considerado como referente fundamental de las letras del territorio. Treinta años después de los planteamientos de Woolf la situación de la mujer que escribe parece no haber cambiado, no para Latinoamérica, pues dentro del *Boom* no han trascendido grandes nombres femeninos que a la par de un Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez sean fuentes de innovación o representación de nuevas formas literarias. ¿Existieron dichas escritoras? ¿Por qué sus nombres no aparecen dentro de estudios académicos o en referencias al *Boom*?

Palabras Claves: Boom Latinoamericano, La mujer y la novela, Novela Latinoamericana, Literatura Latinoamericana, Virginia Woolf, Escritoras del Boom Latinoamericano.

ABSTRACT

In 1928 Virginia Woolf raised in his essay, *A room of one's own*, the needs of women that want to write novels; years later between 1958 and 1967 appears to the world the literary movement known as *Latinoamerican Boom*, which is considered as a fundamental reference to the letters in the territory. Thirty years after Woolf, the situation of women writers seems unchanged, at least for latinoamericans because the *Boom* pass by and left no female names of writers that alongside with Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa or Gabriel Garcia Marques may had become sources of innovation or representation of new literary forms . Those female writers existed? Why their names do not appear in academic studies or references to the *Boom*?

Palabras Claves: Latinoamerican Boom, The women and the novel, Latinoamerican novel, Latinoamerican Literature, Virginia Woolf, Female writers of the latinoamerica Boom.

INTRODUCCIÓN

La mujer que escribe novelas

¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte? (Woolf, 2008, p. 41-42)

En octubre de 1928, Virginia Woolf expone dos conferencias en la Sociedad Literaria de Newham y la Odaa de Girton (Woolf, 2008, p. 5) con la consigna de desarrollar el tema «La mujer y la novela». A partir de estas charlas se recopilan los datos para la elaboración del ensayo *Una habitación propia*, que termina siendo una de sus obras más conocidas y se convierte en canon del posterior desarrollo de las teorías de género. La británica postula toda una cuestión, innovadora para la época, en la que reflexiona y analiza sobre la condición de la mujer, su educación y las relaciones de la misma con el arte y la literatura. ¿Qué necesitan las mujeres para escribir buena literatura? Los planteamientos de Woolf dan como resultado un texto reflexivo que combina narración, ironía y subjetividad. La tesis principal de aquella obra es que una mujer necesita independencia económica y una habitación propia para escribir ficción.

A casi una década desde la legalización del sufragio femenino en Inglaterra (1918), a las mujeres les quedaba aún un largo camino por recorrer para alcanzar igualdad de condiciones que los hombres; aún llevaban la carga de una serie de problemáticas sociales, económicas y psicológicas que se interponían entre la sociedad descrita por Woolf y la real libertad de la mujer

intelectual y escritora. *Una habitación propia* se convierte entonces en uno de los ensayos más abordados en la lucha de los derechos de las mujeres por cuatro razones principales: primero, expone la construcción social de la identidad femenina, es decir mujeres relegadas únicamente al papel doméstico y reproductivo; segundo, denuncia las falencias en la educación de la mujer, quienes difícilmente acceden a estudios superiores y en caso de hacerlo se ven limitadas en el acceso a información y son segregadas en universidades o grupos intelectuales; tercero, destaca la secundariedad y hasta la invisibilidad de las mujeres que han escrito literatura, los prejuicios sobre la escritura femenina, la categorización de libros escritos por mujeres o la distinción de «libros para mujeres»; y cuarto propone la tesis de la inteligencia andrógina, en la cual cuerpo y mente no están conectados y por ende la escritura no tiene nada que ver con la condición de ser hombre o ser mujer.

Este trabajo parte de aquellas reflexiones de Woolf, desde su enunciación y sus denuncias sobre los límites para la mujer que escribe. Ella reclama en medio de la lucha por los derechos igualitarios para ambos géneros, esperando cambios, sin imaginar que tres décadas después la realidad de la escritora no habrá cambiado tanto en relación a la realidad del hombre que escribe.

El territorio de las mujeres invisibilizadas

Poco se ha considerado la situación concreta de la mujer en Latinoamérica. Los primeros estudios de género nos llegan desde Europa y muchos críticos se preguntan si es prudente y viable aplicar, para el territorio latinoamericano, las mismas teorías basadas en la población de países más desarrollados. Lo que

se habla sobre la mujer en los círculos intelectuales de América del Sur es la trasposición de estudios que se han hecho para otras sociedades.

En el libro de ensayos de Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, encontramos las enunciaciones de autoras feministas como Woolf (1882-1941) y Beauvoir (1908-1986) trasladadas a un contexto latinoamericano. Lo primero que se dice sobre la mujer es que desde la creación ha sido considerada un mito, no una parte fundamental de la sociedad y se acoge a la definición de mito como un proceso que prohíbe la mirada directa y libre del sujeto y por ende, el observador ya no es capaz de percibirla real, de carne y hueso, sino como un modelo al que debe siempre atenerse (Castellanos, 2003, p. 9). En el análisis de Castellanos se resalta la contradicción de la mujer que es elevada y purificada, pero al mismo tiempo está siendo violentada al estar reprimida en su desarrollo íntimo, personal, intelectual y social. La autora es tenaz en sus afirmaciones cuando dice que la moral rigurosa impuesta es la encargada de preservar la ignorancia de la mujer y solo el hombre es capaz de introducirla al mundo, hasta un determinado límite, de una forma socialmente aceptable. Incluso el término *mujer* se convierte en indecente, es mejor ser llamada *señora*, *dama* o *señorita* (Castellanos, 2003, p. 13). En la sociedad latinoamericana, igual que en la inglesa de Woolf, la mujer está confinada a ser mártir de sus hijos y de su familia. Sólo puede ser la musa, mantener distancias y estar callada. No hay cabida para una mujer que escriba.

En el segundo fragmento del libro de Castellanos se aborda el tema de la educación. La tradición cree que las mujeres no deben recibir instrucción porque son incapaces de asimilarla. La educación solo sirve en los hijos varones, las hijas deben ser preparadas para los quehaceres domésticos y el matrimonio. Así mismo la educación de los varones merece el sacrificio económico de la familia, no la educación de las mujeres que se considera un

despilfarro. Además está el prejuicio de que la mujer no culminará sus estudios debido al enamoramiento y el embarazo y si los culmina no ejercerá su profesión porque tiene que seguir su misión social de encontrar un marido.

Se ha acusado a las mujeres de hipócritas y la acusación no es infundada. La hipocresía es la respuesta que a sus opresores da el oprimido. Es un reflejo condicionado de defensa cuando los peligros son muchos y las opciones son pocas. (Castellanos, 2003, p. 22)

¿Acaso la falta de nombres femeninos dentro de los autores del *Boom Latinoamericano* se debe al difícil acceso a la educación para la mujer?

¿Realmente fue un «Boom»¹?

La relación de la gente de mi edad con el *Boom* es muy particular. Es como la relación con el primer amor. Uno lo mitifica y además lo recuerda a su propio modo. Quiero decir que no hay dos *Boom* iguales en la memoria; ni siquiera está claro quienes pertenecen oficialmente al movimiento y quiénes no. (Montero, 2012)

Es incierto el origen exacto de la denominación *Boom Latinoamericano*, referente al grupo de escritores y obras que tuvieron gran difusión desde finales de los cincuenta hasta mediados de los sesenta. En el discurso inaugural, en *Casa de América*, por conmemorar los 50 años del *Boom*, Mario Vargas Llosa menciona tres versiones acerca del nacimiento del nombre: primera, el término

¹ «Boom»: palabra onomatopéyica que no logra recoger todo el fenómeno narrativo que se vivió en la época.

fue acogido por el crítico y escritor chileno Luis Harss (1936), recopilador del libro de cuentos *Los Nuestrros* que reúne por primera vez a los principales autores del *Boom*: trabajo que de alguna forma los consolida como grupo; segunda, una revista argentina los llamó así por primera vez en uno de sus números y tercera, fue denominado como *Boom* por un profesor universitario al referirse a un grupo de escritores de la época que escribían y tenían características en común. En síntesis, no existen aclaraciones ni acuerdos respecto a la procedencia del término, lo cierto es que tanto Mario Vargas Llosa como Gonzalo Celorio no consideran al movimiento como un «Boom» sino como el resultado de una evolución que ya venía gestándose durante años, desde que empieza a desarrollarse la novela latinoamericana. (Celorio, 2012; Vargas Llosa, 2012)

El *Boom* fue sobre todo un reconocimiento de que América Latina no solo producía dictadores, revolucionarios, charros, el mambo, la guaracha, los boleros; sino que producía también buena literatura, una literatura que podía ser leída desde otras lenguas, desde otras culturas, porque aportaba algo novedoso, original, creativo a la literatura moderna. Este es un descubrimiento que se hace fuera de América Latina, yo creo que principalmente en París y casi inmediatamente después en Barcelona, y que de allí nace la idea de que hay un grupo de narradores latinoamericanos que es novedoso, que es importante, y esos narradores empiezan a ser editados, leídos, y entonces el famoso *Boom* salta hacia América Latina y América Latina empieza a descubrir a sus propios narradores, que hasta entonces llevaban una vida más bien minoritaria y marginal. (Vargas Llosa, 2012)

Es cierto que en América Latina la novela es un género muy joven, pero no aparece de repente en los años sesenta ni con el *Boom Latinoamericano*. Los autores de aquella época tuvieron predecesores que plasmaron los inicios de algo mayor, esto lo aclara José Donoso (1972) en su libro *Historia personal del*

Boom; incluso ejemplifica los antecedentes, similitudes o influencias en los géneros y temáticas de algunas novelas del *Boom*:

- La literatura fantástica de Cortázar: Felisberto Hernández y Jorge Luis Borges
- García Márquez y *El otoño del patriarca*: Miguel Ángel Asturias y *El señor presidente*.
- Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*; *Los de debajo* de Mariano Azuela; *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán o *La tormenta* y *El desastre* de José Vasconcelos.

Algunas identidades del *Boom Latinoamericano*

La legión de académicos y especialistas a la que antes me refería (...) han llenado de cajoncitos clasificadores esa época de esplendor literario. Y así, hay un *Pre-Boom* del que formaría parte Borges, y luego hay un *Post-Boom*, y después los McOndos y etcétera, y así todo va quedando muy ordenadito. Pero la vida lo es todo, menos ordenada. Y el *Boom*, como fenómeno social y real, se salta, desde mi punto de vista, todas esas distinciones. (*Montero, 2012*)

Los escritores de esa generación se formaban leyendo traducciones, desconociendo lo que se estaba haciendo en literatura fuera de sus círculos cercanos y territoriales. El *Boom* se descubre en Europa: primero en París y luego en Barcelona. Pero no solo es el descubrimiento de obras, Mario Vargas Llosa (2012) lo recuerda como el encuentro de un grupo de personas que no sólo comparten la lengua, sino también una situación histórica, política, económica y social de dictaduras, desarraigos e inequidades a lo largo de toda América Latina. En aquellos años muchos latinoamericanos se sienten

latinoamericanos gracias al Boom, que les da un sentido de pertenencia. (Vargas Llosa, 2012)

Pero el *Boom* no solo son escritores, también son agentes literarios y editores, los principales son Carmen Balcells y Carlos Barral. En el libro *Aquellos años del Boom*, de Xavi Ayén (2014), el autor facilita el entendimiento del éxito del *Boom* a la fórmula que denomina «las tres B: Balcells, Barral y Barcelona». El primer elemento, la agente literaria Carmen Balcells, se encargó de reconocer, reunir y representar a los autores del momento; el segundo, la editorial Seix Barral, se arriesgó a publicar las novelas en un momento políticamente represivo para España y el tercero, la ciudad de Barcelona, se convirtió en la capital literaria de América Latina.

Como definición general, recogida a partir de varios autores, designaciones y análisis, el *Boom Latinoamericano* fue un movimiento literario cuyo apogeo máximo se da entre finales de los cincuenta y mediados de los sesenta. Es una época en la que los productos intelectuales de Latinoamérica son exportados hacia el resto del mundo, la mirada está sobre el continente por lo que se está construyendo en el territorio. Por primera vez la literatura tiene cabida dentro de las grandes editoriales y los críticos internacionales hablan de ella. Muchos lo definen como una revolución económica, en donde el libro es un objeto con el que se puede comerciar y resulta sumamente rentable. Las conclusiones más acertadas son las que dicen que el *Boom* fue un poco de ambas: un desarrollo de la educación, cultura e intelecto y una fuerte transacción comercial.

En cuanto a aspectos literarios, el *Boom Latinoamericano* se caracterizó principalmente por el intento de descubrir y definir una identidad propia; por la denuncia de los problemas sociales, políticos y económicos de cada país; por reflejar realidades culturales autóctonas, tradiciones, leyendas y costumbres, lo

cual aportó a Latinoamérica una imagen de diversidad y exotismo que despertó la curiosidad extranjera. Y en cuanto a contenidos literarios, los autores estaban experimentando con renovadas técnicas narrativas relacionadas con la temporalidad, la hibridación, la ruptura de modelos tradicionales, la incorporación de nuevas formas de ver el mundo. En este aspecto lo que más sobresale es el llamado «realismo mágico», el cual consiste en una visión distinta de la realidad, una que acepta lo fantástico como parte de lo cotidiano.

Este *Boom* literario sólo se produce en el ámbito de la narrativa latinoamericana, la poesía no estalla al mismo nivel mediático que la novela en esta época y así, como sólo se reconoce a un género dentro del movimiento, sucede lo mismo al momento de identificar a los autores del *Boom*: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. En el ensayo de Ángel Rama (1984, pp. 163-164), *El Boom en perspectiva*, el crítico expone la arbitrariedad con la que se sobreexalta a algunos escritores y se omite a otros, respondiendo esto únicamente a la popularidad de ellos, que está relacionada con el hecho de haber alcanzado oportunidades de publicación, mientras que otros no lo hicieron. Tanto así, dice Rama, que la historia de la narrativa latinoamericana no está ordenada cronológicamente; lo que en aquella época ocurría es que un autor se volvía conocido y en sus entrevistas él iba develando a otros colegas o a sus influencias literarias del pasado, así sucedió que primero se conoció a Vargas Llosa, posteriormente a Julio Cortázar y luego a Jorge Luis Borges. Pero el *Boom* además de dejar a géneros y autores fuera, hizo una diferenciación adicional: no nombró ninguna representante femenina.

El tiempo del *Boom*

¿Cuánto duró el Boom? Toda la exaltación, la amistad, la cohesión, el entusiasmo compartido, la fraternidad no duró más de diez años, y si hay que poner una época de clausura es con el caso Padilla. (Vargas Llosa, 2012)

Para establecer el periodo de vida del movimiento, no existe un acuerdo con las fechas exactas, tomaré como referencia el año 1958 por la publicación de *La región mas transparente* de Carlos Fuentes y como finalización el año 1967 con la aparición de *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez. Autores como Vargas Llosa o Rosa Montero afirman que lo que acaba con el *Boom* es la política y particularmente el caso Padilla. La transformación se da porque lo que eran objetivos en común pasan a convertirse en aspiraciones individuales cuando cada escritor toma partido por una determinada ideología. (Montero, 2012; Vargas Llosa, 2012)

Con el tiempo y con la finalización del movimiento ha habido cierta tendencia en reducirlo a la característica o etiqueta única de «realismo mágico», olvidando otros conceptos que fueron parte de la historia del *Boom*. Y se forma el prejuicio de que toda la literatura latinoamericana está encerrada bajo esta única definición que cabe dentro del tradicional «exotismo latinoamericano». La culminación del *Boom* tampoco implicó una recesión en la producción literaria, pero sí dejó una gran carga para las siguientes generaciones; el peso de un éxito sobredimensionado en el campo comercial que al fin y al cabo no tiene nada que ver con el valor literario.

¿Y la mujer del *Boom*?

Cuando los escritores del *Boom* me abrieron los ojos y me dejaron sin aliento ante el regalo de su potencia, también me estaban mostrando un cerrado muro sexista sin modelos en los que poder reconocerme. Y, ¿sabéis qué? Ahora es cuando me asombro de que no hubiera mujeres; entonces, a mis dieciocho años, ni me daba cuenta. Estaba acostumbrada a esa visión mutilada del mundo. Yo también estaba educada dentro del prejuicio sexista, como todos. (Montero,2012)

Como crítica al *Boom Latinoamericano* se ha dicho que el movimiento más bien se trata de un *Boomerang* (Celorio, 2012) debido a que inicia y termina con la misma lista limitada de protagonistas y entre esos nombres no figuran nombres femeninos. ¿Existió, como plantea Woolf, una renuencia por parte de las editoriales para publicar obras escritas por mujeres? ¿O no hubo escritoras para añadir a la lista de célebres nombres?

No es que no suenen nombres femeninos al momento de mencionar al *Boom*; las mujeres estuvieron implicadas en otras profesiones como editoras, traductoras o representantes literarias; muy conocidas fueron Carmen Balcells, Ana María Barrenechea, Pilar de Donoso o Aurora Bernárdez, el problema es que no se reconoce a mujeres que hayan estado escribiendo simultáneamente a todos estos autores. Sin embargo, sí existieron.

La pregunta sobre la existencia de la escritora del *Boom* queda respondida en el momento en que identificamos a tres autoras que perfectamente cumplen las características literarias y temporales en sus obras para alcanzar a pertenecer al movimiento. A pesar de la mayor fuerza con la que pudieron ser reprimidas intelectualmente, debido a su contexto conflictivo, de alguna forma lograron traspasar aquellas barreras, producir literatura e incluso hacerlo

simultáneamente a los autores masculinos del *Boom*. Entonces, ¿fue resultado de la postergación tradicional del producto literario femenino la razón por la cual hayan dejado fuera del *Boom* a autoras como: Rosario Castellanos, Elena Garro y Clarice Lispector?

CAPÍTULO I

Los límites entre ficción y testimonio

Rosario Castellanos no fue una mujer. Rosario Castellanos fue la mujer de México. Su obra es un grito de denuncia contra la opresión y la injusticia, y, a la vez, un himno en defensa de los desprotegidos en la sociedad mexicana : los indios y la mujer. (Torre, 2005)

Balún Canán, novela escrita en 1957 por Rosario Castellanos, es considerada como una de las primeras obras que aborda el mundo indígena y lo introduce dentro de la novela de la segunda parte del siglo XX; esto debido a que, a pesar de pertenecer a la tradición literaria occidental de la época, va abriendo caminos narrativos hacia nuevas formas discursivas (Crumley, 1984). Tiene como tema principal el desmoronamiento de la antigua sociedad colonial debido a la Reforma Agraria promovida por el presidente Lázaro Cárdenas (Partido Nacional Revolucionario, 1930-1931, México), que da como resultado, de dichos cambios políticos, los enfrentamientos entre indígenas y hacendados. A lo largo de la obra está presente la transformación que se vive, la lucha por llegar a los objetivos que se quieren alcanzar: una sociedad que debe aceptar a los indígenas como seres humanos libres y con derechos.

Ernesto había levantado la cuchara rebotante de caldo de frijol y esperó, para llevársela a la boca, que el indio se inclinara en la reverencia habitual. Pero el tiempo transcurre sin que el indio haga el menor movimiento de sumisión. Ernesto vuelve a depositar cuidadosamente la cuchara en su plato. Zoraida muestra a César un rostro contrariado y que exige una explicación. César habla entonces al intruso dirigiéndole una pregunta en tzeltal. Pero el indio contesta en español. (Castellanos, 2010, p. 139)

La obra de Castellanos es testimonial, por ende conocer su biografía explica el acercamiento y la visión que la escritora posee sobre determinados temas. Nace el 25 de mayo de 1925 en Ciudad de México, de niña su familia se trasladó a Comitán, al sur, en Chiapas; años más tarde la familia regresa a la capital mexicana, arruinada como consecuencia de las reformas del gobierno de Lázaro Cárdenas. Su carrera como escritora inicia con los poemarios: *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1949), *De la vigilia estéril* (1950). Su primera novela es precisamente *Balún Canán*, una narración que se configura a partir del uso de un lenguaje poético. También incursionó en el teatro y como embajadora de su país, trabajo en el que muere de forma absurda en Israel al recibir una descarga eléctrica mientras cambiaba una bombilla.

Balún Canán se publica con un tiraje de mil ejemplares (Ramírez, 2010, p. 3), está dividida en tres partes, las que a su vez están formadas por veinticuatro, dieciocho y nuevamente veinticuatro capítulos, respectivamente. Los narradores son varios y se intercalan entre primera y tercera persona, cada uno cumpliendo con una determinada finalidad al momento de narrar los hechos, cada uno con su propia visión de los dos mundos: el de los blancos y el de los indios.

Delimitando más aún la temática, la novela se centra en la vida de la familia Argüello, va desvelando sus secretos, sus frustraciones, sus ideologías, sus sentimientos y sus miedos; los distintos narradores van exponiendo las vidas de cada uno de los miembros del grupo familiar, se van estableciendo relaciones entre distintas vidas, se muestran las consecuencias de las decisiones de los personajes que se van conduciendo hacia su propia extinción. Todo lo que se muestra se encuentra en constante comparación con el mundo indígena, a estos hombres, mujeres y niños que conviven junto a la familia y que durante muchos años han sido violentados por sus miembros. En realidad la novela

puede relacionarse y abordarse desde diversas conexiones entre temáticas, situaciones o personajes. La lucha histórica, de las clases socioeconómicas, se mueve entre lo objetivo y lo subjetivo, pues en ella participan elementos concretos y comprobables como reformas laborales, gobiernos, guerras civiles, lugares, personajes históricos... junto a la cultura indígena, otras formas de vivir el mundo, prejuicios y supersticiones.

Yo me voy a la cocina, donde la nana está calentando café.

- Trajeron malas noticias, como las mariposas negras.

Estoy husmeando en los trasteros. Me gusta el color de la manteca y tocar la mejilla de las frutas y desvestir las cebollas.

- Son cosas de los brujos, niña. Se lo comen todo. Las cosechas, la paz de las familias, la salud de las gentes. (Castellanos, 2010, p. 18)

Balún Canán permite ser abordada desde diversos puntos críticos, por ejemplo desde lo histórico, desde el capitalismo, desde las relaciones sociales, desde la visión femenina o la indígena, desde la ausencia de heterogeneidad en las relaciones o desde el punto de vista testimonial. Para este ensayo se abordará desde los dos últimos puntos mencionados, siendo el último quizás el más importante porque la novela de Castellanos es un testimonio desde la infancia de la autora que privilegia una visión muy personal de haber crecido en cercana relación con la cultura indígena. Castellanos intenta mostrar desde una retrospectiva a su infancia una realidad social y es esta característica la que aleja a la obra del realismo de años anteriores y le permite experimentar nuevas formas desde el mismo instante en que se decide otorgar la palabra a voces antes silenciadas. Sin la visión directa y aireada de un narrador omnisciente, ahora hay una mirada emocional que ama y se desconcierta por lo que tiene su entorno y es el lector quien debe aportar la crítica que los hechos exigen,

adoptando la cualidad de ser una novela de sugerencias cuando la voz narrativa no opina ni emite juicios críticos.

Entonces tenemos: nuevas perspectivas de narración, intercambio de narradores, rescate de la temática indígena y sus tradiciones (propio de la cultura latinoamericana), experimentación con los tiempos narrativos, la búsqueda de una identidad, las dudas sobre el poder, las revueltas locales (tanto internas como externas), el uso del lenguaje hablado, el rescate de otra lengua, la incursión de elementos fantásticos, la cultura popular... Con todas estas características de cambios y experimentación literaria ¿por qué no se menciona a *Balún Canán* y a su autora como parte de los inicios del *Boom Latinoamericano*?

Los narradores

Me siento comprometida con una realidad con la cual no estoy conforme y para la cual quiero colaborar para que, de alguna manera, cambie. (Cresta, 1976)

La voz que fue niña

Como ya se había mencionado son varios los encargados de narrar a lo largo de la obra; sin embargo, el principal narrador es el personaje de la niña Argüello. Esta protagonista de siete años conduce al lector en primera persona, en la primera y tercera parte de la obra, es la encargada de irnos introduciendo en el mundo del pueblo que habita, Comitán, y mostrarnos lo que en él va aconteciendo. Esta niña se caracteriza principalmente por su soledad y

sensibilidad hacia el mundo que la rodea; a lo largo de la novela nos percatamos de que ella se halla en una búsqueda personal de su lugar en el mundo, de la delimitación y elección de su identidad; el problema es que se encuentra atrapada entre lo indígena, que le llega a través de la relación con su nana, y lo que realmente es, una niña de clase socioeconómica alta y blanca.

No soy un grano de anís. Soy una niña y tengo siete años. Los cinco dedos de la mano derecha y dos de la izquierda. Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto. Mi madre es diferente. (Castellanos, 2010, pp. 8-9)

Ignorada por su madre que sólo valora a su hermano menor por ser hombre y heredero del apellido Argüello, la niña ha crecido bajo los cuidados de su nana, una india anciana que trabaja en la casa de la familia. Esta mujer es quien se encarga de mostrarle el mundo, de explicarle sus dudas, de educarla ante el rechazo de su madre biológica. Es por esta conexión que la niña mantiene con su nana, que puede introducirse en la cosmovisión indígena que nos presenta y es esta misma relación la que justifica el hecho de que se construya una visión armoniosa de los indios y su cultura. Para poder hablar del mundo indígena era necesaria la voz de esta niña porque solo ella podía presentarlo sin la contaminación de ideas y prejuicios a los que estaban sometidos la clase dominante de la época, al igual que era necesario el rechazo y la suplantación de la figura materna (Crumley, 1984); esto se evidencia con el hecho de que Mario, el hermano menor, no posee la misma sensibilidad y empatía hacia los indios, a pesar de también contar con los cuidados de la nana y la cercanía a sus historias.

- Nana, tengo frío- Ella como siempre desde que nací, me arrima a su regazo. Es caliente y amoroso. Pero tendrá una llaga. Una llaga que nosotros le habremos enconado. (Castellanos, 2010, p. 19-20)

Hay que resaltar la forma de expresión de esta niña-narradora de siete años, su uso del lenguaje, su forma de definir lo que ve y describir lo que siente; es precisa, clara, segura de lo que dice, estable en lo que piensa. Utiliza herramientas discursivas propias de un adulto, por lo cual se entiende que la niña no habla en presente, se trata más bien de un intento de visión hacia atrás, de la mujer adulta que recuerda cuando era niña, su infancia en Comitán.

Los balcones están siempre asomados a la calle, mirándola subir y bajar y dar vuelta en las esquinas. Mirando pasar a los señores con bastón de caoba; a los rancheros que arrastran las espuelas al caminar; a los indios que corren bajo el peso de su carga. Y a todas horas el trotecillo diligente de los burros que acarrear el agua en barriles de madera. Debe de ser tan bonito estar siempre, como los balcones, desocupado y distraído, sólo mirando. Cuando yo sea grande...(Castellanos, 2010, pp. 11-12)

La utilización de este recurso justifica la mirada inocente y descontaminada con el lenguaje adulto, lo cual por parte de Castellanos implica un innovación narrativa. Castellanos escribe desde su propia memoria, ficcionaliza datos de su vida, ya que no se puede evitar encontrar los puntos de convergencia entre *Balún Canán* y su biografía, es la propia autora la que nos narra su infancia desde su posición de mujer, fuera de aquellos primeros años de vida contradictoria: de lo que era, lo que debía ser y lo que realmente quería ser.

Por último, en cuanto a esta narradora, la niña Argüello sólo es la encargada de nombrar la belleza del mundo de los indios y contraponerla a la violencia del mundo de los blancos, siempre destacando las injusticias hacia los primeros

aunque sin la intención de denunciarlas; en la segunda parte, en la que se narran hechos violentos por parte de los indios que se rebelan contra César Argüello, la voz de esta narradora desaparece, es silenciada, la niña es alejada de los conflictos, es cegada por su familia que intenta aparentar que todo sigue bien.

Luego, todos tienen la palabra

La utilización de convenciones narrativas distintas para las tres partes (en primera o tercera persona según los casos), y la alternancia de tiempos verbales asimismo diferentes (presente primero, pasado después y conjugación de ambos en la última parte), no dejan de llamar la atención por cuanto rompen con los anteriores principios de unidad composicional. (Pérus, 1993, p.89)

En la segunda parte de la novela es donde aparecen los distintos tipos de narradores: predominantemente está la voz omnisciente en tercera persona, pero también hay cabida para la voz en primera persona de Zoraida y César Argüello. Cada uno de ellos tiene espacio para develar una corta autobiografía en forma de monólogo interno.

Por eso cuando César se fijó en mí y habló con mamá porque tenía buenas intenciones vi el cielo abierto. Zoraida de Argüello. El nombre me gusta, me queda bien. Pero me daba miedo casarme con un señor tan alto, tan formal y que ya se había amañado a vivir solo. Porque no se le conocían queridas. Queridas de planta, pues, formales. Quebraderos de cabeza nunca le han faltado. Dejaría de ser hombre. Pero no se casó más que conmigo. (Castellanos, 2010, pp. 128-129)

La voz de la mujer cambia cuando toma la palabra, ya que su personaje es introvertido y sumiso, silenciado por el hombre que domina su vida. Sin embargo, cuando llega su turno grita, exclama, lucha y se opone a su realidad calmada y obediente; Zoraida sí permite que sobresalga algo de esa fuerza hacia el mundo, pero solo lo hace para luchar por las apariencias y por conservar a su hijo, las dos razones que dan sentido a su vida, lo único por lo que es capaz de luchar. Sabemos por su propio testimonio que fue pobre, que no tenía ni un par de zapatos y que cuando los tuvo se los quitaron; haberse casado con César Argüello es el éxito de su vida y no piensa volver a lo que fue por la destrucción de la familia, constantemente se atreve a presionar a su esposo para que luche por lo que les pertenece, por mantener sus vidas, por dejarle una herencia a Mario, su hijo varón, su otro gran éxito. No importa los males de los que sufra, ni lo desgraciada que pueda ser su vida, su consuelo se halla en el hecho de que al menos tuvo dos hijos y uno de ellos varón. Son estas dos obsesiones las que finalmente la conducen a la ruina, a enloquecer y dejar morir a su hijo, al único del que dependía la permanencia de esta familia antes tan poderosa.

Gracias a Dios tengo mis dos hijos. Y uno es varón. (Castellanos, 2010, p. 131)

Cuando escuchamos a César ocurre lo contrario, no es tan fuerte como debería, él mismo se reconoce como débil a pesar de que intenta conservar cierta imagen de lo que esperan ver en él. No pertenece al mundo de los hacendados, lo cumple por tradición e imposición familiar. En esta voz narrativa existe una dualidad de personalidades, cuando César habla el lector es capaz de sentir el caos en el que está la sociedad con los cambios que se implementan. La cabeza familiar está aferrada a las viejas costumbres, se lo ridiculiza al presentarlo como un hombre poderoso sin poder dentro de la sociedad civilizada. Él no es quien se enfrenta a los indios, manda a su sobrino

bastardo Ernesto a ser asesinado en su lugar, no castiga a los indios a pesar de que su mujer le exige mano dura con ellos, no logra representarse como jefe. El personaje de César termina perdido en un mundo político donde en nombre de la civilización y modernidad los apellidos ya no son símbolo de poder. Termina arruinado por no mancharse las manos de sangre y por intentar seguir explotando a los indios.

La voz en tercera persona es omnisciente, se mueve tranquilamente en distintos espacios y tiempos. Muchas veces transita y cambia, se esmera en presentar a los personajes en cada detalle de su presente y su pasado, nos habla de donde vienen, de lo que son, de lo que se están convirtiendo e incluso de lo que piensan mientras lo hacen. No se reconoce al narrador como parte de la historia, es un ente externo que todo lo mira y expone, pero que no emite juicios. Por ejemplo en este fragmento notamos como Castellanos inicia con la voz en tercera persona y termina con la voz de César hablando directamente.

César quería hacer de su hijo un hombre y no un nagüilón como Ernesto. A la edad de Mario él, César, ya sabía montar a caballo y salía a campear con los vaqueros y lazaba sus becerritos. Hubiera querido que su hijo lo imitara. Pero Zoraida ponía el grito en el cielo cada vez que hablaban del asunto. Trataba a su hijo con una delicadeza como si estuviera hecho de alfeñique. Claro. Como ella no había sido ranchera no quería que Mario le saliera ranchero. Hasta estaría haciéndose ilusiones de que iban a mandarlo a estudiar a México. Sí, como no. Para que le resultara una alhaja como el famoso hijo de Jaime Roveló que nos sale ahora con la novedad de que los patronos somos una rémora para el progreso y que deberían arrebatarnos nuestras fincas. Sólo falta que nos dejemos. Creen que unos cuantos gritos bastan para asustarnos. Y no saben que estamos cansados de velar muertos. De situaciones más apuradas hemos salido con bien. (Castellanos, 2010, pp. 296-297)

La cosmovisión del otro

- ...y entonces coléricos nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. (Castellanos, 2010, p. 8)

Conocemos la relación de la obra con la vida de la autora, sabemos que la niña protagonista es la voz de una raza oprimida. No es sólo una novela que denuncia, es una historia que provee datos, que nos acerca a los pueblos ancestrales. Desde el título de la obra presenciamos la cosmovisión, la trama gira en torno a los indios. *Balún Canán* significa, en maya antiguo, *Comitán*, nombre del pueblo donde viven los Argüello, donde se rebelan los indios; significa *las nueve estrellas, los nueve maestros*. Y no es la única referencia ancestral, a lo largo del texto hay una incorporación de leyendas, mitos, ritos, tradiciones y creencias de los indios. La nana le explica el origen de la vida, la creación del hombre a la niña-narradora y cuando lo hace el mundo se traslada a una realidad distinta, a una serie de acontecimientos mágicos que sólo pueden ser comprendidos a través de una forma de contar poética.

Lloramos la tierra cautivada; lloramos a las doncellas envilecidas. Pero entre nosotros y la imagen destruida del ídolo ni aún el llanto era posible. Ni el puente de la lamentación ni el ala del suspiro. Picoteando buitres, burla de la hiena, así los vimos, a nuestros protectores, a los que durante siglos cargamos, sumisos, sobre nuestras espaldas. Vimos todo esto, y en verdad, no morimos. Nos preservaron para la humillación, para las tareas serviles. Nos apartaron como cizaña del grano. Buenos para arder, buenos para ser pisoteados, así fuimos hechos, hermanitos míos. (Castellanos, 2010, p. 79-80)

Los epígrafes también contribuyen a resaltar el mundo indígena, hay tres en total a lo largo de toda la obra, uno por cada una de las partes. Los tres hacen referencia a libros antiguos indígenas, aquí se rescatan los siguientes:

- El libro del consejo: el Popol Vuh, la versión Quiché sobre la creación del universo.
- Chilam-Balam de Chumayel: texto que relata tradiciones, se crean cuando los frailes españoles les enseñan a los mayas una nueva forma de escritura.
- Anales de los Xahil: historia y mitología del pueblo kaqchikel.

Estas tradiciones llegan a partir de la oralidad. La nana los cuenta de forma hablada y es así como se lee en la forma narrativa utilizada por Castellanos, como una recopilación. En realidad es la única forma de acercarnos a esta cultura, todo lo demás les fue arrebatado por los blancos, incluso su idioma nativo. La niña encuentra un manuscrito en el escritorio de su padre, escrito por un indio que hace años trabajó en la hacienda de los Argüello; en él narra la llegada de los colonos, la conquista, la violencia y como el pueblo indígena a pesar de haberlo perdido todo aún sobrevive y en su memoria los recuerdos de la grandeza que alguna vez tuvieron; la violencia que aquí se resalta es el hecho de que se encuentra escrito en castellano.

En los estantes muchos libros. Son tan grandes que si saco uno de ellos todos notarían su falta. Pero aquí está un cuaderno. Es pequeño, tiene pocas páginas. Adentro hay algo manuscrito y figuras como las que Mario dibuja a veces. Escondo el cuaderno bajo el delantal y salgo sigilosamente de la biblioteca. No hay nadie. Llego hasta el traspatio sin que ninguno me haya visto. Allí, al cobijo de una higuera me dispongo a leer. “Yo soy el hermano mayor de mi tribu. Su memoria.” (Castellanos, 2010, p. 77-78)

El olvido del *Boom*

Publicada un año antes que *La región mas transparente* (1958) de Carlos Fuentes, ambas novelas tienen en común el retratar los cambios sociales sufridos en una determinada época en México. *Balún Canán* es de igual forma que otras novelas del periodo una experimentación, la más obvia, relacionada directamente con las formas narrativas: conscientemente Castellanos permite intercalar distintas voces que van guiando al lector de forma sutil por diversos caminos hacia la presentación de la historia. La autora también se permite jugar con la intromisión de fragmentos, de voces ancestrales, que irrumpen la continuidad para dar mayor énfasis o soporte a las denuncias sociales a favor de los indios.

El *Boom Latinoamericano* se caracteriza por la constante búsqueda de una identidad propia y qué mejor forma de caracterizar esa búsqueda que con el personaje de la niña Argüello, tan perdida en el mundo que ni siquiera le conocemos su primer nombre, tan atrapada entre dos culturas que a ella no logran identificarla por separado; al final de cuentas, la niña no es más blanca que india ni viceversa. La misma cuestión que exponen los narradores del *Boom* en cuanto a su propia identidad y la de los personajes que crean.

La novela merece figurar entre las narraciones del *Boom*, tanto por fecha (1957), formas narrativas (juego de narradores) y tratamiento de determinados temas (la identidad); o siquiera debería habérsela considerado como parte de las obras precedentes al movimiento por su participación con las mismas características del periodo. Sin embargo, no aparece entre las filas de libros y autores al momento de buscar información sobre el *Boom Latinoamericano*, tampoco se la ha estudiado ni reconocido en la medida de sus méritos literarios. Rosario Castellanos pasa de largo en los estudios sobre la novela

latinoamericana y nadie la reclama como parte de la época en que más brilla la literatura y la narrativa de este territorio.

CAPÍTULO II

Los recuerdos del porvenir: vorágines del tiempo

Personaje controvertido y fantasioso, su elegancia, sus desplantes, sus polémicas con Octavio Paz y su relación con Adolfo Bioy Cásares («el amor loco de mi vida») convirtieron a Elena Garro en una «partícula revoltosa» como ella misma se autodefine en una carta enviada desde Europa. (Glantz, 2003)

Elena Garro es la segunda mexicana olvidada por el *Boom*. Nacida en Puebla de los Ángeles en 1920 y casada con Octavio Paz, desde 1937 hasta 1959, pasó inadvertida por el mundo intelectual de su época debido, principalmente, a la sombra de su célebre marido. Mientras lo acompañaba en sus giras de estudios y reuniones a través de importantes círculos científicos ella desarrollaba su propia escritura, experimentaba con su capacidad de creación literaria, se iba convirtiendo en la narradora y pensadora a la que el mundo olvidaría y no rescataría hasta después de su muerte. Garro hablaba varias lenguas y vivió grandes temporadas de su vida en Europa, sus obras tocan temas que van desde la marginación de la mujer y la libertad femenina hasta el abordaje de acontecimientos históricos y políticos. Muchos críticos la señalan como precursora del «realismo mágico» (Glantz, 2003) por la publicación de su novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) cuatro años antes que *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez; ambas obras incluso poseen elementos similares como el manejo del tiempo narrativo o la presencia de simbolismos con fuertes significados para las respectivas historias. Elena Garro muere en Cuernavaca con cáncer de pulmón en 1998.

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las

hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (Garro, 2012, p. 6)

Los recuerdos del porvenir es la historia de un pasado contada desde algún punto en el presente y en la que el narrador se propone recuperar su propia memoria y, por ende, ir desvelando al lector su futuro, su destino ya conocido. La novela nos presenta una voz colectiva: el pueblo de Ixtepec, la que es omnisciente y no teme trasladarse hacia distintos momentos temporales y tiempos gramaticales. El pueblo, el lugar físico donde toda la historia transcurre, se personifica y se introduce como un personaje más a la vez que habla de sus habitantes y de su «memoria recurrente». La novela se sitúa en un tiempo histórico determinado, durante la Guerra Cristera (1926-1929) en México y en una ciudad existente ubicada en el estado de Oaxaca.

Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos. Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y esta se volvió sombría y temible. (Garro, 2012, p. 12)

La historia tiene como protagonistas al grupo de militares que controla Ixtepec, más la vida de sus amantes y por otro lado a la familia Moncada. Se podría dividir la novela en dos partes de acuerdo a las mujeres que toman protagonismo en cada una de dichas partes y en torno a las cuales los acontecimientos y el pueblo se mueven. Primero está Julia, la mujer hermosa, misteriosa y sin pasado que obsesiona al general Francisco Rosas, el militar de más alto rango, el que decide sobre Ixtepec. En esta parte vemos cómo las decisiones de Rosas y el bienestar de los habitantes del pueblo dependen y varían de acuerdo al estado de su relación con Julia: si se pelean, los

habitantes sufren abusos de poder; si las cosas marchan bien, no hay nada que temer. El pueblo mismo avanza o se detiene con la presencia de esta mujer: cuando Julia sale a pasear todo se paraliza para observarla, para comentar lo que viste, la forma en que camina, su falta de interés, sus expresiones... y cuando Julia cambia, Ixtepec se llena de caos.

La noche avanzaba difícilmente, llevando a cuestas los crímenes del día. El jardín empezaba a quemarse a fuerza de sol y ausencia de lluvias, y los invitados, pasada la excitación que les produjo el nombre de Julia, volvieron a sus pensamientos sombríos. Se esforzaron en mirar los helechos, todavía húmedos en medio de la sequía. El gran calor de ese año y el crimen de Rodolfito los tenía inquietos. Volvieron a pensar en: “si Julia vuelve a pelearse con el general, pobres de nosotros” y se lo dijeron para disculpar a Goríbar. Julia tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas. Ahora me pregunto si sabría lo que significaba para nosotros. ¿Sabría que también era nuestro destino? Tal vez sí, por eso de cuando en cuando nos miraba con benevolencia. (Garro, 2012, p. 127)

La calma se mantiene hasta que ella desaparece con otro hombre y todo se descontrola, empiezan las revoluciones, la locura del general y su impartición de violencia. Pero entonces, aparece una nueva mujer: Isabel Moncada. En esta segunda parte los habitantes de Ixtepec no admiran a la mujer, al contrario, la desprecian porque Isabel era el símbolo de perfección femenina para ellos y se termina convirtiendo en una amante más de aquellos que los violentan. Isabel nunca ocupa el lugar de Julia, solo es un trofeo del general Rosas para exhibir aún más su poder sobre Ixtepec, una humillación para el pueblo y sus habitantes. Isabel Moncada es considerada una traidora por estar con el hombre que asesinó a sus hermanos, los que intentaron luchar contra Rosas. Ella termina destruida, como consecuencia de su placer, convertida en una

piedra que es parte de la memoria a la que se refiere el pueblo-narrador desde el inicio de la novela.

-¡Cuánto pecado, cuánto pecado!- repetían.

¿Por qué Isabel estaba con el general sabiendo la suerte de sus hermanos? La joven les producía miedo. Asustadas, esquivaban un encuentro con ella. Isabel no hablaba con nadie. Recluida en su habitación, sólo al oscurecer cruzaba el corredor y se encerraba en el cuarto de baño. Los criados oían correr el agua de la ducha y las queridas espían su salida para verla de lejos. La joven se sentía observada y evitaba con frialdad cualquier contacto con los habitantes del hotel. Comía sola y esperaba sombría la entrada de Francisco Rosas. (Garro, 2012, pp. 360-361)

En la novela de Garro hay tres elementos repetitivos, que no necesariamente son innovadores: la memoria, el pueblo-narrador y el símbolo de la petrificación. Estos recursos aparecen en otras obras clásicas como *Fuenteovejuna*² (pueblo cohesionado cuya unión lo convierte en una sola voz) o *El burlador de Sevilla*³ (petrificación), incluso en *Pedro Paramo*⁴ se repite el elemento de convertir en piedra a un personaje; la utilización de este recurso evoca un pasado de textos, una memoria textual de escribir y re-escribir un texto sobre otro (Méndez, 1985, p. 846). En *Los recuerdos del porvenir* la experimentación surge a partir de relacionar estos tres elementos desde el inicio en forma de indicios que terminan significando el desenlace final de la historia.

Aquí estoy sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico,

² 1619. Obra teatral del Siglo de Oro español, del dramaturgo Lope de Vega.

³ 1630. Obra teatral que recoge el mito de Don Juan, personaje universal del teatro español, del dramaturgo Tirso de Molina.

⁴ 1955. Novela del mexicano Juan Rulfo.

vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeado por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga. (Garro, 2012, p. 9)

El presente recordado desde el futuro

El «recuerdo del porvenir» es metáfora de una temporalidad transgresiva, esa que diluye la vida de las putas, mujeres olvidadas que representan la herencia sin salida, el destino trágico y repetitivo de la mujer. (Méndez, 1985, p. 848)

El manejo del tiempo es una de las principales características de esta novela, desde la primera mención del título ya se pueden realizar conjeturas sobre el o los significados del tiempo y su importancia para la novela. *Los recuerdos del porvenir* contiene pasado y futuro en una misma oración y de forma más abstracta también se refiere al presente. ¿Cómo se puede conocer el futuro desde el pasado? ¿Cómo se obtienen certezas sobre lo que aún no ocurre? ¿Cómo se habla de un pasado sin que éste sea un presente? o ¿Cómo el supuesto futuro no es en realidad un presente?

Una forma de aclarar estas preguntas es situar a Ixtepec, el pueblo-narrador, en el futuro, desde donde el pueblo-narrador realiza un viaje al pasado y revive los acontecimientos de su memoria, los recuerda en forma de un futuro al cual se dirige nuevamente y el cual ya conoce. Siendo de esta forma el presente termina siendo cíclico, repetitivo a través de la memoria colectiva del pueblo y de sus habitantes. En el ensayo de Adriana Méndez Rodenas (1985, pp. 845-847) sobre el análisis del manejo del tiempo en la novela, ella lo divide en dos:

- Tiempo de la ficción: un pasado revivido en el presente por la memoria de Ixtepec.
- Tiempo de la mujer: fijo en la piedra aparente, no permite avanzar.

Arranca desde esta diferenciación para llegar a otro nivel de análisis en la novela, para separar los acontecimientos entre lo real e irreal, entre el pasado y el presente. Ambos tiempos están detenidos en lo imaginario, en el vínculo que existe entre el pueblo y la piedra aparente que el narrador menciona desde el principio y a lo largo de toda la obra. Este tiempo extraño que transcurre en el pueblo, natural para la mayoría de sus habitantes, solo se rompe cuando el padre de Isabel, Martín Moncada instauro un tiempo contrario al mandar a su empleado Félix a parar los relojes de la casa todas las noches; esto como una simbología de encerrar los sucesos pasados y por venir. El padre es el único que siempre parece estar ajeno a lo que acontece, el que actúa bajo diferentes ejes: él no gira alrededor de la vida de las dos mujeres, Julia e Isabel, su punto central es el recuerdo de un «misterio blanco» que puede ser su recuerdo de la nieve o la interpretación de una historia sin contar, en el tiempo distinto que él habita.

De niño pasaba largas horas recordando lo que había visto ni oído nunca. Lo sorprendía mucho más la presencia de una buganvilia en el patio de su casa que el oír que existían unos países cubiertos por la nieve. Él recordaba la nieve como una forma de silencio. Sentado al pie de la buganvilia se sentía poseído por un misterio blanco, tan cierto para sus ojos oscuros como el cielo de su casa.

- ¿En qué piensa Martín?- le preguntó su madre, sorprendida ante su actitud concentrada.

- Me acuerdo de la nieve- contestó él desde la memoria de sus cinco años. A medida que creció, su memoria reflejó sombras y colores del pasado no vivido que se confundieron con imágenes y actos del futuro, y Martín Moncada vivió

siempre entre esas dos luces que en él se volvieron una sola. (Garro, 2012, p. 22)

También la relación entre estos dos tipos de tiempos evocan una entrega femenina recurrente: mientras Julia es el eje de la historia, sin pasado, misteriosa, ya está apareciendo la piedra aparente, Isabel Moncada, nombrada constantemente por el pueblo-narrador, como en una especie de espera de la repetición del destino de Julia para Isabel, que termina también de amante del general Rosas porque al fin y al cabo Ixtepec ya conoce el futuro de sus recuerdos.

Los recuerdos de la olvidada del *Boom*

¿Por qué el *Boom Latinoamericano* omitió mencionar a esta autora y a esta obra en específico que comparte muchos elementos de novelas representativas del movimiento? Mencionaremos tres títulos con sus respectivos autores, los que son contemporáneos a Garro y tuvieron su producción literaria en aproximadamente la misma época. El primero es Juan Rulfo y su obra *Pedro Páramo* (1955); el segundo autor es Carlos Fuentes y su novela *La región más transparente* (1958) y el tercer escritor es Gabriel García Márquez con *Cien años de Soledad* (1967).

- *Pedro Páramo*: Es considerada como predecesora al Boom Latinoamericano, pero se la estudia como parte del movimiento al poseer elementos muy representativos del mismo. Al igual que en *Los recuerdos del porvenir* una de las características principales de la novela es el manejo del tiempo, en la novela de Rulfo el tiempo se mueve en distintos niveles, entre pasado y presente, entre lo real y lo imaginario y

entrelazándose distintas voces narrativas. Otro elemento en común que tiene con la obra de Elena Garro es la petrificación, aquí Pedro Páramo se convierte en muchas piedras que sólo caen, es su muerte; mientras que a Isabel Moncada convertida en piedra se la sigue viendo como un ser vivo, de alguna forma distinta, pero vivo, consciente.

- *La región más transparente*: Novela que marca el comienzo del *Boom Latinoamericano* también experimenta con el manejo del tiempo entre el pasado, presente y futuro. Narra los hechos y describe a los personajes a partir de una ciudad-narrador como es el caso de Ixtepec en *Los recuerdos del porvenir*. El acontecimiento principal es el fracaso de la revolución mexicana, un tiempo histórico real como el que describe Garro en su propia obra.
- *Cien años de soledad*: Se considera a esta obra como la más grande representante del realismo mágico, dentro del espacio de la novela también ocurren hechos inexplicables, coherentes con la historia, como el congelamiento momentáneo de Ixtepec cuando huye Julia en *Los recuerdos del porvenir*. Hay un manejo del tiempo no lineal entre pasado y presente, circularidad.

Al conocer la novela nace un sentimiento de injusticia al no incluir a Elena Garro dentro de los autores del *Boom*. ¿Qué le faltó a ella para no ser parte del fenómeno editorial de la época? Quizás su ausencia se deba a alguna clase de competencia intelectual-artística con Octavio Paz, su esposo. No es posible que una mujer con una capacidad mental tan amplia, como para configurar temas tan complicados como el tiempo e introducirlos en una obra narrativa, sea capaz de pasar inadvertida por una serie de estudiosos y críticos de la literatura latinoamericana de la época. Si nos atenemos al concepto de que el *Boom Latinoamericano* tuvo mucho que ver con marketing y economía, su obra y su

mismo nombre hubieran llamado la suficiente atención sólo por el hecho de estar casada con Octavio Paz y por haber circulado el rumor de una relación con Adolfo Bioy Cáceres. Aunque al final lo importante en ella es la calidad literaria que es capaz de desbordar a través de sus palabras, lo que al final se concluiría con el hecho de que posee las dos caras del *Boom*: publicidad e innovación literaria.

Años después se la ha ido incluyendo en mayor medida dentro de estudios latinoamericanos, al contrario de lo que ha pasado con Rosario Castellanos; sin embargo, su trascendencia sigue siendo mínima en relación a la de sus contemporáneos masculinos. Esta injusta postergación sigue sin tener sentido, a menos que su invisibilización como autora relevante del período esté relacionado al escándalo político en el que se vio envuelta, a raíz de la masacre de Tlatelolco (1968), donde se dijo que declaró en contra de varios intelectuales mexicanos, responsabilizándolos por instigar a los estudiantes para luego abandonarlos; escándalo que la mantuvo exiliada de México por muchos años.

CAPÍTULO III

El «no estilo» de Clarice Lispector

La escritora brasileña nace en 1920, es de origen judío. Sus padres migran a Brasil cuando ella tenía apenas un par de meses de vida. Desde su infancia empieza a demostrar interés por la escritura. Envía trabajos a secciones infantiles de periódicos que se resisten a publicarla debido a que su narración no es descriptiva o tradicionalmente argumental y se caracteriza más bien por su inundación sensorial.

Lispector ingresa a la Facultad Nacional de Derecho en 1939 y continúa escribiendo pequeñas colaboraciones para revistas y diarios de su país. A los 21 años finalmente logra publicar su primera novela, *Cerca del corazón salvaje* (1941), la que es muy reconocida por la crítica y que escribió cuando contaba con 19 años.

Se casó con un diplomático, Maury Gurgel Valente, a quien tendría que seguir de país en país, circunstancia que le resultaba conflictiva por tener que dejar a su familia y amigos. Se separó en 1959 y volvió a Río de Janeiro donde retomó su actividad periodística con una columna del periódico local, bajo el seudónimo *Tereza Quadros*, intentaba con esto buscar independencia económica. En 1959 publica su primer libro de cuentos, *Lazos de Familia*, y al siguiente año ve la luz la novela *La manzana en la oscuridad* (1960). Ambas obras, contaron con un relativo éxito, sin embargo se considera como su obra maestra a la novela *La pasión según GH* (1964).

En 1966 la escritora sufre un accidente que la marcaría hasta el final de sus días: se queda dormida con un cigarrillo encendido que provoca un incendio en

el que se destruye completamente su dormitorio y le causa quemaduras en gran parte del cuerpo, al punto que su mano derecha casi tuvo que ser amputada y jamás recuperó su movilidad. A partir de entonces tuvo fuertes depresiones por las cicatrices y marcas en su cuerpo. Publicó libros infantiles hasta el principio de los setenta, realizó traducciones y dictó algunas charlas y conferencias en universidades de Brasil. Finalmente, murió en Río de Janeiro el 9 de diciembre de 1977, a los 56 años, debido a un cáncer de ovario. Su última novela publicada fue *La hora de la estrella*, en el mismo año de su muerte. (Vitale, 2003)

La pasión fragmentada e introspectiva

El estilo de Lispector es indefinible, no encasillable en alguna categoría fija y definitivamente experimental. En *La pasión según GH* nos encontramos frente a una narración introspectiva que posee un argumento mínimo y cuyo énfasis radica en la línea reflexiva; el lenguaje relega a segundo plano su función de narrar y se vuelca en un ámbito lírico y testimonial. El lector debe y tiene que buscar entre las distintas líneas de pensamiento un sentido coherente que vaya explicando la razón de ser de todo lo que se está diciendo. Aunque en realidad lo que pasa o lo que se dice no es lo primordial en esta novela, si no más bien la categoría simbólica de los elementos que se introducen y los intentos por descubrir sus significados reales.

He perdido algo que era esencial para mí, y que ya no lo es. No me es necesario, como si hubiese perdido una tercera pierna que hasta entonces me impedía caminar, pero que hacía de mí un trípode estable. He perdido esa tercera pierna. Y he vuelto a ser una persona que nunca fui. He vuelto a tener lo que nunca tuve: sólo dos piernas. Sé que únicamente con dos piernas es como

puedo caminar. Pero la ausencia inútil de la tercera me hace falta y me asusta; era ella la que hacía de mí algo hallable por mí misma, y sin necesitar siquiera inquietarme por ello. (Lispector, 2013, p. 11)

Es una novela fragmentada, compuesta por 33 partes, en las cuales la primera peculiaridad es el hecho de que cada nueva parte se inicia con la oración final de la anterior. De alguna forma es como si no tuviera división en sí, como si esta fragmentación se tratara de un mero formalismo que intentase dar pausas para el lector, pero no para el relato y esto queda corroborado si se piensa que todo el argumento es en realidad una línea de pensamiento, la que si fuera interrumpida no podría retomarse. Esta novela del monólogo, de la voz imprecisa, rompe expectativas de la novela común con un flujo emocional de este único personaje que nos habla en primera persona.

Los cuentos y novelas de Clarice Lispector se caracterizan por su estructura abierta en infinitos diálogos con el lector, quien es forzado a juntar las partes para recomponer la totalidad de lo real; esta fragmentación pretende dar una visión plurisignificativa del mensaje o los mensajes que transmite, obliga a sumergirse en una avalancha de pensamientos que van guiando hacia un fin que se va descubriendo junto a la voz narrativa, esta voz que tampoco tiene un camino marcado, que se va descubriendo conforme se va avanzando.

En algún punto de la novela, al inicio, se convoca directamente al lector a ser el acompañante durante este viaje de descubrimiento, se acerca aún más a este personaje que habla directamente con quien lee, hay una consciencia por el hecho de saber que todo lo que está ocurriendo en la narración está siendo escuchado por alguien. Esta voz-personaje sin identidad busca descubrirse a través del entendimiento de quien esté escuchando.

Mientras escriba y hable, voy a tener que fingir que alguien está estrechando mi mano.

Oh, al menos al comienzo, solo al inicio. Cuando pueda liberarla iré sola. Por el momento, necesito aferrarme a esta mano tuya, aunque no consiga inventar tu rostro, ni tus ojos, ni tu boca. (Lispector, 2013, p. 17)

El contenido casi existencialista

La voz narrativa es una mujer, una escultora independiente, sin marido ni hijos. Una mujer con una profesión que le permite tener un respiro: no tiene que preocuparse por lo que implica ser mujer y no es relegada por los hombres por ser mujer, se mueve entre un ser y no ser de una sociedad que encasilla y organiza.

Haber hecho escultura durante un tiempo indeterminado e intermitente también me daba un pasado y un presente que permitía a los demás situarme: se refieren a mí como a alguien que hace esculturas que no serían malas si hubiese trabajado menos como aficionada. Para una mujer, esa reputación es socialmente mucho, y me ha situado, tanto para los demás como para mí misma, en una zona que socialmente se halla entre mujer y hombre. Lo cual me dejaba mucho más libre para ser mujer, ya que no me ocupaba formalmente de serlo. (Lispector, 2013, pp. 23-24)

Vive en un edificio de trece pisos, un departamento elegante que refleja su obsesión por el orden, lo cual solo puede ser explicado por el hecho de que antes era pobre y esa limpieza excesiva la mantiene alejada de su pasado abarrotado de carencias y suciedad.

Su vida ha transcurrido de forma indiferente, moviéndose en círculos sociales donde simplemente es ignorada, ella es un ente fantasmagórico que vive sin estar realmente viva, que transita por el mundo sin conciencia. El libro, la narración de esta voz, se inicia con un despertar de ese pasado debido a la pérdida significativa de algo abstracto, que la voz describe como una tercera pierna, algo que estaba de más en su vida, algo que la hace salir de su zona de seguridad y experimentar sensaciones que la desubican y la van conduciendo a través de diversos descubrimientos.

Esta tercera pierna, este primer símbolo, es la estabilidad que provee el cumplir con normas sociales; la primera reflexión que surge es el descubrimiento de no necesitar dicha pierna, pues es un elemento inútil: se puede caminar con dos piernas, se puede mantener erguida sin una tercera. Desde este punto hay una referencia a la dominación masculina, la tercera pierna, sobre las mujeres; como si necesitaran de este balance para mantenerse en pie. Cuando la voz narrativa pierde la estabilidad, la doble seguridad innecesaria, despierta su conciencia hacia un rumbo desorganizado que la descoloca y le permite plantearse cuestiones antes prohibidas.

El lugar como forma de representación

Después del despertar, la conciencia empieza a recorrer lo que la rodea, un departamento que representa lo que ha sido su vida hasta el momento: orden, limpieza, pulcritud, abundante claridad, espacios abiertos que nunca había realmente notado. El lugar en el que habita es el reflejo de sí misma hacia la sociedad, es lo que ellos exigen de ella, es lo que le da tranquilidad, lo que la mantenía pegada a un mundo al que ella debía permanecer sobre cualquier

necesidad individual. Pero todo cambia cuando en medio de su despertar quiere más orden y más control, entonces decide limpiar el cuarto de la sirvienta que ha renunciado y pretende reunirse a sí misma a partir de la acción de organizar excesivamente, quiere olvidar que ha sufrido un cambio y sentir que vuelve a tener el control. Con esta idea en la cabeza, imagina encontrar un lugar lleno de suciedad, abarrotado de objetos, oscuro... Pero por segunda vez consecutiva, aquel día, su vida da un giro.

Miré el patio interior, la zona trasera de los apartamentos desde donde mi apartamento también se veía como zona trasera. Por fuera, mi inmueble era blanco, con fachada lisa con lisura de mármol. Pero por dentro, el patio interior era un amontonamiento oblicuo de escuadras, ventanas, cuerdas y trazos negros de lluvia, ventana abierta contra ventana, bocas mirando bocas. El vientre de mi inmueble era como una fábrica. Una miniatura del tamaño de un paisaje de gargantas y *canyons*: allí fumando, como si estuviese en la cima de una montaña, yo contemplaba la vista, probablemente con el mismo mirar inexpresivo de mis fotografías. (Lispector, 2013, pp. 31-32)

Su primera percepción al entrar al cuarto es la de haber salido de su apartamento para ingresar a un edificio, a un mundo, distinto. La habitación es todo lo contrario a lo que ella esperaba, es su lugar, le pertenece, pero no lo conoce, es una parte de su vida, de su apartamento, a la que nunca antes había ingresado y por ende no esperaba encontrar lo que encontró: un lugar vacío, que únicamente cuenta con una cama, un ropero y un mural pintado en una de las paredes, el que contiene la silueta de un hombre, de una mujer y de un perro. Esto la hace reflexionar en el hecho de que nunca conoció realmente a la mujer que trabajaba para ella y que sin embargo, esta mujer sí la veía, sí la juzgaba y la representaba en el mural que ahora tenía frente a sus ojos.

La habitación no era un cuadrilátero regular: dos de sus ángulos estaban ligeramente más abiertos. Y aunque esta fuese su realidad material, me vino como si fuese mi visión lo que lo deformase. Parecía la representación, en el papel, del modo en que podría yo ver un cuadrilátero: ya deformado en sus líneas de perspectiva. La solidificación de un error de visión, la materialización de una ilusión óptica. No ser totalmente regular en sus ángulos le daba una impresión de fragilidad de base como si la habitación –minarete no estuviese encajada en el apartamento ni en el edificio. (Lispector, 2013, p. 35)

Frente a su silueta pintada en la pared, la descolocación del personaje se da a partir del intento de descubrir quién es ella como individuo, cuál es su identidad. Ni siquiera sabe cuál es su propio nombre, lo ha olvidado, no se identifica con él o simplemente nunca antes se ha preocupado por tener una individualidad. En unas maletas ubicadas en una de las esquinas del cuarto puede ver la inscripción *G.H* y la voz decide o intenta decidir que esas deben ser sus iniciales y ella debe ser *G.H.* incluso si no se siente como tal. Pero más allá del nombre, la primera implicación de la búsqueda de su identidad tiene que ver con el concepto de ser mujer, algo que nunca antes había pensado. Lo único que sabía es que no tenía que sufrir por encajar como mujer debido a su profesión, pero en general, o en este caso en su búsqueda particular: ¿qué implicaba para *G.H.* ser mujer?, ¿alguna vez lo había sido?, ¿alguna vez se había reconocido en aquel amplio y tan manipulado concepto?

La única respuesta que logra encontrar es la visión curvilínea de esta mujer sobre la pared que ella relaciona con su propia imagen y estos trazos la descolocan una vez más porque ella no logra identificarse con aquella concepción del cuerpo femenino, no es su cuerpo. La voz narrativa tiene la peculiaridad de desplazarse desde la lógica a la sin razón y perderse en la complejidad de argumentos que finalmente sólo generan más dudas; esta

indeterminación al momento de definir los conceptos abstractos que intenta explicar hacen dudar de los significados reales de las anécdotas y van cortando con un argumento convencional. La voz sueña y juega con el poder evocador de la palabra. Este proceso introspectivo permite a G.H. abandonar su dimensión social para circular a través de los referentes imaginarios de los otros y lograr un contacto con su propio cuerpo, no sólo el físico si no también el subjetivo.

El cuerpo y la subjetividad constituyen dos conceptos relevantes en las ciencias sociales. Solos o agrupados han sido objetos de estudios de diversas disciplinas, abordados con tratamientos de lo más diversos. Su riqueza es inagotable y admite infinitas miradas.

El cuerpo podemos definirlo siguiendo a Foucault (1992), como la superficie de inscripción material de todos los sucesos, el sitio donde se graban todos los desfallecimientos, las felicidades, los placeres. Considero al cuerpo como un mapa concreto, real como el plano de una ciudad o el croquis de una casa. Pero también contiene una dimensión sagrada, tiene un ángel y un demonio, un aura, unas energías intangibles, unas fuerzas paranormales que la recorren y surcan que le corresponde a la subjetividad. No es cualquier cuerpo, es el cuerpo humano que se construye socialmente al participar de la vida cultural. (Cachorro, 2008)

El cuarto de la empleada le sirve como un espacio cerca, pero lejos de su habitual entorno; lo cual le da la posibilidad de evaluarse a sí misma desde un punto más inhumano, más natural, más alejado de las influencias externas del mundo que la reprime en un ser que ya no reconoce como propio. Este nuevo estado alterado de la conciencia abre las puertas de su mente para dar paso a un mundo inagotable de referencias y a un flujo sensorial que es un collage de sentimientos encontrados, contradictorios y muchas veces incomprensibles (Franco y Bernal, 2008). Finalmente la novela no necesita tener un cierre

determinado, un argumento fijo, una historia que evolucione o un sentido unido; la riqueza de la novela radica en proponer suposiciones, armar y desechar conceptos porque son hallazgos personales sobre cuestiones universales de la vida que se encuentran en permanente evolución y como suma de todo ello no tienen fin, no poseen un límite o una definición estable y coherente.

Fijación obsesiva con una cosa

Durante su estadía en el cuarto ve una cucaracha, el insecto le recuerda su pasado porque el insecto mismo es una conexión con él: científicamente las cucarachas han estado desde el origen de los tiempos y estarán incluso después de la extinción. La inmoviliza, le aterra la cucaracha porque le recuerda el caos y la pobreza de su infancia, le teme tanto que queda atrapada en la habitación, la arrincona y la introduce en otra serie de reflexiones: de inicio a fin el insecto es el objeto de su turbación y de sus pensamientos. G.H. la aplasta con el ropero en medio de su desesperación por librarse de ella y esto en realidad desencadena más caos. El animal decapitado segrega una sustancia blanca y aún moribundo observa a G.H.

Por su lentitud y su tamaño, debía de ser una cucaracha muy vieja. En mi arcaico horror por las cucarachas había aprendido a adivinar, incluso a distancia, su edad y sus peligros; aunque nunca me había encarado realmente con una cucaracha, conocía sus procesos vitales.

Solo que haber descubierto de repente vida en la desnudez de la habitación me había asustado como si hubiese descubierto que la habitación muerta era, en verdad, poderosa. Todo allí se había secado, pero quedaba una cucaracha. Una cucaracha tan vieja que era inmemorial. (Lispector, 2013, p. 42)

No es la primera vez que la protagonista ha matado, ahora ella vuelve sobre la cuestión de las implicación de ser mujer. En el pasado ha tenido un aborto, se recrimina por la eliminación de aquella vida, que al igual que la cucaracha representaba sus miedos, su vuelta al pasado y por eso en un impulso la decapita. El cuerpo de G.H. es un cuerpo mutilado, un cuerpo vacío por ese aborto, un cuerpo que no tiene sentido si no es capaz de dar vida. Hay un replanteamiento de la moral. Con esto Lispector vuelve al tema de la mujer y su concepción del cuerpo en la sociedad: la mujer que da vida, la mujer que vive para dar vida.

Siempre se está volviendo al tema de la cucaracha, a la imagen de la sustancia blanca que segrega su cuerpo decapitado, a la agonía del animal hasta el punto de mostrar empatía con aquel cadáver viviente que aún late y todo esto lo hace en forma de monólogo o trance místico. Este animal recurrente termina desapareciendo cuando desaparece la narración; finalmente G.H. come la cucaracha en una especie de ritual, como ostra de consagración. Ha sido tanta su introspección, tan profunda su reflexión y su vuelta a su lado más vulnerable, más animal que la mujer termina siendo una sola con la cucaracha. El proceso es descrito por Lispector en forma de rito religioso y no es la única alusión a la religiosidad, pues desde el título mismo hallamos una conexión.

La pasión según G.H. puede interpretarse como una inversión significativa de la pasión de Cristo. Mientras la pasión de Cristo representa el sacrificio y abandono de su cuerpo para convertirse en símbolo, G.H. en su pasión emprende el camino contrario abandonando su dimensión de humanidad, que equivale a su ser en el plano simbólico del lenguaje, para recuperar una dimensión de su corporeidad en el plano animal. En ambos procesos la pasión representa dolor y sufrimiento, en el primero el renunciamiento simbólico del caos del cuerpo para instaurar la ley de convivencia social, mientras que en el

otro el dolor proviene del desprendimiento de un sistema supuestamente estable para ingresar al registro incierto del cuerpo. (Collette, 2002, p. 221)

G.H. y sus «no relaciones» con el *Boom*

Antes de establecer las relaciones de esta novela con el *Boom Latinoamericano*, voy a mencionar una de las primeras particularidades de la obra en relación a Virginia Woolf. La inglesa propuso en 1929 la necesidad de las mujeres para escribir literatura, en el ensayo *Una habitación propia* y propone además postulados relevantes para los estudios de género que se cumplen con esta novela de Lispector:

1. Las mujeres necesitan una habitación propia para escribir buena literatura: en este caso, la protagonista necesitó de una habitación propia, alejada de su mundo cotidiano, de la sociedad, de los prejuicios, para explorarse a sí misma y desarrollar su capacidad crítica, subjetiva, analítica e interpretativa.
2. La mente andrógina: G.H. no se reconoce dentro de la concepción femenina social habitual. Incluso llega a manifestar que su trabajo de escultora la sitúa en una frontera entre hombre y mujer que le permite pasar inadvertida y no tener que preocuparse por ser mujer.

Volviendo a la relación de *La pasión según G.H.* con el *Boom*, dos de los pocos elementos que aparecen en la narración tienen estrecha relación con Kafka y su novela *La metamorfosis*: la cucaracha y el armario. En la obra de Kafka el protagonista se convierte en escarabajo, en un animal, en un insecto y empieza un autodescubrimiento o una vuelta a su estado más natural; Lispector utiliza a

la cucaracha con el mismo fin que Kafka sin transformar a su protagonista físicamente, pero sí subjetivamente. El segundo elemento repetitivo en ambas obras es el armario: escondite de Gregorio Samsa, objeto que le permite ver sin ser visto y en el caso de G.H. le sirve como arma para aniquilar a la cucaracha. Ahora, esta relación entre ambas obras es relevante en este análisis debido a que Kafka es fuente de consulta e inspiración para los autores del *Boom*. García Marqués es de los autores que más lo nombra durante sus entrevistas y a quien reconoce como parte de su influencia al momento de escribir sus novelas, ya que para el colombiano existe un antes y un después de su vida literaria tras la lectura de *La metamorfosis*.

Vega llegó una noche con tres libros que acababa de comprar, y me prestó uno al azar, como la hacía a menudo para ayudarme a dormir. Pero esa vez logró todo lo contrario: nunca más volví a dormir con la placidez de antes. El libro era *La metamorfosis* de Franz Kafka, en la falsa traducción de Borges publicada por la editorial Losada de Buenos Aires, que definió un camino nuevo para mi vida desde la primera línea, y que hoy es una de las divisas grandes de la literatura universal: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto». Eran libros misteriosos, cuyos desfiladeros no eran sólo distintos sino muchas veces contrarios a todo lo que conocía hasta entonces. No era necesario demostrar los hechos: bastaba con que el autor lo hubiera escrito para que fuera verdad, sin más pruebas que el poder de su talento y la autoridad de su voz. Era de nuevo Scherezada, pero no en su mundo milenario en el que ya todo era posible, sino en otro mundo irreparable en el que ya todo se había perdido. (García Marqués, 2002)

¿Por qué no tenemos a Lispector en las filas del *Boom*? Evidentemente el primer rasgo que califica a su obra como innovación es la subjetividad narrativa con la que conduce la historia, si es que se logra hallar una historia como tal

dentro de una serie de pensamientos de un solo personaje. Otro rasgo que comparte con el *Boom Latinoamericano* es una vez más ir en busca de una identidad, en este caso en lo que implica ser mujer. ¿Qué le faltó para trascender como narradora? Clarice Lispector quizás se vio relegada del movimiento por el hecho de escribir en portugués, cuando el idioma castellano fue predominante y crucial al momento de difundir la literatura latinoamericana del *Boom*.

CONCLUSIÓN

Cincuenta años del Boom, el tardío redescubrimiento

Ah, sí: desde luego, el *Boom* era machista. Recordemos que Donoso siempre ocultó su bisexualidad, y recordemos también otro detalle mucho más hiriente y espectacular: no hubo mujeres. (Montero, 2012, p. 4)

En el 2012, se celebraron los cincuenta años del *Boom Latinoamericano*, tomando en cuenta la fecha de lo que los críticos llaman el máximo estallido de las letras latinoamericanas, 1962. Aquellos años se caracterizaron principalmente por la difusión, por la cercanía de las distintas culturas a través de una misma herramienta: la literatura y en un ámbito más cerrado, la narrativa latinoamericana. En esto último coinciden la mayoría de autores, críticos o lectores que tuvieron la oportunidad de vivir aquella época; más allá del incremento económico o las innovaciones literarias, el *Boom* fue de alcance, cercanía y lectores.

Recordando aquellos años se realizaron diversos homenajes a lo largo de Latinoamérica, por ejemplo en *Casa de América* se llevaron a cabo conferencias y en el diario español *El País* se publicaron una serie de artículos de diversos autores dentro y fuera del *Boom* que abordaban el movimiento desde una determinada perspectiva. Lo curioso y común que tienen ambos homenajes es que aparecieron voces, que a modo de protesta o lamentación, se preguntaron por la mujer del *Boom Latinoamericano*. En ninguno de los casos existen respuestas concluyentes a la interrogante, todo queda en mera especulación y al final, poder determinar una o varias razones concretas que expliquen o justifiquen la ausencia de escritoras resulta complicado y abstracto ya que se debe a razones muy ligadas a un contexto específico que años

después ya no está tan claro y se presta a múltiples interpretaciones. Rescatando alguno de esos artículos se va a tomar en cuenta a dos autores: la chilena Diamelia Eltit (1929) y el peruano Iván Thays (1968).

Tal vez la pregunta más ardiente que esa época genera sea la ausencia manifiesta de escritoras. Una pregunta filosa que quizás hoy, cincuenta años después, puede resultar todavía pertinente para el mundo latinoamericano que sigue al “pie de la letra” su visión más bien masculina de la configuración de los mapas literarios. Y esta falta no es sólo una herencia del Boom sino también una costumbre y acaso una agenda. (Eltit, 2012)

El peruano es más crítico aún al expresar en su artículo *Las mujeres del Boom* que simplemente fue un movimiento que no admitía mujeres, a menos que estas fueran esposas, agentes literarias, lectoras, estudiosas, gruppies o secretarias.

Más que el machismo de los autores, la ausencia de mujeres en el *Boom* es producto de la ideología de esos años en los que la escritura femenina ocupaba en América Latina un lugar marginal y opacado por una imagen del escritor masculino, comprometido, seguro de sí mismo, hegemónico. Cuando veo la serie *Mad Men* identifico a Don Draper con la imagen del escritor latinoamericano del Boom, exitoso, convincente, trajeado y encorbatado, fumando o bebiendo whisky, hablando de negocios, de arte o de política, mientras a su alrededor orbitan mujeres vulnerables. (Thays, 2012)

En discusiones abiertas sobre las mujeres del *Boom*, los lectores concuerdan en rescatar sobre todo a Clarice Lispector y en segundo lugar a Elena Garro. Una sobre otra no es más relevante, lo importante en esta cuestión es, ¿Cuándo llegará la reivindicación de las escritoras del *Boom Latinoamericano* cuando ya ha quedado expuesto y reconocido que sí existieron?

BIBLIOGRAFÍA

1. Ayén, X. (2014). *Aquellos años del Boom*. Barcelona: RBA Libros.
2. Cachorro, G. (2008, mayo). *Cuerpo y subjetividad: Rasgos, configuraciones y proyecciones*. Ponencia presentada en Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNPL, 15 al 17 de mayo de 2008. Buenos Aires, Argentina.
3. Castellanos, R. (2003). *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de cultura económica.
4. Castellanos, R. (2010). *Balún Canán* (primera edición electrónica). México: Fondo de cultura económica.
5. Celorio, G. (2012, noviembre). *Del Boom al Boomerang*. Ponencia presentada en el Congreso Literario «El canon del Boom». Madrid, España.
6. Collette, M (2002). *El reconocimiento de la identidad corporal femenina en La pasión según G.H de Clarice Lispector*. *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 26 (1/2), pp. 211-223.
7. Cresta, M.L. (1976). *En recuerdo de Rosario Castellanos*. *La palabra y el Hombre*, 19, pp. 3-18.
8. Crumley de Perez, L.L. (1984). *Balún Canan y la construcción narrativa de una cosmovisión indígena*. *Revista iberoamericana*, L (127). DOI: <http://dx.doi.org/105.5195/riveroamer.1984.3497>
9. Donoso, J. (1972). *Historia personal del «Boom»*. Barcelona: Editorial Anagrama.
10. Eltit, D. (15 de noviembre de 2012). *Las tramas del 'Boom'*. *Diario El País*, recuperado de: cultura.elpais.com/cultura/2012/11/15/actualidad/1352992510_280513.html

11. Franco, J y Bernal G. (1993). Invadir el espacio público. Transformar el espacio privado. *Debate Feminista*, 8, pp. 267-287.
12. García Marqués, G. (2002). Vivir para contarla. Libro en PDF. Recuperado de: www.educando.edu.do/files/8714/0932/5910/Gabriela_Garcia_Marques_-_Vivir_para_contarla.pdf
13. Garro, E. (2012). Los recuerdos del porvenir (primera edición en formato epub). México: Editorial Joaquín Mortiz.
14. Glantz, M. (2003). Elena Garro y sus enigmas. *Letras femeninas*, 29 (1), pp. 16-35.
15. Lispector, Clarice (2013). La pasión según G.H. (traducción por Alberto Villalba Rodríguez). Barcelona: Ediciones Siruela.
16. Méndez, A. (1985). Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro. *Revista iberoamericana*, LI (132-133), pp. 843-851.
17. Montero, R. (2012, noviembre). Eso queda del Boom. Ponencia presentada en el Congreso Literario «El canon del Boom». Castilla-La Mancha, España.
18. Pérus, F. (1993). Formas narrativas en Balún Canán, de Rosario Castellanos. *Kipus: Revista Andina de letras*, 1 (2), pp. 89-102.
19. Rama, A. (1984). El Boom en perspectiva. En A. Rama (ed.), *Más allá del Boom: Literatura y Mercado* (pp. 161-208). Buenos Aires: Folios Ediciones.
20. Ramírez, M. (2010). Un olvidado antecedente del feminismo e indigenismo latinoamericano. *Revista Incelencias*, 1 (2), pp. 2-18.
21. Thays, I (18 de abril del 2012). Las mujeres del Boom. *El País: blog cultura*. Recuperado de: blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/04/las-mujeres-del-Boom.html

22. Torre, R.S. (2005). Los valores de la feminidad en Balún Canán de Rosario Castellanos. Pandora: revista de estudios hispánicos, 2005 (5).
23. Vargas Llosa, M. (2012, noviembre). Conferencia inaugural del congreso «El canon del Boom». Ponencia presentada en el Congreso Literario «El canon del Boom» . Madrid, España.
24. Vitale, I. (2003). Clarice Lispector: en las tinieblas de la materia. Revista Letras Libres, octubre de 2003, sección Perfiles.
25. Woolf, V. (2008). Una habitación propia (primera edición colección booket). Barcelona: Seix Barral.