



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

***“LA MATERNIDAD, EL PODER Y LA SEXUALIDAD
EN TRES CUENTOS DE BERENICE ROMANO HURTADO”***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

GUADALUPE ISELA GARRIDO VARGAS

Dra. en L. GUADALUPE ISABEL CARRILLO TOREA

DIRECTORA DE TESIS



TOLUCA, MÉXICO.

OCTUBRE DE 2013.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.	6
Capítulo 1. El feminismo en un contexto histórico cultural.	10
1.1 Algunos antecedentes que dieron origen a los movimientos feministas.	13
1.2 El feminismo en el Siglo XX.	16
1.3 El feminismo en México.	19
1.4 El feminismo en la literatura.	23
1.4.1 Crítica literaria feminista.	28
1.4.2 Tendencias feministas.	30
a) Tendencia anglosajona.	30
b) Tendencia francesa.	33
Capítulo 2. La representación simbólica del género en la crítica literaria feminista.	36
2.1 Hacia una definición de género.	38
2.2 La simbolización en la crítica literaria feminista.	48
2.2.1 Hélène Cixous.	50
2.2.2 Luce Irigaray.	56
2.2.3 Julia Kristeva.	59
Capítulo 3. Propuesta metodológica de aproximación hermenéutica a la obra de arte literaria de acuerdo con Gloria Prado.	63
3.1 Paul Ricoeur: la triple mimesis.	66
3.2 Wolfgang Iser: el lector implícito.	74
3.3 Propuesta metodológica de Gloria Prado.	77

Capítulo 4. Las perspectivas de género en los cuentos de Berenice Romano Hurtado.	87
4.1 Breve reseña sobre Berenice Romano Hurtado.	90
4.2. La maternidad no asumida en “La despedida”.	92
4.3 La lucha de poder en “El general”.	107
4.4 La sexualidad robada en “Entre los ciruelos”.	119
4.5 La relación de cuentos a través de sus coincidencias.	130
Conclusiones.	139
Fuentes consultadas.	144

INTRODUCCIÓN

El transcurrir de la historia ha mostrado que procedemos de una tradición sexista, donde la cultura de lo femenino se subordinada ante lo masculino, la identidad está sujeta a los términos de género, entendido éste como una imposición social más que fisiológica.

Por lo tanto, la literatura no es ajena a tal situación, por el contrario, en ella encontramos en reiteradas ocasiones, contenidos referentes a representaciones y estereotipos determinados por los prejuicios de género.

En este sentido, se muestra una necesidad de cambiar los códigos culturales impuestos por la sociedad patriarcal, función que puede ser adjudicada a varios planos, pero principalmente al de los textos escritos, éstos como un medio de comunicación y crítica. A partir de lo anterior, surge la *escritura femenina*, vista como una manera para redescubrir lo literario, el cual estaba sujeto al *canon falocéntrico*; con el fin de que la mujer desarrolle un papel como sujeto literario y no sólo como objeto de representación.

En este sentido, el presente trabajo pretende demostrar la existencia de una *escritura femenina* determinada por las marcas de género, a partir de la *interpretación hermenéutica* en tres cuentos de la escritora Berenice Romano Hurtado, cuya narrativa posee gran calidad literaria tanto en su contenido como en su estructura.

Esta investigación se justifica en virtud de que hasta el momento no se ha estudiado, desde el perfil de género la interpretación hermenéutica de la obra literaria de Romano Hurtado; por lo tanto, me parece pertinente conocer *cómo y de qué* escribe una mujer que se adentra en la problemática del pensamiento íntimo femenino, así como de los conflictos que se generan en la *múltiple*

personalidad, roles que manifiesta, así como el grado que mantiene con relación a los distintos ámbitos familiares. Por ello, los cuentos elegidos contienen *perspectivas e imágenes femeninas* semejantes, entre las que destacan las diferentes formas de ejercer el poder *falocéntrico* en el entorno familiar, por medio de la maternidad y sexualidad; con lo que se pretende dar a conocer una faceta más de la literatura mexicana.

Derivado de lo anterior, el objeto de estudio se centrará en tres cuentos escritos por Berenice Romano Hurtado contenidos en el libro *Antología de miradas*, mismo que fue publicado en la ciudad de Toluca, en 1998; por Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca, siendo éstos: “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos”.

De este modo, el problema planteado será deducir si los textos de Berenice Romano Hurtado muestran *marcas de género* que permitan considerarse como parte de la *escritura femenina*, según lo afirman las teóricas de la tendencia feminista francesa.

En general, dentro de esta investigación pretendo reconocer las *marcas de género* que los cuentos presentan para determinar si éstos pueden ser considerados como *escritura femenina*, a través de la *configuración de los personajes*, de la *mirada en movimiento* y de los *vacíos e indeterminaciones* que poseen, todo de acuerdo con una interpretación hermenéutica.

En el primer capítulo daré a conocer un breve panorama del feminismo a través de la historia y la cultura, con el fin de comprender los motivos de su existencia, tanto en un entorno internacional como nacional; para después aplicarlos al plano literario y determinar los aportes de la teoría crítica literaria feminista, tanto anglosajona como francesa.

En el caso del segundo apartado, expondré algunas nociones sobre el término *género* en el ámbito literario, hasta llegar a su simbolización dentro de la crítica literaria feminista, así como los aportes que definen la *escritura femenina* como producción *simbolizadora y significadora*, a través de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva.

En cuanto al tercero, explicaré el esquema de análisis que elabora Gloria Prado en *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*; basada en la *teoría de la recepción* en la *triple mimesis* de Paul Ricoeur y, *la teoría del efecto en el lector implícito* de Wolfgang Iser, con la finalidad de realizar la *interpretación hermenéutica* en los cuentos ya citados.

Finalmente, en el cuarto capítulo realizaré una interpretación hermenéutica de las *marcas de género* para determinar la *configuración del personaje femenino* en cuanto a las *perspectivas* planteadas en los tres cuentos de Berenice Romano Hurtado, a partir de las características y los roles de las mujeres así como de la *mirada en movimiento* y de los *vacíos e indeterminaciones* que cada uno de ellos se presenta; lo cual servirá para detectar si los textos corresponden a *una escritura femenina*.

En esta investigación emplearé cuatro métodos de estudio: el primero, *retrospectivo*, puesto que mostraré un panorama general en torno al feminismo social, cultural y literario a través de la historia; *deductivo*, porque a partir de la conceptualización del término *género*, así como de su *simbolización* en la crítica literaria, consideraré solamente los aportes de la tendencia francesa, por ser la que mejor define la *escritura femenina*, misma que permitirá indicar si los cuentos corresponden a esta categoría; *interpretativo*, ya que lo realizaré, con base en la propuesta metodológica de aproximación hermenéutica de Gloria Prado; y finalmente, *transversal*, al momento de establecer la relación de cuentos a través de sus coincidencias.

De este modo, será factible comprobar la hipótesis planteada, misma que refiere: Los cuentos “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos” de Berenice Romano Hurtado son un ejemplo de escritura femenina, cuyas marcas de género se definen a partir de la configuración de los personajes y al argumento que se desarrolla en los textos, con lo cual se plantea una ruptura de los estereotipos convencionales aportados por los códigos culturales patriarcales respecto a los roles que deberían asumir los arquetipos femeninos, principalmente el de la madre.

Por último, las técnicas que emplearé en esta investigación serán documentales, pues se trata de la búsqueda de información impresa sobre la teoría y crítica feminista, algunos aportes de psicoanálisis y de hermenéutica.

CAPÍTULO 1

*“Tú que no eres ni serás jamás yo ni mío’, eres y seguirás siendo un tú
porque no puedo aprehenderte, comprenderte, poseerte.”*

(Irigaray, 1998: 29)

EL FEMINISMO EN UN CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL

Hablar de la historia de las mujeres es referirse a la represión, a la sumisión y a su silencio, pero también es remitirnos a las estrategias femeninas para tratar de romper el silencio, a partir de las protestas de aquéllas que han dejado de ser objeto de humillación e intentar consolidar un lugar dentro de las sociedades regidas por lo masculino con el fin de aportar desde otra perspectiva nuevos enfoques a planteamientos ya establecidos.

Sin lugar a dudas la represión de las mujeres ha existido y en la actualidad sufren las consecuencias; es decir, la ideología de la inferioridad en la mujer se justifica en función del pasado. Pero la historia de las mujeres no sólo es la represión, sino la historia oculta, el registro de la resistencia a su encierro, protesta que se manifiesta desde la antigüedad hasta culminar con los movimientos de liberación femenina. Con el surgimiento de los diferentes movimientos feministas en diversos países, se hace consciente la opresión que padecen. Dichas manifestaciones son el medio por el cual se denuncian los modos y prácticas patriarcales que aún persisten. Así, el feminismo podría ser una teoría y una práctica en busca de una sociedad equitativa.

De igual modo, en el feminismo es posible distinguir entre la teoría feminista como una serie de ideas y pensamientos; del feminismo como un movimiento social, ya que ambos, a pesar de estar estrechamente ligados no siempre han sido lo mismo. El feminismo como movimiento social busca terminar con la desigualdad de sexos; manifiesta una reflexión en torno a la inscripción del género en sus discursos y acciones, un ejemplo de ello se muestra en el arte, donde términos como *humanismo*, *humano* y *hombre* ponen en duda la universalidad del arte y la cultura, al dejar fuera la imagen de la mujer, así los textos que parecieran asexuales poseen un discurso sexuado en masculino.

Por ello, el objetivo de este capítulo es dar a conocer un panorama general del feminismo a través de la historia y la cultura, con el fin de comprender los motivos de su existencia, tanto en un entorno internacional como nacional. Para después aplicarlos al plano literario y determinar los aportes de la teoría crítica literaria feminista, tanto anglosajona como francesa. Esta última servirá como punto de partida para comprender los puntos de vista de algunas de teóricas como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva; de quienes considero son las más representativas; además de que sus planteamientos tienen referencia con los contenidos de los cuentos que trabajaré: “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos” de Berenice Romano Hurtado.

1.1 Algunos antecedentes que dieron origen a los movimientos feministas

Si se habla de un acontecimiento consolidado que determine el nacimiento del feminismo, se estaría aventurando, tan sólo es posible mencionar que desde siempre las mujeres han buscado modificar su condición de opresión, lo cual resulta ser un indicio de lo que en la actualidad recibe el nombre de *movimiento feminista*. Celia Amorós en su libro *Feminismo, igualdad y diferencia*, dice: “el feminismo para muchos es un movimiento social, y lo tratan en forma un tanto independiente de su tradición ilustrada. Como tal, habría aparecido bastante después de la Segunda Guerra Mundial, para dar respuesta al nuevo sistema hegemónico entonces implantado” (Amorós, 2001: 85).

Respecto al presente trabajo, considero importante exponer algunos hechos e ideas que han consolidado esta doctrina, los cuales servirán para comprender tal proceso vinculado al ámbito literario.

Durante el Renacimiento surgió un paradigma, el de la autonomía, el cual no incluyó a las mujeres. Se instituyó una frontera entre el hombre-razón y la mujer-sensibilidad. A principios del siglo XVI la medicina y algunos tratados sobre la

familia afirmaban la fragilidad de las mujeres, adjudicándole al hombre el deber de la protección en el seno familiar; así existió un movimiento literario conocido como Preciosismo, en el cual las mujeres eran quienes protagonizaban tal acontecimiento.

En contraste con lo anterior, durante el esplendor de la Revolución Francesa, a pesar de haber establecido que todos los hombres nacen libres e iguales, esto no se aplicó a las mujeres, para ellas no había derechos civiles, ni políticos. Derivado de ello, algunas mujeres marcaron los indicios del movimiento feminista, así, en 1791 Olympe de Gouges escribió la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*. A la par, en 1792, en Inglaterra Mary Wollstonecraft publicó *A Vindication of the Rights of Women*, el primer libro feminista que proclamaba la igualdad en un tono revolucionario. Esto ocasionó que la prensa afirmara que se habían transgredido las leyes de la naturaleza renunciando a su destino de madres y esposas, por querer ser hombres de Estado.

La Revolución Industrial y la transformación del trabajo generaron que muchas mujeres de la clase obrera se dedicaran a las actividades del campo laboral, de manera “formal”, creando un modelo de producción masiva mecanizada. Como consecuencia de ello, trabajaban bajo condiciones deplorables, con sueldos por debajo de los percibidos por los hombres. Además continuaban bajo el yugo de los maridos. Sólo se consideraban mujeres respetables, aquellas que eran profesoras, vendedoras o doncellas. Así, las mujeres que se quedaron en sus casas empezaron a organizarse en torno a la reivindicación del derecho al sufragio y a la educación: “las sufragistas luchaban por la igualdad en todos los terrenos apelando a la auténtica universalización de los valores democráticos y liberales.” (Moi, 1988: 15). Con ello, creían que al conseguir el voto y el acceso al Parlamento, cambiarían las leyes a su favor.

La palabra feminismo apareció inicialmente en Francia en 1837; de acuerdo con el *Dictionnaire Robert*, se concibe como ‘una doctrina que preconiza la extensión de

los derechos, del papel de la mujer en la sociedad' (Dictionnaire Robert, citado en Michel, 1983: 7), dicha concepción involucra además de la teoría de múltiples disciplinas, el ejercicio práctico. La historia de este término ha originado muchos significados, en cada momento histórico se considera que al hablar de éste puede referirse a la 'causa de la mujer' o a 'los derechos de la mujer' o del 'sufragio de la mujer' y 'la emancipación de la mujer', etc. (Bartra, 2002: 13). Este vocablo ha venido a considerarse como la designación de un movimiento social y político que busca la toma de conciencia de las mujeres, de la opresión, del dominio, de la subordinación y de la explotación, en los sistemas político, económico y social.

En 1848 se celebró, en Nueva York, la primera convención sobre los derechos de la mujer, dirigida por Lucrecia Mott y la feminista Elizabeth Cady Stanton, en donde las principales exigencias eran la igualdad de los derechos. En 1869 con la publicación *Sobre la esclavitud de las mujeres*, de Jonh Stuart Mill, surgió un interés masivo por esta causa feminista británica, en cuanto a las cuestiones del voto: "las sufragistas fueron encarceladas y protagonizaron huelgas de hambre y alguna encontró la muerte defendiendo su máxima en votos para las mujeres". (Moi, 1988: 315). Finalmente hasta 1928 se consiguió el voto femenino e igualdad de condiciones, en países como Estados Unidos y Canadá, excepto en Quebec. A pesar de que estos movimientos fueron dirigidos por mujeres de procedencia burguesa, no lograron penetrar ampliamente en todo el ámbito femenino. Muchas mujeres de otros estratos sociales se negaron al cambio, por temor y por ignorancia.

Con la obra *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Federico Engels publicado en 1884, se expone la opresión de las mujeres, justificando que no hay relación entre el origen biológico y con la condición física, más bien se trata de una cuestión social e histórica, así con la aparición de la propiedad privada y la exclusión de las mujeres de la esfera social, se les tenía en absoluto control.

Pero hasta 1949 Simone de Beauvoir con la publicación de *El segundo sexo*, pone de manifiesto un cambio en el movimiento feminista, realiza una crítica radical, cuestiona el pensamiento tradicional y el pensamiento crítico patriarcal. Al analizar a las mujeres desde distintos aspectos, llegó a la conclusión de establecer una visión alternativa sobre teorías de la evolución, la genética, la fisiología, etc., demostró así la falacia sobre la desigualdad entre hombres y mujeres, regida por un determinismo clasista y masculinista. Ya que el discurso masculino se afirmaba a través de perspectivas misóginas de dominio social. (Gómez, 1996).

Es importante mencionar que, muchos fueron los intentos en siglos anteriores para lograr que las mujeres se liberaran del dominio masculino, pero no es hasta el siglo XX, cuando realmente se consolida este movimiento logrando así que su voz se escuchara, por lo tanto, las mujeres empezaron a ser consideradas dentro de las cuestiones políticas, sociales, científicas y culturales.

1.2 El feminismo en el Siglo XX

El siglo XX está a la expectativa del resultado de los cambios sociales, tecnológicos y culturales a los cuales se ha enfrentado la humanidad durante el fin del milenio. Esto origina nuevas tendencias y perspectivas de vida, sin embargo, hay una que a paso lento avanza; se trata de la posición de la mujer en los diversos ámbitos que involucran al ser humano. La mujer intenta día con día verse inmersa en los roles que han sido asignados tradicionalmente a los hombres. Se lucha, no para ser igual al sexo opuesto, sino para obtener los mismos derechos y libertades. Se pretende acceder a la política, a la economía y demás disciplinas que han optado por mantener una directriz masculina. Dicho dominio también se ha reflejado en el arte y la cultura, de ahí que las mujeres se pronuncien e insistan en dar su visión de mundo.

La postura feminista está en constante lucha contra los roles establecidos, es decir, en oposición a la perspectiva única y autoritaria del patriarcado. Los problemas a los que se enfrentan las mujeres han sido puntos de discusión que esperan una respuesta y una solución: el maltrato, la violencia, la despenalización del aborto, el hostigamiento sexual, la doble jornada de trabajo, salario equitativo, entre otras manifestaciones de la opresión y subordinación; que pese a los grandes cambios tecnológicos y científicos, continúa.

De este modo, durante el siglo XX se suscitaron una serie de nuevas posturas, ideologías y movimientos que permitieron un relativo cambio en la condición de las mujeres, así durante el periodo de entre guerras, el derecho al voto se obtuvo en 21 países, de modo que las dos grandes organizaciones que ya habían surgido, la ICW (International Council of Women) y la IAW (The International Women Suffrage Alliance), se fundieron para luchar a favor de la prevención de la guerra y de la defensa de los derechos de las trabajadoras, así como de las mujeres en general.

Por otro lado, en la Unión Soviética se dieron otros cambios. Mientras que las mujeres de occidente continuaban luchando por conseguir sus derechos en la mayoría de los ámbitos donde dominaba el hombre, las mujeres rusas se preparaban al lado de los hombres para iniciar la Revolución Bolchevique de 1917, esperaban ganar sus derechos y con ellos plena participación en la política y la cultura.

A la muerte de Lenin en 1930, se rehabilitó el Código de la Familia, consiguiendo la legalidad en 1936. Además la ayuda financiera del padre hacia los hijos se podía exigir judicialmente, el divorcio fue más fácil aunque costoso, y por otro lado, la homosexualidad se consideró como un delito. Pese a que no se puso en duda el poder y predominio de los hombres en los papeles económicos y políticos, a las mujeres rusas se les otorgó cierta autonomía individual, por lo menos en el plano educativo y deportivo, y se les permitió ser asalariadas.

En los años cincuenta en Estados Unidos, algunas mujeres se comprometieron en campañas contra el racismo y observaron que los valores y estrategias con que se les marginaba a las personas de color, también aplicaban de igual manera a ellas. En la década de los 60 se llevaron a cabo varios intentos para convocar a las mujeres como feministas de manera organizada, surgiendo los primeros movimientos en forma, para defender sus derechos civiles.

A principios de los años setenta se manifestaron una serie de movimientos vinculados al análisis de las necesidades femeninas. Se dio un cambio social que repercutió en el logro de algunos derechos y libertades. En la actualidad los movimientos han cambiado, han renovado sus planteamientos y han afectado favorablemente algunas prácticas sociales y políticas. Algunas obras destacadas que denominaron al feminismo como sistema radical fueron *Sexual Politics* de Kate Millet, y la *Dialéctica de la sexualidad* de Sulamit Firestone, publicadas en 1970, cuyas temáticas vincularon conceptos fundamentales para el análisis feminista, tales como el patriarcado y el género.

A finales de la década, la teoría feminista planteó nuevos conceptos para el análisis de la condición de las mujeres, además de denunciar el “sexismo”, por considerarlo una actitud de discriminación ante el sexo femenino. Se trata de una derivación de la “falocracia”, concepto surgido a mediados del siglo XX para denotar la dominación del hombre sobre las mujeres. Para las feministas la *falocracia*, también llamada *androcracia*, es además de una dominación, un sistema que emplea todos los mecanismos ideológicos, a través del derecho, de la política, la economía, la cultura, etc., para reproducir y mantener esta dominación masculina sobre las mujeres. (Michel, 1983).

En cuanto a la represión sexual, hubo más actividad. Después de analizar la situación a favor del aborto, la violación fue un tema de gran interés, por lo que se presentaron proyectos de leyes para combatir ese crimen y promulgar leyes

severas. La mujer debe ser respetada en su libertad y dignidad, dándole el lugar que merece sin recriminación ni desprecio, porque al igual que el hombre es un ser humano.

Así Andrée Michel (1993) menciona distintas concepciones en torno al feminismo que estudian la situación de las mujeres y se plantea una comparación entre la condición de las mujeres degradadas e inferiores en relación a la de los hombres, debido a que estos sujetos femeninos se desarrollaban en una sociedad sexual estratificada, cuyo poder estaba en manos de ellos, pero que hasta hoy ha dejado ocultas a las mujeres.

1.3 El feminismo en México

El feminismo como movimiento sociocultural ha conmocionado a la sociedad, en gran parte del mundo, para exigir los derechos de las mujeres. México no es la excepción, por el contrario, las luchas feministas que se han manifestado continúan y han dejado una herencia inquietante.

El 17 de octubre de 1953, bajo la presidencia de Adolfo Ruíz Cortines, las mexicanas obtuvieron el voto y la ciudadanía plena, así como el derecho a votar y ser votadas; la perspectiva de éstas cambió. La primera vez que las mujeres acudieron a las urnas fue en julio de 1955; de este modo la vida tomó otro rumbo: generar la posibilidad de enfrentarse a nuevos retos.

A principios de los años setenta aparecieron una serie de movimientos cuyos intereses eran semejantes a los expresados en otros países: el análisis colectivo de las necesidades de las mujeres. Y aunque en la actualidad ya no existen como tales, han surgido otros, con nuevos enfoques. Es posible afirmar que el movimiento feminista a través de sus diversas prácticas y reflexiones se ha convertido en generador de nuevas formas de pensamiento y de comportamiento,

frente a los acontecimientos que rodean al ser humano. El feminismo logró atraer la mirada, hacia la mujer en las diversas actividades haciéndola visible y poniendo de manifiesto la subordinación y explotación de la que es objeto. Ha formado además una novedosa teoría que transformó el campo del conocimiento, filtrándose además en la actividad política y social.

Como tal, el feminismo se consolidó en 1970, con mujeres de la clase media, principalmente universitarias, la mayoría de la Ciudad de México, que preocupadas por no intervenir en las decisiones tomadas en la política y en su mismo círculo originaron la “nueva ola del feminismo mexicano” cuyo objetivo radicaba en eliminar la desigualdad en la supuesta equidad de géneros. Este movimiento fue el reflejo de la toma de conciencia de la opresión en el mercado laboral. Los efectos de dicho movimiento se advirtieron en el aumento en la matrícula de las universidades, en el desarrollo de métodos anticonceptivos al alcance de todos y en la protesta en contra de todo aquello que ocultara la presencia femenina.

De acuerdo con Ana Lau (Bartra, 2001), se puede dividir este movimiento en tres etapas para su estudio:

- *Etapas de organización, establecimiento y lucha* (1970 - 1982). Las feministas, que anteriormente estaban vetadas, buscan establecer relaciones con la política para introducir la categoría de género en ese ámbito y ejercer así la democracia. El movimiento de 1968 ocasionó que varias mujeres inconformes con la respuesta del Estado hacia esa lucha, buscaran relacionarse con otras mujeres de diferentes partes del mundo. De este modo, adoptaron el lema “lo personal es político” (Bartra, 2002: 18), y decidieron adentrarse en los conocimientos y analizar todo lo que les concernía como el androcentrismo, el sexismo, el trabajo, la familia, la vida cotidiana, etc. Además se caracterizó por mantener una protesta contra el autoritarismo del poder, al inmiscuirse en la política, de algún modo el feminismo y los partidos políticos se mantuvieron al margen, aunque no por mucho tiempo. Entre 1970 y 1976 surgieron algunos grupos feministas, tales como: Mujeres en

Acción Solidaria (MAS, 1971), Movimiento Nacional de Mujeres (MNM, 1973), Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM, 1974), Colectivo La Revuelta (1975), Movimiento Feminista Mexicano (MFM, 1976), Colectivo de Mujeres Feministas (1976) y Mujeres para el Diálogo (1979). La finalidad de estos grupos se enfocó en cuestionar el sistema capitalista que promovía la manipulación sobre la condición de la mujer. Proponían el cambio de modelos socioculturales establecidos, con el fin de transformar el comportamiento de los hombres y las mujeres, para crear un ambiente de equidad. En 1975 México fue la sede de la conferencia por el “Año Internacional de la Mujer”, momento en el cual la ONU otorgó mediante la reformulación del Art. 4º, la igualdad jurídica a la mujer. En este mismo año se organizó la primera conferencia con motivo del Año Internacional de la Mujer. En 1980, se declara la igualdad de la mujer y su contribución al desarrollo de la paz; y se estableció el Programa Nacional de Integración de la Mujer al Desarrollo (PRONAM), así como la Coalición de Mujeres (FENALyDM)

- *Etapa de estancamiento y despegue* (1980). Ésta se caracterizó por la participación y organización de muchas reuniones, foros, encuentros; donde se plantearon los diferentes puntos de vista respecto a las tácticas y experiencias de lucha. En 1982 se llevó a cabo la alianza entre la Red Nacional de mujeres para mantener la comunicación y participar en los temas políticos y económicos. En 1984 se instauró el Colectivo de Lucha contra la Violencia hacia las Mujeres (COVAC); en 1989 la Red Nacional contra la Violencia hacia las Mujeres. También se caracterizó por el crecimiento de las distintas manifestaciones de la lucha popular, conocida como ‘feminismo popular’.

- *Etapa de alianzas y conversiones* (1990). En esta última, la situación de las mujeres no mejoró, ya que el neoliberalismo incrementó las desigualdades de las mujeres. Las feministas tuvieron la necesidad de relacionarse con las instancias gubernamentales, motivo por el cual sus prácticas cambiaron, sus enfoques se vieron enmarcados en el aspecto político. Surgieron organizaciones políticas femeninas resguardadas por los partidos políticos, promovidos por algunas

feministas; se incrementó el número de mujeres en las representaciones políticas así como en los cargos de decisiones gubernamentales. A pesar de la gran cantidad de mujeres involucradas, no se vio reflejado en las cámaras de diputados o senadores, ya que eran considerablemente pocas, pues respecto a años anteriores disminuyó. Pese a los pocos logros por participar en los ámbitos sociales, estos movimientos y agrupaciones buscaron el fortalecimiento de la ciudadanía femenina a través de la equidad de género en la participación y representación. El común denominador de estos programas fue elaborar propuestas que contribuyeran a eliminar toda forma de discriminación y a promover acciones de índole gubernamental, a garantizar la correcta aplicación de las leyes y programas en beneficio de la mujer, tanto en salud, educación, trabajo, cultura, etc. Fue así que estas organizaciones llegaron a la reflexión y a la diversidad de ideologías, conformando con ello los estudios de género. (Bartra, 2002).

Respecto al ámbito cultural, en octubre de 1976 surge *Fem*, revista con perspectiva, tendencia, utopía, realidad y convicción femeninas. Las iniciadoras fueron Alaíde Foppa y Margarita García Flores; con lo cual se propuso ayudar a cambiar la condición social de las mujeres a través del análisis y la reflexión. Esta publicación trimestral alcanzó hasta diez mil ejemplares. En 1989 aparece *Debate Feminista* otra publicación semestral cuyos artículos abren el espacio a la cultura académica para leer, discutir y analizar los problemas de las ciencias sociales desde una perspectiva de género.

En cuanto al Estado de México, en la ciudad de Toluca, la influencia del feminismo también dejó huella, caso particular es el de algunas catedráticas de la Universidad Autónoma del Estado de México: América Luna, Margarita Tapia, Lilia Ponce, Dulce María Olguín, Lilia Zizumbo, entre otras; quienes organizaron en la década de los ochenta y durante cinco años consecutivos un ciclo anual de conferencias y mesas redondas denominado *La semana de la Mujer*, en conmemoración con el 8 de Marzo, "Día Internacional de la Mujer". Las

conferenciantes fueron personalidades del Distrito Federal entre ellas Rosario Ibarra de Piedra, entonces candidata a la Presidencia de la República por el PRT; Evangelina Corona, líder de las costureras; Elena Urrutia como responsable de la revista *Fem*. De la ciudad de Toluca participaron las escritoras Delfina Careaga, Guadalupe Cárdenas, Emma Moreno; el Mtro. Eugenio Núñez, la pintora Laita Dubois, entre muchas otras mujeres universitarias: periodistas, médicas, profesoras, etc.

Como resultado de todo este movimiento se habla de una constante renovación, construcción y adaptación de las necesidades que las mujeres han exigido; respecto a su cuerpo, derechos reproductivos, así como a la educación y al trabajo, están en proceso.

Si bien está claro que en todos los países los diversos movimientos han conseguido cambios significativos; en México, un país preponderantemente machista, católico y tradicionalista, en su mayoría, es un logro que el feminismo subsista. No obstante hay rezagos, por lo que la lucha por el respeto a la diversidad y tolerancia, en contra del hostigamiento y la violencia hacia las mujeres, continúa.

Este breve panorama del movimiento feminista nos permite abrir camino para estudiar la teoría literaria feminista y comprender la importancia de este campo no sólo en la literatura sino en el ámbito cultural, ya que está impregnado de una interesante lucha de las mujeres por terminar con la desigualdad para integrarse totalmente a la sociedad.

1.4 El feminismo en la literatura

Durante el siglo pasado, la lucha a la que se enfrentaron las mujeres fue contra la desigualdad social, política, cultural, etc., bajo la cual se encontraban sometidas.

De ahí surgió la necesidad de desprenderse de ese poder masculino que absorbía sus pensamientos, sentimientos y acciones; con ello el feminismo hizo acto de presencia, como un movimiento social que propuso una profunda reflexión crítica frente a la inscripción del género en cuanto a sus discursos y planteamientos “Y si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo. Todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen [...] la literatura está regida por lo filosófico y el falocentrismo. Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer.” (Cixous, 1995: 16).

La crítica feminista emplea diversas prácticas para su estudio, motivo por el cual ha sido cuestionada al no establecer una metodología exclusiva, sino mantener estrecha relación con otras teorías para ampliar sus supuestos; para así destruir las imágenes prediseñadas sobre la inferioridad de las mujeres al rescatar las palabras y los discursos femeninos.

El hecho de que la crítica feminista se apoye en otras teorías significa que al mantener contacto con esas formas de pensamiento muestra una apertura a más posibilidades del conocimiento, en cuanto a lo que a género se refiere y, es precisamente, esa multiplicidad de puntos de vista lo que la hace diferente de otras posturas, como las del discurso masculino. Es decir, pese a que no se plantea una metodología explícita, sino que retoma aspectos del marxismo o el psicoanálisis, por ejemplo; significa que la profundidad del análisis del código cultural de los signos, las ideologías, los valores, los puntos de vista, es latente.

A pesar del poco tiempo que tiene la crítica feminista, ha sido significativa, gracias a mujeres pioneras como Virginia Wolf y Simone de Beauvoir, pues han marcado un nuevo modo de ver y hacer teoría y crítica a partir de la revisión de estereotipos patriarcales sobre las imágenes de las mujeres, para definir al sujeto “mujer” en todos los ámbitos existentes. Y en México se debe reconocer el trabajo de concientización que realizó Rosario Castellanos.

En el caso de Woolf con la publicación de su libro *Un cuarto propio* en 1929, reflexiona sobre los aspectos que limitan a la mujer para expresar su creatividad por medio de la escritura. Expone una crítica sobre los obstáculos que limitan a las mujeres sobre su libertad para expresarse, es eso precisamente la carencia de un espacio privado, de una habitación propia para la escritura:

Porque mi credo es que si perduramos un siglo o dos [...] y tenemos quinientas libras al año y un cuarto propio; si nos adiestramos en la libertad y en el coraje de escribir exactamente lo que pensamos; si nos escapamos un poco de la sala común y vemos a los seres humanos no ya en su relación recíproca, sino en su relación a la realidad; si miramos los árboles y el cielo tales como son; si miramos más allá [...] si encaramos el hecho (porque es un hecho) de que no hay brazo en que apoyarnos y de que andamos solas y de que estamos en el mundo de la realidad y no sólo en el mundo de los hombres y las mujeres, entonces la oportunidad surgirá y el poeta muerto [...] se pondrá el cuerpo que tantas veces ha depuesto. (Woolf, 1998: 100).

Según Ma. del Carmen García Aguilar la concibe como “la primera en manifestar una rebeldía hacia el lenguaje masculino” (García, 2002: 44).

En cuanto a Beauvoir, afirma que no se nace mujer, sino que se llega a ser; de ello se desprende la idea de que la civilización fue la creadora de la interrogante sobre ¿qué es ser mujer? Es así que reflexiona sobre los mitos, creencias e ideologías respecto al sometimiento de las mujeres, y a los roles que se les ha asignado desde la postura masculina como una construcción cultural y social, más no como un proceso natural.

Por otro lado, debido a que históricamente hemos vivido en una sociedad dominada por los hombres, el surgimiento del feminismo viene a plantear una reflexión hacia la jerarquización social y cultural dominante del mundo masculino, sus objetivos se enfocan hacia los estereotipos sexistas y hacia la labor de la construcción de una sociedad plural y no sexista, de acuerdo con esto, el feminismo se plantea:

... un movimiento político que lucha contra la exclusión de las mujeres en todos los ámbitos, cultural, social, político e intelectual y

que incorpora ideas de procedencias diversas que comparten tres percepciones básicas: que el género es una construcción social que oprime a las mujeres más que a los hombres, que el patriarcado ha modelado esa construcción y que la experiencia y el acceso de las mujeres a la producción del conocimiento son la base para garantizar la existencia de esa futura sociedad no sexista. (Borrás, 2000: 14).

De igual forma, la teoría feminista es un fenómeno en constante movimiento, por lo cual no se habla de un feminismo, sino de feminismos, esto gracias a esa diversidad en la cual se fundamenta, es decir, no afirma ser unívoca ni totalizadora, porque ninguna teoría lo es; pero si abre las puertas a la pluralidad de significados.

En cuanto a literatura es importante mencionar así como en otras artes, que la desigualdad entre los géneros ocasiona la existencia de diferencias en la percepción del mundo, tanto de hombres como de mujeres; por ello el lenguaje empleado para comunicar las ideas es excluyente e interiorizado, que a falta de tener uno propio, se debe encontrar a través del discurso ajeno (masculino) la manera de enfatizar y dar vida a uno. Con lo cual, es posible dejar de lado la máscara impuesta, y lograr la escritura desde la intimidad, para descubrir ante ésta y mostrarla tal como es, sin falsos espejos, el sujeto libre, llamado mujeres, que permita "...verse, decirse y escribirse." (Borrás, 2000: 17).

Con esta *escritura femenina* se puede, a través de una mirada propia, observar con nuevos ojos el anterior relato basado en roles sexuados, se trata, por lo tanto, de *re-leer*, y *re-ver* para *re-crear*, es decir, supone hacer conciencia de lo ya escrito y reafirmar el acto de supervivencia. De este modo, la *mirada femenina* permite repensar, replantear y proponer nuevas formas y puntos de vista más amplios con otros significados que anteriormente estaban ocultos bajo el dominio de lo establecido.

Ahora bien, un reto con el cual están comprometidas las mujeres es el “resisting reader”¹, es decir, la crítica feminista propone que la lectura se resista a pensarse bajo el punto de vista masculino, el cual había sido aceptado tradicionalmente. Por el contrario, debe renombrar su propia realidad en el mundo femenino, sin necesidad de re-escribir a partir de las obras ya establecidas, sino, transformarlas hacia un diálogo abierto y activo.

De este modo, se puede mencionar que la crítica feminista y la crítica literaria feminista no son lo mismo, pero sí tienen mucho que ver. La primera se enfoca en las ideologías sociales y la segunda, en cómo esas ideologías son mostradas a través de la literatura en lo que respecta al lenguaje y al discurso. Es así que, Laura Borrás retoma a Maggie Humm y propone cuatro puntos claves para la crítica literaria feminista: revisar la historia de la literatura para analizar la manera en cómo han sido representadas las mujeres en los textos de acuerdo con normas sociales, culturales e ideológicas; indagar y mostrar textos escritos por mujeres que no habían sido considerados como obras literarias; ofrecer formas de lectura para textos creados por hombres y, finalmente, crear un nuevo colectivo de la lectura y escritura de mujeres. (Borrás, 2000).

Así, dentro del ámbito literario surge la necesidad de plantear y recrear una literatura escrita por mujeres, cuya perspectiva se vincule no ya desde la periferia, sino desde el origen. Referirse hoy día a la literatura escrita por mujeres no es tarea fácil, ya que por una parte, la enorme y variada producción dificulta la posibilidad de establecer categorías precisas, y por otra, la crítica elaborada tanto por mujeres como por hombres se presenta multifacético y hasta confusa. En este sentido la voz de las mujeres, anglosajonas como francesas se han dejado escuchar, cada una partiendo de una realidad concreta y específica que incluye registros políticos, sociales, étnicos, psicoanalíticos, etc.

¹ Término propuesto por Judith Fetterley en 1978.

En esta línea de búsqueda de respuestas, la perspectiva de mujeres que han teorizado a este respecto podemos encontrar dos posturas que se perfilan en dos tendencias: la anglosajona y la francesa.

1.4.1 Crítica literaria feminista

La teoría y crítica literaria feminista inicia propiamente en Francia en 1949 con Simone de Beauvoir y su *Segundo sexo*; pero es impulsada como tal en 1970 marcando su principio con la *Modern Language Association* y la Comisión del Estatus de las Mujeres, enmarcándose en el contexto del movimiento de liberación de las mujeres. De este modo, Laura Borrás (2000) afirma que una obra literaria no puede ser vista de manera aislada e inmanente, sino que se encuentra inmersa en aspectos sociales y culturales; de igual modo, manifiesta que las mujeres, en tanto lectoras, aportan percepciones distintas de lo tradicionalmente escrito, reivindicando su papel dentro de la vida literaria y cultural.

Como ya se mencionó, pese al poco tiempo de existencia de esta crítica, ha manifestado algunos avances, por ejemplo, el de la crítica del contenido, cuyo objetivo era mostrar cómo la literatura vincula la ideología patriarcal, y el del descubrimiento de la coherencia temática de la literatura femenina, la cual había sido oscurecida por los planteamientos dominantes; y es precisamente en este punto, donde se cuestiona la existencia de una “escritura femenina” o un “estilo femenino”, que podría ser determinado por la sociedad y no por la biología del ser humano, con lo que se da la pauta a un acercamiento desde la perspectiva femenina sobre el mundo.

Es aquí, donde Elaine Showalter propuso dos tendencias en la crítica feminista: donde la mujer, en su papel de lectora de la escritura masculina, analiza las imágenes de mujeres, la manipulación y explotación de éstas; y la preocupación de una “escritura femenina” con un significado textual. (Borrás, 2000)

Por otro lado, Gerda Lerner plantea en 1974 tres estados de la crítica feminista: el primero, el de la “historia compensatoria” como un proceso de recuperación de las obras de autoras destacadas que han contribuido en la historia, es decir, enfatiza los aportes de las mujeres en los escritos de hombres, analiza lo negativo de esos discursos y la limitación de los roles dados a las mujeres; el segundo, trata la consideración de los historiadores en cuanto a las experiencias en el pasado de las mujeres a través de diarios, cartas, etc., con ello se da importancia a la experiencia para encontrar una tradición femenina basada en paratextos. Y el último, muestra la revisión, aproximación y subversión sobre los temas para detectar, en la medida posible en los textos, la diferencia sexual, y si ésta contribuye en la diferencia literaria de género, de estructura, de voz y argumento. (Gerda Lerman citada en Borrás, 2000: 22).

De igual modo, Cheri Register en los años ochenta, propone tres fases en la crítica feminista: el análisis de las imágenes de las mujeres, la crítica de la autoría de las mujeres, y la prescripción. Con esta última, propone determinar los estándares de la literatura, de acuerdo con el punto de vista feminista; así se convertiría en una “causa de liberación” con cinco misiones: crear un foro para mujeres, terminar con la androginia cultural, proponer modelos de comportamiento y roles, sugerir la alianza entre mujeres e incrementar la presencia feminista. (Cheri Register citada en Borrás, 2000: 23).

Para la década de los años noventa, las reflexiones sobre la crítica feminista se orientaron hacia la identidad a través de la llamada *teoría del género*, es decir, se cuestiona el género y la diferencia sexual en la literatura de hombres y de mujeres; dando como resultado, los estudios de género, mismos que permitieron esclarecer, según lo indica Tania Modleski dos posturas erróneas: la “presunción heterosexual” y la “igualdad entre hombres y mujeres”. Es así que, esta crítica buscaba una nueva configuración del mundo a partir de la supresión de fronteras culturales y de barreras ideológicas; de la reflexión en torno a la otredad, la

valoración de la multiplicidad y la toma de conciencia al ver el mundo desde lo marginal. (Modleski citada en Borrás, 2000: 24).

Ahora bien, tal como se ha observado, la crítica literaria feminista ha evolucionado constantemente, motivo por el cual existen distintas propuestas; sin embargo sus limitaciones han recaído en dos grandes tendencias: la angloamericana y la francesa, definidas por sus perspectivas teóricas, más que por su geografía.

1.4.2 Tendencias feministas

Durante los años setenta, la teoría y crítica literaria feministas fueron determinadas por dos grandes tendencias que reunían los pensamientos de mujeres con ideales semejantes, las cuales responden a su tradición intelectual. Así tenemos la angloamericana, también llamada anglosajona, acuñada en los E.U.A. e Inglaterra, que se enfoca a los efectos de la opresión respecto al empirismo y al humanismo; y la francesa, la cual se apoya en el psicoanálisis, cuyos principios se establecen a partir de la represión en el inconsciente traduciéndolo en la escritura de las mujeres.

a) Tendencia anglosajona

A fines de los años setenta Geraldine Nichols en *Descifrar la diferencia* (1998) afirma que el inicio de esta los inicios de esta tendencia surgen con la publicación de dos textos importantes: *Thinking about Women* en 1968 escrito por Mary Ellman, y *Sexual Politics* de Kate Miller en 1970, cuyas propuestas se enfocaban en el cuestionamiento de la imagen de la mujer en obras escritas por hombres, a personajes femeninos cuyos roles eran asignados por la sociedad y a la opresión en la cual estaban sometidas.

Esta tendencia historicista mantuvo un corte pragmático, enfocada a la arqueología de la escritura hecha por mujeres, es decir, en la revisión de un pasado literario canonizado tradicionalmente, así como en las imágenes de mujeres elaboradas por ellas y por ellos, en contrapartida a la visión del narrador masculino, con ello se fijó la postura *ginocrítica* propuesta por Elaine Showalter, es decir, la especificidad de la escritura de mujeres, donde se enfatizaba lo que las féminas sentían y experimentaban, con la propuesta de otros modelos de análisis que responderían a una nueva teoría con voz propia, rechazando los esquemas masculinos. (Olivares, 1997: 56-57)

Los asuntos de que se ocupaban eran la historia, estilos, temas, géneros y estructura de la escritura de las mujeres; cuyo objetivo se centraba en la búsqueda de la diferencia en la escritura de éstas. Por lo tanto, sus bases fueron una cultura y un modelo femeninos, así, Toril Moi la cataloga como “excesivamente esencialista y hostil al cambio”. (Citado en Borrás, 2000: 22). Entre las teóricas que representaron esta línea están: Spacks, Showalter y Gilbert and Gubar.

Por otro lado, Nelly Richard (1989) sobre la crítica feminista angloamericana dice en “De la literatura de mujeres a la textualidad femenina” que ha planteado a su vez dos líneas de reflexión:

- a) La de una revisión hacia el pasado literario canonizado de manera tradicional para hacer un recuento de las censuras hechas a la producción femenina y de este modo darlas a conocer.
- b) La de analizar las “imágenes de mujeres” localizadas en la producción femenina en contra de la producción hegemónica.

La crítica de Richard radica en que al preocuparse por buscar en las otras obras (masculinas), las imágenes de mujeres ocultas y sepultadas, para restaurarlas en una sucesión literaria justificada, es decir, como Showalter lo propuso, una nueva historia literaria feminista; así esa *otra* historia, la nueva, sería compensada de su

filiación literaria; se estaría cayendo en algunos errores. Dicho de otro modo, esta reconstrucción de la historia literaria femenina en contraposición con la masculina, se estaría volviendo cómplice dentro de una linealidad uniforme, y de los preceptos logo (falo) céntricos de discursos homogéneos y fonológicos en interpretación. Con ello, la tradición hegemónica sólo cambiaría de sexo, seguiría siendo una, con claves de unidimensionalidad; de modo que lo femenino es ahora una nueva dominante “se obtura así nuevamente la posibilidad de pensar la historia y la tradición como una concurrencia de multirelatos (sic) a menudo discordantes, ahora en nombre de lo ‘femenino’ como constante unificadora y monointerpretativa” (Richard, 1989: 42). Con lo anterior, Richard propone una literatura femenina lineal (de reconstrucción), lo cual sería tan sólo cambiar de la tradición masculina a la femenina. Los papeles se invierten, pero continúa siendo lo mismo.

Además, se va dejando de lado la tensionalidad propia del subtexto de la literatura de mujeres, en tanto, entrelíneas, aparece lo que no puede ser descifrado de manera separada de lo sancionado, siendo esto una cualidad positiva y circunstancial propia de esta literatura. Por lo que, si se pasan por alto los condicionamientos y rechazos de la historia femenina, el relato se vuelve esencialmente inamovible.

De igual modo, en cuanto a la materialidad de la literatura, la crítica feminista angloamericana es incapaz, según Richard, de definir una especificidad textual de la diferencia-mujer.

Por otro lado, destaca los aportes positivos de esta tendencia. El fin común de las teóricas es procesar lo literario en lo temático, centrando la atención en caracterizaciones de personajes y sus modos de encarnar la referencia “mujer”, de esta forma, en esta representación las obras femeninas se caracterizan por su autenticidad al retratar la identidad femenina, aunque condicionado e influido por los contenidos biográficos-experienciales de las autoras.

Así, esta especificación propia de lo femenino en la literatura, como concepción realista-figurativa, estaría condicionada por una concepción naturalista del lenguaje, es decir, la obra es soporte reflectante de una feminidad preconstruida; así la identidad es un referente.

b) Tendencia francesa

Esta tendencia se fundamenta en una reflexión postestructuralista, psicoanalítica y derrideana, preocupada por los procesos de la subjetividad; cuya influencia se esparció por E.U.A. Se enfoca en las consecuencias textuales y las representaciones de esa diferencia sexual; de igual modo busca la comprensión del espacio femenino, así como por volver a poseer el espacio del *Otro* como terreno de discusión para eliminar la crítica patriarcal por medio de nuevas formas de pensamiento, análisis y escritura; lo cual se localiza, como lo afirma Laura Borrás, en “Los vacíos y los silencios o ausencias del discurso y/o de las representaciones” (Borrás, 2000: 25), siendo éstas las marcas de género o formas femeninas de escribir.

Por su parte, Segarra (2000) propone evitar la práctica de un esencialismo, como en la tendencia anglosajona; es decir, hay que pluralizar, para eliminar la univocidad femenina, se trata de ver historias de mujeres y no la de la mujer, así como hablar de mujeres y no de mujer.

Entre las teóricas que representan esta tendencia destacan Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray. Todas ellas contemplan un espacio lingüístico donde los postulados de género podrían desaparecer; causa por la que fueron catalogadas como esencialistas, ya que planteaban un análisis y ponderación de las características de otros feminismos los cuales se advertían como propios del pensamiento patriarcal.

Por otro lado, si bien es cierto que estas tendencias, la angloamericana y la francesa, han marcado un hito en la historia de la crítica literaria feminista, en la actualidad se manifiestan todavía más cambios, con lo cual se ratifica esa movilidad característica del feminismo; tan es así que se han determinado otras vertientes de esta crítica, como lo muestra Maggie Humm: la crítica política, donde se manifiesta un diálogo en la política de la diferencia; la crítica pedagógica, que se preocupa por la reconstrucción cultural a partir de la deconstrucción del canon a través de la pedagogía; y la crítica de los márgenes, también llamada de los límites, porque “reflexiona sobre la posición que se adquiere y que considera determinantes las especificidades de los códigos culturales producidos por las fronteras, tanto desde un punto de vista estrictamente geográfico o espacial, así como tomando el concepto en un sentido amplio, teniendo en cuenta fronteras creativas variadas...” (Humm citada en Borrás, 2000: 26). Es así que, la evolución de la crítica literaria feminista es evidente, por lo que ha adquirido un gran valor en la actualidad, sobre todo en E.U.A., y en Europa.

El desarrollo de estas tendencias se vio enmarcado además por la reflexión en torno a la definición de género, el cual, según la historiadora Joan W. Scott es: “... la creación totalmente social de ideas sobre roles apropiados para mujeres y hombres [...] es [...] una categoría social impuesta a un cuerpo sexuado” (Scott citada en Gutiérrez de Velasco, 2003: 14).

De acuerdo con esto, tienen mayor relevancia los enfoques sobre este estudio en los textos literarios del milenio. En cuanto a su proliferación, la teoría y crítica se ha desplazado con fuerza y ha llegado a gran cantidad de regiones de casi todo el mundo.

Con lo anterior expuesto, se puede decir que el paso de la historia ha planteado varias opiniones respecto a la conciencia feminista, de burguesas, campesinas, escritoras, obreras, plebeyas, artistas y sabias; algunos de estos grupos a través

del tiempo, han demostrado su tenacidad, pese a las barreras que oprimen su sexo y su libertad de expresión. También ha sostenido que no existe una perspectiva única en la crítica literaria, sino que al permitir otra, se enriquece esa misma.

Algunas de las ideas que revolucionaron el pensamiento fueron las diferencias entre los hombres y las mujeres no se deben a su naturaleza sino a la educación que se presenta en los diferentes sexos; el derecho del placer de la mujer fuera del matrimonio y la necesidad de que las mujeres puedan extender su lucha e ideales a la sociedad entera.

Muchos han sido los ideales y objetivos de los movimientos feministas. No sólo la lucha por sus derechos sino por los de la gente más reprimida. También por la paz y la libertad. La reconstrucción de feminismo a partir de las ideas de Beauvoir motivó el ejercicio pleno de la libertad de las mujeres, expresada en primera instancia en una liberación sexual; donde se podía separar la procreación de la sexualidad.

La problemática planteada radica, precisamente en la posibilidad o imposibilidad del descubrimiento de la existencia (esencialista) o de la construcción de dicha subjetividad (diferencia) que se derive a partir de elementos femeninos propios de roles socio-culturales impuestos, tal como lo plantea la crítica anglosajona.

Resumiendo, la tendencia anglosajona manifestó un corte pragmático, planteando así las bases para la escritura de las mujeres, en cuanto a las imágenes mostradas de ellas en obras escritas tanto por hombres como por las féminas; así como la fundación de la escuela ginocrítica, donde la mirada femenina se impuso y predominó en los diversos escritos; y la tendencia francesa se preocupó por la reflexión posestructuralista desde la perspectiva psicoanalítica y derrideana, interesándose así en los procesos de la subjetividad, cuyo éxito se manifestó principalmente en E.U.A.

CAPÍTULO 2

*“¿Qué es el <Otro>? Si realmente es <el otro> no hay nada que decir,
no es teorizable. El otro escapa a mi entendimiento.
Está en otra parte, fuera: otro absolutamente. No se afirma. Pero, por supuesto, en
la Historia, eso que llamamos <otro> es una alteridad que se afirma,
que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada
en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye,
<su> otro.”*

(Cixous, 1995:25)

LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL GÉNERO EN LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA

Para el estudio de los tres cuentos escritos por Berenice Hurtado Romano, es necesario establecer una noción sobre el término *género*, mismo que debe enfocarse al plano literario, sin olvidar las causas que originan ciertas confusiones en su empleo. Por ello, el objetivo de este capítulo es exponer algunas nociones sobre el término en el ámbito literario, hasta llegar a su simbolización dentro de la crítica literaria feminista y, conocer los aportes que respondan al aspecto de la *escritura femenina* como producción simbolizadora y significadora, a través de destacadas teóricas como Hélene Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, cuyos enfoques servirán para llevar a cabo este análisis.

2.1 Hacia una definición de género en la escritura femenina

La palabra *género*, en primera instancia remite a la clasificación para ubicarnos en lo femenino y lo masculino. Esta noción básica la aprendemos de la cotidianeidad, de lo establecido en la sociedad. No obstante es un concepto utilizado desde tiempos milenarios, y de manera común hasta hace poco se le ha atribuido un significado más amplio, hasta el grado de considerarse como una categoría de análisis. Mismo que fue posible gracias a las disertaciones e investigaciones sobre las mujeres a través de la teoría feminista.

El término *género* es acuñado por Gayle Rubin cuando realiza un análisis crítico sobre los trabajos de Lévis Strauss en cuanto al parentesco, y los estudios sobre el complejo de Edipo de Freud. Según el sistema sexo-género de Rubin, el eje rector se fundamenta en lo económico, pero se materializa a través de las ideas y reglas que oprimen a las mujeres, más allá del tiempo, lugar y cultura en la que se encuentre. (Rubin, 1986: 136).

Sin embargo, este concepto surge como producto de la civilización, modelado por cuestiones científicas determinadas por lo biológico del cuerpo humano, principalmente del sistema reproductivo; y por las fuerzas del poder que están en constante pugna:

El género es un elemento constitutivo de las relaciones sexuales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, es una forma primaria de las relaciones significantes de poder. Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre al cambio en las representaciones del poder, pero en la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido. (Scott, 1990: 46).

Así, el género debe relacionarse con el ámbito social del poder y del saber. Derivado de lo anterior, Michel de Foucault afirma en *Historia de la Sexualidad* (2005) que por poder se debe entender la multiplicidad de las formas de fuerza inmanentes, propias del dominio que se ejercen, el juego medio de luchas y enfrentamientos que lo transforma, es decir, el poder está presente en todos los actos y momentos, ya que se produce a cada instante. El poder está en todas partes, viene de todas partes. Se trata de una lucha constante por el dominio del otro.

El poder se origina desde múltiples formas, y actúa en las familias, en los grupos sociales, en las instituciones y en las relaciones sentimentales. Las grandes dominaciones son el resultado de los efectos hegemónicos sostenidos continuamente por la intensidad de todos esos enfrentamientos. La aparición de este concepto, o *rol de género*, se produce de esa dinámica que ha dominado la cultura tanto antigua como moderna. Es decir, las mujeres han sido sometidas por muchos siglos debido a esos enfrentamientos en todos los contextos, ellas han perdido o cedido frente a sus opositores, produciendo el efecto hegemónico del género masculino sobre el femenino.

Según Foucault (2005), las relaciones de poder son intencionales y subjetivas, pues no hay poder que se ejerza sin objetivos, lo cual no es delimitado por un individuo sino por una compleja red de poder. De este modo, una definición de

género resulta imperfecta pues se encuentra sujeta a complejas fuerzas que conforman el conjunto de un aparato social: mientras haya poder, habrá resistencia. Las relaciones de poder no existen más que en función de la multiplicidad de los puntos de resistencia.

Sally Haslanger (2004) realiza un análisis sobre lo que es *género* y la función que desempeña. Dicho término se desarrolló como una herramienta en la lucha contra la injusticia, pretendió identificar y explicar las desigualdades entre hombres y mujeres como fuerzas sociales, bajo el disfraz de aspectos biológicos; identificar los efectos de la opresión dada por la raza, la clase social y el género y, finalmente, la necesidad de un registro sobre los requerimientos de las mujeres para desarrollar sus condiciones de vida. (Haslanger, 2004).

Dentro de la teoría feminista hay una amplia gama de situaciones que se catalogan con el término de *género*, en muchas ocasiones se emplea como un significado social del sexo, sin embargo, esto permite varias interpretaciones. En el caso de la crítica literaria feminista Cixous e Irigaray lo utilizan para referirse a una experiencia subjetiva del cuerpo sexuado, o a una orientación psicológica sobre el mundo, es decir, identidad de género. Por otro lado, Judith Butler y Linda Hutcheon prefieren enfocarlo como el conjunto de cualidades que actúan con la función de normas para escribir los roles tradicionales entre hombres y mujeres.

De acuerdo con Sally Haslanger (2004), el feminismo materialista parte del marxismo, puesto que se puede explicar en términos económicos, donde las feministas enfatizan el rol del lenguaje y la cultura dentro de la opresión de las mujeres, de modo que la opresión de género es sostenida como un conjunto de fuerzas culturales y materiales, como lo plantea Foucault cuando habla de cualquier sistema de poder.

Por su parte, Joan W. Scott en su artículo “El concepto de género” en *El género: la construcción de la diferencia sexual* explica que:

Las fronteras del género, al igual que las de la clase, se trazan para servir una gran variedad de funciones políticas, económicas y sociales. Estas fronteras son a menudo movibles y negociables. Operan no sólo en la base material de la cultura sino también en el mundo imaginario del artista creativo. Las normas del género no siempre están claramente explicitadas; a menudo se transmiten de manera implícita a través del lenguaje y otros símbolos. De la misma manera que en un lenguaje en cuanto al género influye en cómo se piensan o se dicen las cosas, las formas narrativas arquetípicas de Occidente que dan por sentada la presencia de un protagonista masculino influyen en la forma en que se arman cuentos acerca de las mujeres. (Lamas, 2002: 24).

Para Scott el género se determina a partir de sistemas binarios sin importar su periodo histórico, donde oponen al hombre y a la mujer, lo masculino a lo femenino, manifestado a través de un orden jerárquico.

De este modo, según Martha Lamas, para Scott:

La utilización de la categoría *género* aparece no sólo como forma de hablar de los sistemas de relaciones sociales o sexuales sino también como forma de situarse en el debate teórico, Los lenguajes conceptuales emplean la diferenciación para establecer significados y la diferencia de sexos es una forma primaria de diferenciación significativa. (Lamas, 2002: 24).

El género es, entonces, un elemento constituido por relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y es además, una relación de poder entre ellos.

Por lo tanto, la diferencia sexual se emplea para distinguir dos grupos, es decir, un individuo se considera como mujer, siempre y cuando se encuentre sistemáticamente subordinado, económica, política, legal y socialmente, además de suponer la evidencia del rol biológico femenino. Caso contrario ocurre con los varones; se considera hombre a aquel individuo que se encuentra sistemáticamente privilegiado económica, política, legal y socialmente, en virtud de presentar características que se suponen la evidencia de ser biológico masculino.

Entonces, la noción de género se define en términos de opresión, adoptando las formas de explotación, marginación, impotencia y violencia. En este sentido la mujer ha sido objeto de esa opresión, debido a que forma parte de un grupo que padece lo anterior; así las mujeres son oprimidas “como mujeres” o “en cuanto son mujeres”, históricamente cualquier mujer, sin importar clase, raza o posición social tiene privaciones, que se vinculan necesariamente al hecho de ser mujeres.

También es importante mencionar que el contexto juega un papel importante, pues el rol de las mujeres es construido precisamente por la sociedad, dependiendo de la época y el lugar, pero siempre bajo el yugo masculino dominante. Así, si un individuo funciona como mujer en determinado contexto, se asume como un ser observado cuyas características evidencian el rol femenino en la producción de la especie, mostrando una posición de subordinación.

Por su parte, para Teresa de Lauretis (1991) la noción de género en tanto diferencia sexual constituyó entre 1960 y 1970 un elemento de vital importancia en la crítica y en las teorías de la subjetividad y textualidad, en la lectura y la escritura. Además sirvió como eje al conocimiento, en la epistemología y en las ciencias humanas. Esta concepción, que desarrolló prácticas y discursos específicos en espacios sociales ha limitado el pensamiento al emplear las nociones que de éste se deriven, tales como *cultura femenina*, *cuidados maternos*, *escritura femenina*, *feminidad*, entre otros; debido a la insistente “diferencia sexual” basada en el aspecto social, dicha situación como producto de la significación y del discurso se ha convertido en una diferencia de la mujer frente al hombre, es decir, como una diferencia del género humano. Con ello, el pensamiento feminista se encuentra sujeto al lenguaje del patriarcado.

Por su parte, Lauretis plantea algunas limitaciones en torno a la noción de la “diferencia sexual”; en la primera ubica al pensamiento crítico feminista dentro de una oposición universal de los sexos; lo cual hace difícil establecer las diferencias entre las mismas mujeres así como, de su propia interioridad: la mujer como

diferencia con respecto a los hombres e incluso con otras mujeres. La segunda, tiende a recuperar el potencial epistemológico –entendido éste, como la posibilidad de que en los textos feministas se conciba de manera diferente al sujeto social y a la sociabilidad- es decir, se trata:

De un sujeto ciertamente constituido en el género, pero no exclusivamente merced a la diferencia sexual, sino sobre todo a través de diversos lenguajes y representaciones culturales; un sujeto engendrado y que adquiere un género al experimentar las relaciones de raza y clase tanto como las relaciones sexuales; un sujeto que, en consecuencia, no es unitario, sino múltiple y que no se encuentra tan dividido en contradicción. (Lauretis, 1991: 231).

Con esto menciona que el término *género*, tal como está plasmado en la teoría de la sexualidad de Foucault, se trata de una “tendencia del sexo”, porque es producto de diversas tecnologías sociales, de una autorepresentación. De acuerdo con ello, afirma que es el resultado no del origen de los hombres, sino de las relaciones sociales, así elabora cuatro proposiciones en torno a esta problemática:

- En la primera el género es una representación imposible de funcionar como universal para todas las lenguas, mientras que para una un objeto puede ser femenino, para otras no; por eso dice que es imposible traducir a cualquier lengua romance la relación entre humano y representación. Con ello niega la posibilidad de teorizar sobre el género en un ámbito universal. El género es una representación que no representa a un individuo, sino a una relación social, que pertenece a una clase: “género no es lo mismo que sexo” (Lauretis, 1991: 238) porque el género se otorga de acuerdo con la representación a la cual pertenece un individuo en una relación social dada. Este tipo de relación se manifiesta en una oposición *conceptual* de los sexos biológicamente establecidos; a esto se le denomina “sistema sexogénero”; se trata de una construcción socio-cultural, un sistema de representación que otorga significados propios del estatus social, del conjunto de valores y de ciertas señas de identidad.

- En la segunda, la representación del género es *su* construcción. Para Lauretis “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación

como de la autorrepresentación.” (Lauretis, 1991: 245). En el caso del “sujeto del feminismo” como ello lo enuncia, se trata de una concepción que está en proceso, elaborada en los textos feministas críticos. Este sujeto es consciente de encontrarse dentro y fuera de la ideología, y de la doble tensión y visión; dicho de otra forma: “las mujeres se encuentran a un tiempo dentro y fuera del género, están simultáneamente en la representación y sin ella”. (Lauretis, 1991: 246). Es decir, los soportes de la teoría feminista deben enfocarse en tomar conciencia de que las mujeres están transformándose constantemente, atrapadas en el género, en la ideología y saber que son sujetos históricos normados bajo las relaciones sociales reales entre las del mismo género. Por lo que es necesario plantear y mantener la ambigüedad del género, para que continúe vinculándose una teoría y práctica orientada a la transformación cultural.

- En la tercera, la construcción del *género* sigue realizándose día con día por medio de las diferentes tecnologías del término y en los discursos institucionales que poseen el poder para controlar y mediar los significados, así como para producir representaciones del género. Para Lauretis, en la periferia de esos discursos hegemónicos aparecen rasgos que van constituyendo una concepción diferente del género, con ello menciona la posibilidad de servir para construir el género, cuyos efectos se manifiestan en la subjetividad y la autorrepresentación. La subjetividad se elabora a partir de la experiencia, la cual está en relación específica con la sexualidad. De este modo, el género es la representación de una relación que implica una pertenencia a una clase, a un grupo o categoría. Además se trata de la relación entre entidades construidas como una clase, representando a un individuo como propio de una categoría: “La construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación.” (Lauretis, 1991: 239).

- En la cuarta, la construcción del género se realiza a través de su deconstrucción. Lauretis critica las posturas de algunos varones al leer y escribir sobre el feminismo, no cree que se deba a una inclinación hacia los intereses de las mujeres, sino a los suyos propios, es decir, sólo valoran lo que les puede servir y

que se adecue a intereses personales. Además propone que, retomando a Deleuze, Foucault, Lyotard y Derrida, la mejor manera en la cual las mujeres podrían ser el grupo social mejor cualificado para promover la existencia de un sujeto “otro” que sea descentrado y desexualizado sería renunciando al género; sin embargo, de lo que se trata es más bien, de la necesidad de continuar haciendo una crítica radical sobre los discursos hegemónicos sobre el género. De este modo, la reconstrucción sería el camino propicio para que las mujeres aparezcan en la feminidad y en el mismo sujeto masculino.

- Finalmente, la deconstrucción del género se realiza en su reconstrucción; se hace una desreconstrucción. Ahora bien, es cierto que la mayoría de las teorías feministas han elaborado sus postulados sobre la base del discurso masculino, sobre el género, esto significa reproducirse a sí mismo, incluso en las mismas teorías feministas; así la alerta se presentaría al cuidar de las intenciones del mismo discurso ya elaborado. Según lo anterior, Lauretis afirma que se debe a que por el momento lo escrito se vincula a esta problemática, al no reconocerse como una representación; y que ese “otro lugar” que se propone: “no es algún pasado mítico ni alguna historia futura utópica: es el ‘otro lugar’ del discurso del aquí y ahora; los puntos ciegos o el espacio oculto de sus representaciones [...] ese lugar como una serie de espacios en la periferia de los discursos hegemónicos de las instituciones y revisar en las grietas y ranuras de los aparatos de poder-conocimiento.” (Lauretis, 1991: 270).

Con esto, se pretende proponer términos de una construcción diferente del *género*, los cuales tengan dominio en la subjetividad y autorepresentación de la vida diaria; pero sobre todo que influyan en la producción cultural de las mujeres, y que pasen las fronteras y los límites de las diferencias sexuales; es decir, que este movimiento se traslade del espacio representado en una representación, en un discurso, en un sistema *sexogénero* de un movimiento de ida y vuelta entre la representación del género y lo que es difícil o imposible de representar en el discurso masculino.

Por lo tanto, se entiende por *género* una clasificación que incluye una jerarquía social y un establecimiento potencial de funciones reproductoras. En la actualidad es entendido de acuerdo con dos posiciones: varón o mujer, a pesar de que en la teoría de género se establece un tratamiento bipolar de ambos, lo cual permite pensar en la posibilidad de nuevos géneros no jerárquicos. Es decir, el *género* es una categoría social que ejerce una función jerárquica, la cual clasifica a los individuos; por lo que los aspectos de género proyectados en cualquier obra de arte literaria, sirven como vehículo para enfatizar sus verdaderos roles.

No obstante, esta disertación con respecto a la noción de género es inacabada en lo que respecta al lenguaje. Esta necesidad de cuestionar qué somos, quiénes somos y hacia dónde vamos, lleva a reflexionar sobre la forma de encontrar las respuestas en la revisión del discurso de las mujeres; es decir, de profundizar en lo expresado a través del lenguaje.

En lo que respecta a este análisis, el término de género se empleará como una herramienta para establecer la justicia sexual, que ayude a socavar las estructuras de la opresión sexual. Puesto que, para reconocer la distinción entre *sexo* y *género* hay que admitir no sólo la diferencia física y psicológica entre hombres y mujeres, sino también las posiciones sociales a las que pueden acceder. Además es necesario mencionar que las sociedades en su totalidad privilegian a los individuos con cuerpo masculino, así como en las distintas culturas siempre han existido diversas formas de controlar y explotar las facultades sexuales y reproductivas de las mujeres.

Por otro lado, Nelly Richard en su artículo “¿Tiene sexo la escritura?” establece como tesis la diferencia entre “literatura de mujeres” y “escrituras femeninas”, quien define: “literatura de mujeres’ como ‘conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la

pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico-sexual.” (Richard: 1994, 129).

La literatura de mujeres arma el corpus que propone la existencia de una “escritura femenina” cuyas caracterizaciones se definen en torno a:

- Nivel simbólico - expresivo: como la connotación de un registro femenino propio del estilo en la escritura de mujer.
- Nivel temático: cuyo argumento se centra en ‘imágenes de la mujer’.

Por lo tanto, propone incorporar una teoría feminista para que en lugar de hablar de una *escritura femenina*, se hable de una *feminización de la escritura*, la cual se produce en:

Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterno; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo ‘femenino’ [así] cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el ‘devenir-minoritario’ [...] de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes del poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial. (Richard: 1994, 132-133).

Por lo tanto, según Richard, lo femenino puede considerarse como todo aquello que desde los bordes busque una modificación al canon establecido en la literatura, es decir, se trata de todo aquello oprimido por el poder falocéntrico, pues se opone desde los bordes, tratándose entonces de una *feminización de la escritura*, pues no se trata entonces de una escritura femenina, ya que es independiente del género sexual del sexo del autor, de modo que lenguaje y escritura son indiferentes ante la diferencia genérico sexual en la producción literaria.

De igual modo, afirma que la herencia literaria ha sido establecida desde una autoridad masculina de manera oficial. Así el “canon mayor” reconoce una norma dada; sin embargo cuestiona si la lengua está monopolizada desde el punto de vista masculino o si va más allá de la significación. Para Richard lo establecido no es inquebrantable, así las mujeres pueden aprovechar lo establecido y plantear entre líneas el desmantelamiento simbólico-cultural de una cultura patriarcal, con el fin de dejar escuchar esas *voces descanonizantes* (no sólo en lo femenino, sino en lo masculino) y resignificar el canon plurisignificando la norma literaria desde la posición del texto. Propone un replanteamiento al romper con los prejuicios del género donde cada sexo tiene su propio territorio, por lo tanto no basta con ser mujer para escribir desde una minoría, y no basta con desplegar los contenidos del tema de la mujer desde su experiencia o biografía. En este sentido, una forma con la cual la mujer rompe con el mundo masculino es a partir de la escritura, pues a través de ella, se encuentra la única salida para que la mujer se libere.

2.2 La simbolización en la crítica literaria feminista

Como seres humanos nos enfrentamos a la diferencia corporal que existe entre hombres y mujeres por medio de la cultura, en ella se simboliza la diferencia; por eso el ámbito cultural se trata de un espacio simbólico definido por la imaginación y la construcción de identidades y auto imágenes de cada individuo. Es así como Martha Lamas afirma que “la raíz misma de la cultura es esa parte del individuo que no está determinada por la historia y que consiste en el núcleo inicial y fundador del aparato psíquico: el pensamiento simbólico” (Lamas, 2002: 54), donde la función simbólica involucra la parte productora del lenguaje y de las representaciones que se manifiestan en el cerebro, de modo que lo característico y propio del ser humano es su lenguaje, la capacidad de comunicarse, constituyéndolo como un ser social.

La relación que existe entre el mundo y los signos que lo representan es arbitraria, pues cada lengua lo articula y lo organiza según las relaciones específicas que hay entre significados y significantes de sus signos en cada cultura, así en cada una hay simbolizaciones particulares, cuya diferencia sexual es un material simbolizado y determinado en todas y cada una de ellas.

Las representaciones simbólicas son imágenes o conceptos que permiten estructurar la manera de ver y asimilar el mundo que nos rodea, para analizarlo y comprenderlo. Martha Lamas plantea tres puntos principales que sirven de base para la elaboración de una representación del mundo: los preconceptos culturales, las ideologías o discursos sociales, y la experiencia personal.

En lo que respecta a las cuestiones de género, es evidente que su representación se constituye antes de que el individuo tenga pleno conocimiento del tema desde la infancia. Sin embargo, toda simbolización cultural está destinada a manifestarse de manera práctica en cada sociedad, por tanto las simbolizaciones de género y diferencia sexual no quedan excluidas.

De modo que la conducta objetiva y subjetiva de cada individuo desarrolla su propia conducta de género: los hombres, actúan, piensan y sienten como lo deben hacer los hombres en una sociedad dada, lo mismo ocurre con las mujeres, es decir, la diferencia sexual nos determina psíquicamente y la simbolización cultural de esta diferencia sexual marca los sexos y la percepción de todo nuestro entorno. (Lamas, 2002).

De tal suerte que, la presencia del acto simbólico de género se identifica claramente en dos corrientes feministas de pensamiento: la angloamericana y la francesa. En el caso de este estudio me enfocaré solamente a la francesa con teóricas como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, por ser las que más se adaptan al estudio de los cuentos de Berenice Romano Hurtado.

2.2.1 Hélène Cixous.

Durante la década de los setenta, Helene Cixous con la publicación de su libro *La risa de la Medusa* analiza las concordancias entre feminismo, mujer y feminidad en cuanto a la producción literaria, todo ello a través de un estilo poético y metafórico, con matiz antiteórico. En este sentido, retoma los estudios de Lacan en el supuesto de que hombres y mujeres son seres de orden simbólico, entendido éste como “la dependencia y articulación del sujeto hablante en el orden del lenguaje” (Kristeva, 2013: 90). Coincide en afirmar que, el centro del orden simbólico es el *falo*, piedra angular del sistema del lenguaje patriarcal; por lo que la idea de que la estructura del lenguaje está centrada en el falo da origen al término *falocéntrico*. Por otro lado, también considera la postura de Derrida, para quien la estructura del lenguaje privilegia a la palabra escrita sobre la hablada, generando el término *logocéntrico*. En este caso, Cixous e Irigaray combinan ambos postulados para describir los sistemas y estructuras del lenguaje de la cultura occidental como *falogocéntrico*. Término que constantemente será empleado por ambas teóricas. (Klages, 2004).

Este sistema falogocéntrico se establece a través de oposiciones binarias, tales como masculino/femenino, orden/caos, habla/escritura, bien/mal, etc., de modo que el primer término domina sobre el segundo; esta situación es la que Cixous critica, por establecer una falsa visión del mundo a través de este dualismo y porque se integra en un sistema de valores machistas:

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición,
Palabra/Escritura
Alto/Bajo

Por oposiciones duales, jerarquizadas. Superior/Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) interviene una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones. [...] Y todas las parejas de oposiciones son *parejas*. [...] Teoría de la cultura, teoría de la sociedad, el conjunto de sistemas simbólicos –arte, religión, familia, lenguaje-, todo se elabora recurriendo a los mismos esquemas. Y el movimiento por el que cada oposición se constituye para dar sentido es el

movimiento por el que la pareja se destruye. [...] La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino... (Cixous, 1995: 14).

Continuando con la idea de Lacan sobre el paradigma psicoanalítico, Cixous (1995) argumenta que el niño debe separarse de su madre con el fin de integrarse en el orden simbólico ya que la presencia femenina no es representable en el lenguaje, no puede ser transmitido en el orden falogocéntrico. De igual modo, ocurre con la sexualidad y los placeres femeninos, ambos son representados dentro de esta misma categoría. Por ello, para que una mujer se integre a este orden necesita, según Freud, ser normal, es decir, marginar su clítoris y optar por la vagina, por la atracción de los cuerpos masculinos sobre los femeninos, abandonar su sexualidad y mantener una postura pasiva. Porque según Lacan esa conducta permite la madurez y la entrada del individuo al orden simbólico, para convertirse en un sujeto lingüístico que asuma la posición binaria del sistema falogocéntrico. Por tanto, las mujeres, para ser “mujeres” y ser representadas en el orden simbólico deben asumirse con una sexualidad pasiva, vaginal, heterosexual y reproductiva. (Klages, 2004).

Estas ideas inquietaron a algunas teóricas feministas francesas, tal es el caso de Cixous, para quien el paradigma lacaniano le permitió deconstruir el sistema falogocéntrico con el fin de proyectar nuevas estrategias para otro tipo de relación entre cuerpo y lenguaje femeninos.

Cabe mencionar que los textos de Cixous son complejos ya que insiste en argumentar que existen dos niveles en su discurso: el literal y metafórico, los cuales se refieren tanto a las estructuras como a los individuos. Cuando afirma que una mujer debe escribirse a sí misma o que una mujer debe escribir a una mujer, se entiende que las mujeres deben escribirse a sí mismas, a contar sus propias historias (propio del feminismo angloamericano), y al mismo tiempo, postula que se debe encontrar una nueva manera de relacionar el significante “mujer” al significante “yo”, es decir, una forma que permita escribir el significante apropiado para designar la identidad subjetiva de las mujeres dentro del orden

simbólico. La mujer al escribir, debe hacerlo desde una visión femenina, no masculina; en esa lucha contra el sexo opuesto: “Escribo esto como mujer hacia las mujeres. Cuando digo <la mujer>, hablo de la mujer en su inevitable lucha con el hombre clásico; y de una mujer-sujeto universal, que tiene que hacer a las mujeres a su(s) sentido(s) y su historia.” (Cixous, 2004: 18).

Por ello, el querer introducirse en este orden simbólico del lenguaje, para buscarse una identidad y un nombre, implica necesariamente, acceder a las estructuras de oposiciones binarias; de modo que, las mujeres que se arriesgan, y escriben o emplean un discurso, lo hacen desde una postura “masculina”, asumiendo un sistema falogocéntrico. Por lo tanto, existe, según Cixous, poca o ninguna escritura “femenina”. De esta suerte, las mujeres sólo pueden producir una escritura femenina siempre y cuando provenga de sus cuerpos:

Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornado [...] El incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permita llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia... (Cixous, 1995: 61).

Es así que se plantea y es la iniciación a la escritura: “¿Y por qué no escribes? ¡Escribe! La escritura es para ti, tu cuerpo es tuyo, tómallo.” (Cixous, 2004: 19), la idea es motivar para escribir, si la escritura ha sido privilegio de los hombres, de su creatividad, dónde queda entonces la ‘escritura femenina’, esto como la vía para dar nueva cuenta desde la perspectiva de mujer, las situaciones que le afectan. Se deduce que para escribir se requiere observar las relaciones entre la sexualidad de las mujeres, su ser mujeres, su concepto de placer y sus territorios corporales.

A partir de estos planteamientos, surge la necesidad de la escritura, modo a través del cual la mujer da a conocer su relato en una historia, a pesar de la dificultad para establecer una propia desde una perspectiva femenina, teóricamente hablando; sin embargo, la práctica de ésta se hace a partir de la ruptura con lo ya

establecido, con la escritura masculina como un modelo a seguir. De algún modo esta nueva forma de representar sus pensamientos ha superado la del hombre, cuyo resultado manifiesta algo flexible, más abierto a otras posibilidades, sin el estricto rigor del texto dominante o masculino, sin embargo una cualidad de este nuevo producto es, además, la flexibilidad que posee.

A pesar de que es complejo determinar el sexo de la autoría de un escrito, Cixous (2004) reconoce una escritura sexuada en femenino, así acuñe el término de "*l'écriture féminine*" con el que la determina como femenina en contraposición a la masculina, en esencia falocéntrica. La cual puede ser adoptada tanto por hombres como por mujeres. Además, declara que ésta muestra que la estructura del orden simbólico no es un orden, por lo que puede ser deconstruida. Con ello, establece, como ya se mencionó, dos niveles: el literal y el metafórico, es decir, el individual y el estructural. En el primer nivel, la mujer debe escribirse a sí misma, debe descubrir por sí misma qué es lo que siente su cuerpo, escribir sobre ello; en el segundo nivel, cuando las mujeres escriben sobre sus cuerpos, la estructura del lenguaje cambia, ya que se convierten en sujetos activos:

Es preciso que la mujer se escriba: que la mujer escriba de la mujer y haga venir las mujeres a la escritura, de la que han sido alejadas violentamente como también lo han sido de sus cuerpos: por las mismas razones, por la misma ley, con la misma finalidad mortal. La mujer tiene que ponerse al texto –como al mundo y a la historia-, con su propio movimiento. (Cixous, 2004: 17).

De este modo, si las mujeres escriben sin reproducir el sistema falocéntrico de significados preestablecidos, podrán crear un nuevo significado de escritura: "*L'écriture feminine*".

Es así que, "*L'écriture feminine*" se mostrará cuando al escribir, las mujeres no reproduzcan las representaciones propias del orden simbólico dominante, cuando no se hable o escriba en forma lineal; como discurso femenino no implicará la bipolaridad, eliminará la división entre lo que se habla y lo que se escribe. En este sentido "*L'écriture feminine*" es un lenguaje deconstructivo. Además en *La risa de*

Medusa Cixous (1995) afirma que la mujer debe escribir su “*self*”, su ‘mismidad’, es decir, escribirse desde mujer, sobre mujer y a la mujer, ella debe ponerse en el texto, obedeciendo así a una visión femenina y no masculina: “Al escribir, desde y hacia la mujer, y al aceptar el reto del discurso gobernado por el falo, la mujer afirmará a la mujer de manera distinta a la que se le ha reservado en y por el símbolo, es decir, el silencio.” (Cixous, 2004: 26).

Cixous es cuidadosa al no establecer una definición como tal sobre “*L’écriture feminine*”, prefiere metaforizarla, ya que al hacerlo estaría anclándola en el orden simbólico dominante. Para ella, la escritura femenina es más amplia, fluida y siempre escapa a cualquier definición, por eso sólo puede ser concebida no por los sujetos subyugados a la autoridad central, sino por aquéllos ubicados en lo márgenes, es decir, por las mismas mujeres.

Ahora bien, Cixous (1995) retoma el mito de la Medusa para explicar su desacuerdo con la idea freudiana sobre que todos los humanos somos fundamentalmente bisexuales y que se lleva a cabo una trayectoria edípica para llegar a la heterosexualidad. Para ella, esta mujer con cabellos de serpientes, cuya mirada convertía en piedra a cualquier hombre que la mirara a los ojos, representa el mito de la mujer como un abismo, idea que se explica freudianamente, puesto que la mujer carece de pene y en cambio posee un oscuro agujero donde éste desaparece. Para Freud, esto representa el miedo a la castración, pues se trata de una mujer cuya cabellera representa muchos penes. Lo cual aterra a los hombres. Porque si las mujeres fuesen capaces de demostrar a los hombres el placer sexual del cuerpo femenino a través de la escritura no representacional, ellos podrían comprender que no tiene que ver con los penes como tales. Las mujeres muestran a los hombres sus “sexts”² que metaforiza a la sexualidad femenina como una nueva forma de escritura.

² Término que acuñó de la combinación entre las palabras “sexo” y “texto”.

Establece alternativas para que la mujer salga de un sistema de escritura y de un pensamiento que la oprime. Propone la otra “bisexualidad” que “es múltiple, variable, eternamente cambiante, y consiente en ‘no rechazar ni la diferencia ni un sexo’ (Moi, 1988: 61.), es decir, se propone elaborar una escritura no sobre el cuerpo sino a través de su cuerpo y con su cuerpo, por lo que escribir se convierte en un acto libidinoso, porque la vinculación de la sexualidad con el hecho textual crea un campo nuevo de escritura feminista sobre las expresiones del lenguaje, no sólo en escritos de mujeres sino también de hombres, puesto que no se afirma el sexo del texto, sino la textualidad del sexo., como lo afirma Mary Jacobus. (Suárez, 2000: 42).

Para Hélène Cixous el pensamiento humano siempre se ha mostrado en oposiciones duales jerarquizadas. De modo que, el movimiento por el que cada oposición posee un sentido, es el mismo por el cual la misma pareja se destruye. Así, la mujer debe estar, generalmente, del lado de la pasividad, mientras que el hombre, en la actividad. (Cixous; 1995: 14-15).

La mujer, entonces no posee un lugar propio en la operación social o familiar:

En el límite el mundo del <ser> puede funcionar excluyendo a la madre. No hay necesidad de madre – a condición de que existe lo maternal: y entonces es el padre quien hace de la madre. O la mujer es pasiva; o no existe. Lo que ocurre es impensable, impensado. Es decir, evidente, que la mujer no está pensada, que no entra en las oposiciones, no forma pareja con el padre (que forma pareja con el hijo). (Cixous; 1995: 15).

La mujer busca una proyección a otro nivel, busca hacer pareja con alguien, que puede ser el propio hijo, con quien puede ser activa y no pasiva, puede integrarse a un proceso.

El rol social de la mujer que cuestiona Cixous, acontece cuando se le cierra la oportunidad de ser un ser en sí misma, cuando debe guardar sumisión:

Para nosotros, vosotras, las mujeres, representáis la eterna amenaza, la anticultura. No nos quedamos en vuestras casas, nos vamos a reposar a vuestras camas. Rondamos. Seducimos, enervados, es todo lo que pedimos.

No hagáis de nosotros unos seres blandos, aletargados, femeninos, sin preocupaciones de tiempo ni de dinero. Para nosotros, el amor a nuestro modo es la muerte. Asunto de umbrales: todo está en suspenso, en el pronto, siempre diferido. Más allá está la caída: sumisión del uno al otro, domesticación, reclusión en la familia, en el rol social. (Cixous; 1995: 19).

La mujer, por lo tanto, aprende los caminos que la llevan a la pérdida de su destino. ¿Quién es por lo tanto? “¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama?” (Cixous; 1995: 19).

Existe otro, presente, activo, quien domina, el otro es “una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, <su> otro.” (Cixous; 1995: 25). Ese otro es quien se reapropia, retoma y destruye al otro.

Finalmente, el planteamiento inicial de Cixous es el de motivar a las mujeres en la escritura, de ahí su grito: “¡Escribe, no dejes que nadie te lo impida, no dejes que nada te detenga!” (Cixous citada en Gutiérrez de Velasco, 2003: 22). Con esto se replantea el papel de la mujer en la cultura, en la libre expresión, en dejar a un lado el sometimiento de siglos y despertar, abrir los ojos, para dar cuenta, a través de la perspectiva femenina, de la capacidad de expresión, discurso y lenguaje de la cultura en nuestra sociedad. De este modo Cixous une entonces, cuerpo y escritura, a través del discurso.

2.2.2 Luce Irigaray

Esta filósofa y psicoanalista propone un nuevo enfoque sobre la “autosexualidad de las mujeres”, es decir, el problema al que se supone la mujer se ha enfrentado, motivo, además por el que es inferior al hombre. Esto se debe a la falta o envidia del pene; es así que esta autora propone que las mujeres tienen un equivalente al

órgano masculino, el clítoris y así pueden obtener su propio placer. De acuerdo con esto, resulta la creación de un lenguaje nuevo que da cuenta de ese deseo, lenguaje que se plasmará a través de la escritura y del discurso mismo. Aunque también surge la preocupación por la posible desaparición de la sexualidad femenina, la imaginación y el lenguaje, si se reduce esta labor, a la creación en términos patriarcales “y, de alguna manera desaparecería la sexualidad femenina, su imaginación y su lenguaje” (Gutiérrez de Velasco, 2003: 18).

Así, analiza en una de sus obras más destacadas *Ce Sexe qui n'en est pas* publicada en 1977, el lenguaje y la diferencia sexual, para quien se puede llevar a cabo una reconstrucción y un cambio en los fundamentos patriarcales a través de esta diferencia, para ello propone el cuerpo femenino como un espacio en donde la mujer puede hablar como sujeto. No propone una nueva teoría sino intenta producir una alianza desestabilizadora que frene la teoría machista. Al respecto Moi menciona: “Irigaray afirma que el discurso machista sitúa a la mujer fuera de la representación; ella es la ausencia, la negación el continente oscuro o, como mucho, un hombre menor.” (Moi, 1998: 153).

Irigaray retoma el Mito de la Caverna de Platón para compararlo con el vientre materno y con el *logos* paterno, con el fin de demostrar que a partir de las categorías filosóficas se relega lo femenino a una posición de subordinación donde la mujer es ignorada o vista como lo opuesto al hombre. Su reinterpretación sostiene que la caverna no es más que la matriz de la mujer a la que se le atribuyen los roles imaginarios de la madre y del padre: el prisionero debe alejarse de su madre que es la caverna y de su rol reproductivo. Afirma que la república ideal de Platón era una ciudad monosexual, donde las mujeres eran en realidad hombres, por lo que no se trataba de una entidad igualitaria como se pretendía. Según la autora, las mujeres no pueden escapar de las reglas del matriarcado, al contrario, propone trabajar dentro de ese patriarcado como si fuese un virus para infectarlo y cambiarlo radicalmente, y así abrir la posibilidad de un lenguaje diferente, más amplio.

De este modo Irigaray formula un “orden simbólico femenino paralelo” apoyado en la diada madre-hija, cuya escritura femenina y orgásmica elimine el texto masculino. Su tesis es la de *le parler femme*, el habla de la mujer, para indicar un discurso creado por las mujeres, el cual sea espontáneo, sin censura y sin represión. Con lo cual, se pueda encontrar un predominio sobre el género masculino en la lengua.

Por eso, propone que las mujeres jueguen con la *mimesis* o mímica para desenmascarar el sexismo, así como las representaciones y discursos dominantes. De esta forma, se asumiría deliberadamente la posición femenina, lo que implica convertir una forma de subordinación en un acto afirmativo. Según esto, el reto exige de las mujeres su voz y escritura como sujetos masculinos, para que reproduzcan sus términos; con ello la mimesis consiste, por lo tanto en desplazar la posición del sujeto masculino dentro del discurso por medio de la imitación para subvertirlo:

Así, para una mujer jugar con la mimesis es el intento de recuperar el lugar de su explotación por el discurso, sin permitir que sea simplemente reducida a él. Significa resometerse – en tanto que se encuentra del lado de lo “perceptible”, de “la materia”- a las “ideas”, en particular a las ideas sobre sí misma, que están elaboradas en y por la lógica masculina, pero para hacer “visible”, por medio del efecto de la repetición juguetona, lo que debía permanecer invisible: el encubrimiento de una posible operación de lo femenino en el lenguaje. También significa “descubrir” el hecho de que, si las mujeres son tan buenas imitadoras, es porque esta función no las reabsorbe del todo. *También permanecen en otra parte*: otro ejemplo de la persistencia de la “materia”, pero también del “placer sexual”. (citado en Golubov, 1994: 124).

Así la crítica feminista con Irigaray supone siempre dentro y fuera un discurso doble, en donde se trabaja bajo los parámetros establecidos para desestructurarlos y así subvertirlos. Esta escritura al ser regida por convenciones preestablecidas, permite a su vez la posibilidad de que la misma escritura destruya lo ya creado con una nueva escritura, la de la duplicidad a través de la figura

materna, para rescatar el papel de la madre y la naturaleza con el fin de redescubrir la identidad de las mujeres. (Irigaray, 1992).

Como conclusión, según Richard, los modelos de Cixous e Irigaray se enfocan en el descubrimiento de una economía libidinal femenina; asociando la especificidad del ritmo-mujer, con ello se podría descomponer lo *Uno-paterno* como principio monocéntrico, para liberar a su contrario, lo múltiple. Así, este modelo sitúa a lo femenino como multiplicidad y heterogeneidad de sentidos en función de una estructura psico-corporal y una teórica del inconsciente; y de una asociación entre escritura y genitalidad del sexo femenino. Es así que, esta vertiente propone una nueva escritura femenina.

2.2.3 Julia Kristeva

Esta teórica coincide con Hélen Cixous y Luce Irigaray en el sentido de retomar algunos aspectos psicoanalíticos de Freud y Lacan, en torno a la diada madre-hijo. Concuerta con Lacan al destacar que la supremacía del lenguaje en la vida psíquica y su comprensión requiere de una posición sexualizada donde el sujeto asuma el orden simbólico.

Considera que entre lo semiótico y lo simbólico existe un proceso de individualización y subjetividad. Kristeva (1995) propone una teoría de la marginalidad, de la subversión y la disidencia; misma que la acerca a las anterior teóricas, aunque ella rechaza la idea de "*l'écriture feminine*" de Cixous.

La premisa de esta propuesta radica en el poder potencial de los aspectos marginales reprimidos del lenguaje, de este modo coincide con Cixous al reconocer la existencia de formas femeninas de significación que no pueden ser sostenidas por la estructura racional del orden simbólico. Para Kristeva (1995) los aspectos femeninos de la mujer radican en un modo del lenguaje abierto a

hombres y mujeres, idea alejada de la de Cixous, para quien estos aspectos se sitúan en la libido de la mujer. Así, los conceptos simbólicos y semióticos propuestos operan en los planos de lo físico, lo textual y lo social de la vida; mismos que se fundan según Freud, en las etapas de la niñez: pre-edípcia y edípica.

Para Kristeva la semiótica es lo esencial en la significación, la cual se vincula con lo anárquico de los impulsos pre-edípicos; de modo que la concibe como “femenina” porque se origina en una fase dominada por el espacio del cuerpo de la madre, espacio llamado por Kristeva (1995) como “cora”; término que retomó de Platón. El cual, en este caso, define y estructura los límites del cuerpo del niño, como su *ego* e identidad, este espacio de subversión del sujeto es en donde los impulsos del *tánatos* surgen y amenaza su integridad para reducirlo a la insistencia.

De acuerdo con Kristeva, si lo semiótico se define a partir de lo pre-edípico con procesos orientados hacia la madre, entonces lo simbólico surge en la fase edípica, regulada por la ley del padre. Por lo tanto, lo simbólico está sobrepuesto en lo semiótico. El ritmo, la energía y la fuerza corporal del niño es lo semiótico reprimido, que lucha por surgir, e irrumpe en lo simbólico, por lo que la fase simbólica-edípica-social existe gracias a la fase irrepresentable semiótica-maternal-femenina. (Kristeva, 1995)

Un aspecto importante que destaca es el de la frontera que hay entre la conciencia y lo subconsciente, ya que cada vez que un sujeto habla existe un diálogo entre lo que en realidad quiere decir y lo que dice para que se le entienda; por lo tanto, Kristeva se refiere a un proceso de construcción de identidad entre distintos niveles de comprensión de la información, los cuales se van interrelacionando a través de la identificación de los planes entre consciente y subconsciente. (Kristeva, 1995) De este modo, plantea tres posiciones que sirven para que las niñas lleven a cabo su proceso de individualización: la identificación con la “ley del

padre”, de donde obtienen normas patriarcales que les permiten ser sujetos sociales: la identificación con lo simbólico y con lo maternal.

Por lo tanto la postura deconstruccionista de Julia Kristeva sostiene que la escritura es “femenina” sin importar el sexo biológico de su autor, en tanto se convierte en respuesta al sistema dominante del poder.

En este sentido la teoría de Julia Kristeva indica que las distinciones de género son importantes sólo cuando el sujeto entra en el orden de lo simbólico, si reprime las fuerzas semióticas, ya que en la fase pre-édipica o semiótica, la masculinidad y la feminidad no entran en conflicto. Para que los niños y las niñas puedan acceder al orden simbólico deberán alejarse del yugo materno, de esa dependencia, y reprimir las fuerza pre-edípicas, de modo que sólo así para ambos géneros podrán obtener su identidad sujeta al orden simbólico y a la ley del padre. De igual modo, admite la posibilidad de descubrir ciertas peculiaridades estilísticas y temáticas en obras escritas por mujeres, pero no necesariamente deben atribuirse a una especificidad auténticamente femenina o a una marginalidad social.

Finalmente, la propuesta de la crítica francesa apoya la posibilidad de hablar y escribir desde un *espacio propio*, en el cual los hombres no han tenido acceso, como el de la maternidad, el cuerpo de la mujer, la voz de la madre, etc., para “...alimentar nuestras sociedades con un discurso más flexible, más libre, que sepa nombrar lo que aún no ha sido objeto de circulación comunitaria: los enigmas del cuerpo, las alegrías secretas, las vergüenzas, los odios al segundo sexo...” (Kristeva: 1995, 361).

Por lo tanto, el modelo de Kristeva elabora una propuesta de “relación femineidad-diferencia”, donde el sujeto posee dos instancias en relación interdialéctica: la instancia semiótica, donde aparece lo pulsional con relación en la femineidad-

materna; y la instancia simbólica, donde se presenta lo narrativo con relación en la masculina-paterna.

Así, la mujer está más cerca de la pulsión de lo semiótico, debido a la relación de proximidad con la madre. Por lo que el esquema propuesto por Kristeva, mujer-creatividad, según Richard, se trata de una fuerza aliada en un proceso para la desintegración del esquema dominante.

Una vez realizado este recorrido por las diferentes nociones sobre el término de género, el cual quedó establecido como una construcción meramente social, no biológica, y jerarquizada por las normas del poder; mismo que se empleará para comprender esa lucha en la necesidad de la expresión femenina, que por mucho tiempo fue oprimida; a lo cual la tendencia francesa apoya con la coincidencia de las propuestas en tres destacadas estudiosas del tema, quienes formulan la necesidad de una escritura propia, con una perspectiva diferente que exprese la realidad no desde la postura falocéntrica, sino con una apertura a mayores posibilidades; es decir, en un espacio propio e intocable por los hombres, el del cuerpo de la mujer, la maternidad y el rol de madre. Es así que, esta línea permitirá llevar a cabo el estudio de los cuentos de Berenice Romano Hurtado en el capítulo siguiente, donde se encontraremos dicha formulación.

Es necesario mencionar que la tendencia francesa representada por Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, será la que sustentará el análisis de los cuentos de Berenice Romano Hurtado, debido a es la que mejor se ajusta al contenido de los mismos.

CAPÍTULO 3

“...jamás comprenderé, jamás aprehenderé quién eres;
siempre te mantendrás fuera de mí. Pero esos: no ser yo, no ser yo ni mío,
hacen que la palabra sea posible y necesaria entre nosotros.
Ninguna expresión del deseo vale sin esta pregunta silenciosa:
“ ‘¿quién eres? Tú que jamás serás yo ni mío,
tú que siempre serás trascendente a mí,
aunque te toque, pues el verbo en ti se hace carne también,
de manera diferente, en mí’ ”.

(Irigaray, 1998: 30)

LA INTERPRETACIÓN HERMENEÚTICA DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA A TRAVÉS DE LA PROPUESTA DE GLORIA PRADO

Muchos son los intentos que se hacen para explicar, definir y aclarar la obra de arte literaria, no obstante, siempre queda un espacio abierto a otras posibilidades de interpretación; por lo tanto, es necesario buscar otros enfoques, o perspectivas de abordaje, explicación y comprensión del texto, lo cual se puede realizar a través de un análisis en el que se interprete lo que se lee, así como la manera de su disposición, para comprender lo *que se dice*. En este sentido, la teoría literaria feminista insiste en proponer una nueva forma de ver, de analizar e incluso de escribir la literatura.

Así, el discurso literario es simbólico, y por ende, polisémico, ya que se inserta en el mundo del doble o múltiple sentido del que puede desembocar otro universo de manera implícita en el primero, con lo cual es posible que el lector genere un acto de interpretación.

De acuerdo con lo anterior, para el presente estudio sobre los cuentos de Berenice Romano Hurtado me basaré en la metodología propuesta por Gloria Prado en el libro *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermeneútica a la obra literaria*; quien a su vez, retoma parte de la *teoría de la recepción* en la *triple mimesis* de Paul Ricoeur, así como en la *teoría del efecto en el lector implícito* de Wolfgang Iser; en donde ambos concluyen en la importancia vital que tiene el acto de lectura.

En los tres cuentos: “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos” existe una enorme carga de significaciones que permitirán determinar las perspectivas de los personajes femeninos en torno a la lucha por mantener el poder *falocéntrico* entre dos figuras femeninas: madre e hija, suegra y nuera, cuya manzana de la

discordia es la imagen masculina identificada a través del padre, esposo e hijo; mismos que se analizarán con base en la postura de Gloria Prado, según mi punto de vista, es la más adecuada para esto, pues se apega al contenido de los textos de Romano.

Por ello, el objetivo de este capítulo será plantear el esquema de análisis que elabora Gloria Prado a partir las tesis de Ricoeur e Iser, por lo que, iniciaré exponiendo los puntos más concretos respecto a la *triple mimesis* y al *lector implícito*, respectivamente; con el fin de comprender la propuesta metodológica de Prado.

3.1 Paul Ricoeur: *la triple mimesis*

Paul Ricoeur en la trilogía *Tiempo y narración* plantea una hipótesis en la que afirma: “entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural.” (Ricoeur, 2003: 113) En otras palabras, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto es articulado en un modo narrativo y así la narración hace plena su significación en tanto se convierte en una condición de la existencia humana. De este modo, propone la construcción de lo que él llama *mediación entre tiempo y narración*, a través de tres momentos denominados *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*.

Es decir, propone la comprensión-reflexión sobre cómo se debe *hermeneutizar*, de cómo las *mimesis* dan cuenta de los mundos que se entretajan en los textos a través de las visiones: *prefiguraciones*, *configuraciones* y *refiguraciones*, las cuales son el hacer hermenéutico mismo: “el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado.” (Ricoeur, 2003: 115) De este modo, a través de la *mimesis* se lleva a cabo el proceso de apropiación de un texto literario. Esta *hermeneutización*, no es más que la explicación e

interpretación sobre lo bello, lo estético y lo placentero del goce en el discurso literario, en donde el sujeto se apropia de la obra de arte a partir de su experiencia vivencial estética y cultural, para dar cuenta de su quehacer por medio de las prefiguraciones, configuraciones y refiguraciones, en otras palabras, la *triple mimesis*.

Mimesis I.

Prefiguraciones, preconcepciones o precomprensión del campo práctico.

Es necesario considerar que las ideas del autor están presentes en su obra, ya que éste es un ente que existe, escribe, crea y permite el acceso a otros mundos, imaginarios, que son la obra de arte literaria en sí misma, y que se experimenta a partir del goce propio del lector al asumir su inmediatez. Es decir, cada vez que el lector lee la obra, se enfrenta a la *preconcepción* que lo sitúa en la perspectiva de quien la escribe, de su autor. De este modo, el lector se identifica con el autor; esto como el primer acercamiento con el texto: “El autor existe en la medida en que el lector reconoce de él las prefiguraciones que han quedado impresas en el texto, como sistemas de sentido dominante y cultural: a esto Ricoeur llama ‘mimesis I’ ” (Piña, 2005: 66) En este sentido, se comprende que, como lectores, para acceder al mundo del texto se debe llevar a cabo la comprensión de las prefiguraciones que la obra ofrece, por lo que se da un primer enfrenamiento llamado reconocimiento entre el lector y el texto, de este modo se inicia el aro *hermenéutico de la interpretación*. Así inicia el diálogo con el *Otro*, que nos conduce a la *Mismidad* (Piña, 2005), hacia la “dialogicidad”; implicando un proceso de transformación e intercambio de identidades.

Así la composición de la trama de la obra de arte se realiza a través de la preconcepción del mundo de la acción pero, para establecer la trama, la cual no es más que la imitación de las acciones, se necesita identificar la acción de manera general por medio tres rasgos: los estructurales, los símbolos y los temporales que en ella se plasman.

1. Los *rasgos o recursos estructurales* presentan una *red conceptual*³ de la trama, la cual está constituida por lo que Ricoeur llama *finés, motivos, agentes, circunstancias y resultados*. Es decir, en esta red encontramos *lo que* alguien hace, a través de acciones, la cuales, a su vez tiene fines, así como motivos, y agentes, quienes son los responsables de algunas consecuencias de sus acciones. Estos agentes también sufren en circunstancias que ellos no produjeron, sin embargo pertenecen a este campo. Y finalmente, el resultado puede ser o no, un cambio de suerte en la misma trama hacia la felicidad o infelicidad. (Ricoeur, 2003) Por lo tanto, todos estos elementos de la red conceptual responden en su conjunto al *qué, por qué, quién, cómo, con o contra quién* de la acción, interactuando por medio de una relación de *intersignificación*. Cuestiones que como lectores nos enfrentamos a una obra literaria.

2. Aunado a lo anterior, están los *rasgos discursivos o sintácticos*, llamados también *narrativos*, así “comprender lo que es narración es dominar las reglas que rigen su orden sintagmático. En consecuencia, la inteligencia narrativa no se limita a suponer la familiaridad con la red conceptual constituida de la semántica de la acción; requiere, además, familiarizarse con las reglas de la composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia.” (Ricoeur, 2003: 119) Por lo tanto, comprender una historia es comprender a la vez, el lenguaje del “hacer” y de la tradición cultural a la que pertenece.

En cuanto a los *recursos simbólicos*, estos determinan “*qué aspectos* del hacer, del poder-hacer y del saber-poder-hacer derivan de la trasposición poética.” (Ricoeur, 2003: 119) Se concibe que las formas simbólicas sean procesos propios de una red simbólica de una cultura dada. Los cuales se determinan según la cultura y el texto en el que se suscitan.

³ Según Ricoeur se refiere a *lo que* alguien dice, así obtiene su plena significación de los demás términos de la red. (ver. Ricoeur, 2003: 116)

3. Finalmente, los *rasgos o caracteres temporales* sobre los que el tiempo narrativo incorpora sus configuraciones, se da a partir de una familiaridad de la red conceptual de la acción con sus mediaciones simbólicas, de este modo niega un tiempo pasado y uno futuro, para hablar de un triple presente de lo futuro, de lo pasado del presente mismo:

¿Presente del futuro? *En adelante*, es decir, a partir de ahora, me comprometo a hacer esto *mañana*. ¿Presente del pasado? Tengo *ahora* la intención de hacer esto porque *acabo* de pensar que... ¿Presente del presente? *Ahora* hago esto porque *ahora* puedo hacerlo: el presente efectivo del hacer testimonia el presente potencial de la capacidad de hacer y se constituye en presente del presente. (Ricoeur, 2003: 124-125)

De este modo, destaca la importancia de la *intratemporalidad* de la obra, o lo que también llama como “*el ser ‘en’ el tiempo*”, el cual es contar con el tiempo, mismo que se presenta a través de expresiones o adverbios de tiempo. Por lo tanto, la ventaja de ésta reside en el análisis de la representación lineal de la temporalidad entendida como una sucesión de *ahoras*.

Por lo tanto, para Paul Ricoeur la *mimesis I* consiste en *imitar o representar la acción*, es *comprender de manera previa en qué consiste el obrar humano*, es decir, su semántica, su simbolismo su temporalidad, representación en la obra literaria.

Mimesis II.

Configuraciones, composiciones o concepciones textuales.

La *mimesis II* se refiere al *como si* o a la *ficción*⁴ en la historia, es decir, remite al sinónimo de las configuraciones narrativas, o en otras palabras alude a la *disposición de los hechos en una historia dada*.

⁴ Concebida no como un antónimo de una narración “verdadera”. (Ricoeur, 2003)

Para Ricoeur este modelo de construcción de la trama sitúa a la *mimesis II* entre una fase anterior y otra posterior a la *mimesis*, por lo que manifiesta una *función de mediación entre el “antes” y “después”* de la configuración.

Así, la principal función de ésta, es la mediación proveniente de la *operación de configuración* en la construcción de la trama. Esta construcción implica un dinamismo en el que:

La trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y –valga la expresión- la poscomposición del orden de la acción y de sus rasgos temporales. (Ricoeur, 2003: 131)

Además, esta trama es creada por tres razones:

- La operación que extrae de la simple sucesión de la configuración.
- La concordancia-discordancia.
- La síntesis de lo heterogéneo o caracteres temporales.

El primer caso se refiere a la situación que media entre los acontecimientos o incidentes individuales de una historia considerada como un todo, es decir, extrae de una historia una serie de acontecimientos o transforma esos acontecimientos en una historia. Por lo tanto, la trama es una mediación entre acontecimientos e historia narrada, cuyos actos deben organizarse en torno a un todo.

En cuanto a la *concordancia-discordancia*, en la construcción de la trama se integran los factores de la misma narración, con lo cual “se construye la función mediadora de la trama [...] la narración pone de manifiesto, en el orden sintagmático, todos los componentes capaces de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción. Este paso de lo paradigmático constituye la transición misma...” (Ricoeur, 2003: 132)

Finalmente, el último motivo, la operación de la construcción de la trama refleja la paradoja del tiempo, puesto que se refleja en el acto de la construcción de la trama al combinar dos *dimensiones temporales*:

- a. Cronológica: referida al episodio de la narración como una historia hecha de acontecimientos.
- b. No cronológica: como una dimensión configurante donde la trama transforma los acontecimientos en historia, por lo tanto:

Este acto configurante consiste en ‘tomar juntas’ las acciones individuales o lo que hemos llamado los incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal. [...] El acto de la trama tiene una función similar, en cuanto extrae la configuración de la sucesión.

Pero la *poiesis* hace más que reflejar la paradoja de la temporalidad. Al mediatizar los dos polos del acontecimiento y de la historia, la construcción de la trama aporta a la paradoja una solución: el propio acto poético. Este acto, del que acabamos de decir que extrae una figura de sucesión, se revela al oyente o al lector en la capacidad que tiene la historia de ser continuada. (Ricoeur, 2003: 133)

Esta construcción de la historia se determina al establecer su conclusión, por medio de la perspectiva de quien la percibe como un todo, por lo que comprender una historia es comprender el *cómo* y el *por qué* cada uno de los acontecimientos han llevado a determinada conclusión de la obra literaria.

Mimesis III.

Refiguraciones, reconcepciones o recepción de la obra.

Para Ricoeur la explicación de la *mimesis* responde a la *mediación entre tiempo y narración*; pero sólo al realizar el recorrido de ésta, se deduce que “la narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer de la *mimesis III.*” (Ricoeur, 2003: 139) En este sentido, se estaría planteando lo que Gadamer llama “*aplicación*”, o según Aristóteles “*mimesis praxeos*”, cuyo significado se cumple en el oyente o lector.

Para lo cual, la *mimesis III* se presenta en cuatro etapas:

1. *El círculo de la mimesis*. Donde la mediación entre tiempo y narración se constituye al encadenar la *triple mimesis*, a través de una progresión o *circularidad*. Este *círculo hermenéutico* de la narratividad y temporalidad se resuelve en la medida en que en tal encadenamiento encontramos *historias no narradas (todavía)*, pero que piden ser contadas, debido a que “Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse [...] Toda historia del sufrimiento clama venganza y pide narración.” (Ricoeur, 2003: 145) De tal modo, la importancia radica en que la circularidad manifiesta un análisis de la narración, que interpreta la forma temporal inherente a la estructura de ésta, pues tanto narración como temporalidad se ayudan para establecer la historia, así como la historia no narrada.

2. *Configuración, refiguración y lectura*. En éste, la transición entre *mimesis II* y *mimesis III* se da a partir del *acto de la lectura*, considerado como “el *vector* de la aptitud de la trama para modelizar la experiencia, del que [...] ‘comprende’ – que ‘toma juntos’ – lo diverso de la acción en la unidad de la trama.” (Ricoeur, 2003: 147) Por lo tanto, el acto de leer acompaña la configuración de la narración; y de la construcción de la trama se describe como un acto del juicio y de la imaginación creadora, en tanto, es una obra conjunta entre texto y lector, por lo que “El texto sólo se hace obra en la interacción del texto y receptor.” (Ricoeur, 2003:148)

3. *Narratividad y referencia*. En este caso la refiguración de la experiencia temporal por la construcción de la trama, se muestra a la obra, a través de la lectura, como la entrada al campo de la comunicación, de modo que la comunicación que allí se manifiesta, va más allá del sentido de la obra, es el mundo que proyecta. Por eso, el oyente o lector lo recibe de acuerdo con su propio bagaje cultural, de tal forma se presenta una intersección entre el mundo del texto y el del oyente o lector. Así, la importancia del lenguaje a través del cual se trasmite todo esto, radica en que “El lenguaje es por sí mismo del orden de lo

'mismo'; el mundo es su 'otro'. La atestación de esta alteridad proviene de la reflexibilidad del lenguaje sobre sí mismo, que, así, se sabe *en* el ser para referirse *al* ser." (Ricoeur, 2003: 149) Por lo tanto, en esta recepción del texto, el lector no sólo recibe el sentido de la obra, sino también su referencia, o la experiencia, que por medio de la lengua, trae consigo.

4. *El tiempo narrado*. En la medida en la que el mundo refigurado por la narración es un *mundo temporal*, se plantea la referencia cruzada entre historiografía y narración. Ya que en la primera, se enraíza la capacidad pragmática con el manejo de los acontecimientos que se dan en el tiempo, mostrando así la descripción de la *mimesis I*, además *configura* las construcciones temporales en la narración; y en la *refiguración* recapitula la existencia: "la inserción de la historia en la acción y en la vida, su capacidad de refigurar el tiempo, ponen en juego la cuestión de la verdad en la historia." (Ricoeur, 2003: 167)

Es así como, para Ricoeur la *interpretación hermenéutica* es la capacidad de comprender, revestir el texto con aquellas entidades que salen de él mismo, para convertirlo en nuestro texto, en un texto que habla y que permite dialogar; que lleva más allá del signo, de la palabra escrita, un texto que comunica, porque está en él la inmanencia comunicante que tiende el puente entre el *yo* y *el otro*: el *arco hermenéutico* entre lector y texto. Por lo tanto esta interpretación se da cuando el sujeto lector refigura, desde su propio espacio subjetivo, la esencia de la obra de arte, más allá de ella misma.

Con base en lo anterior, podemos determinar que una posible interpretación de la obra de arte literaria no es definitiva, sino que se presenta como un proceso dinámico que jamás concluye, por el contrario: "la palabra interpretación hace referencia a la finitud del ser humano y a la infinitud del conocimiento humano. No existe un texto totalmente 'dilucidable' o un interés de explicación de textos que pueda quedar totalmente satisfecho" (Prado, 2003: 24)

3.2 Wolfgang Iser: *el lector implícito*

En el punto interpretación se encuentra la comprensión; dado a través de la interacción entre texto y lector; mismo que se manifiesta en el acto de la lectura, constituyéndose entonces el significado de la obra, puesto que comprender es “despertar la conciencia para los actos de los cuales surgen nuestros juicios sobre el arte y cuya afirmación se encuentra en su experiencia.” (Rall, 1993: 124.). Por lo tanto, de esos significados surgen los efectos que se generan en el lector, descubriendo lo que él llama como *blancos*, *huecos* o *vacíos*, dados a través de la misma indeterminación en la obra de arte literaria, en este sentido, Iser plantea que la indeterminación es una condición para el efecto en la prosa literaria, misma que se da sólo cuando la obra se despierta al ser leída, por ello, la lectura es un proceso que permite el desarrollo del texto.

Por lo tanto, la interpretación es una experiencia de la lectura y una actualización de la obra literaria; así la relación entre texto y lector se da en tres pasos:

1. *Describir el estatus de un texto literario a partir de sus peculiaridades.* Los textos no tienen una correspondencia exacta con el mundo vital, sino que producen sus objetos a partir de los elementos dados en ese cosmos, en tanto que es una ficción, pues no se trata de representación de la realidad existente, sino de la emisión de juicios ante ese universo, por ello, la materialidad de los textos está constituida por ellos mismos, tratándose de una reacción a su contexto. Surge entonces la indeterminación propia de este tipo de textos, ya que no se remite a ninguna situación del mundo real, sino que se cimienta en el proceso de la lectura, la propia experiencia permite emitir ciertos juicios. Se concluye en que, los textos literarios se distinguen porque emiten opiniones de una forma distinta ante una historia conocida a través de la experiencia del lector, creando un cierto grado de *indeterminación*.

2. *Condiciones que producen los grados de indeterminación en el texto literario.*

Un texto literario despliega una gama de perspectivas, las cuales van generando las indeterminaciones, es decir. "... entre las 'perspectivas esquematizadas' surge un vacío que se produce por la determinación de las perspectivas que chocan una con otra." (Rall: 1993, 105.) Estos vacíos son un punto de partida para su efecto, los cuales serán llenados o eliminados por el lector. Cabe mencionar que a mayor grado de vacío, más interesante y atractivo se hace el texto, pues en este sentido permite la participación y *co-ejecución* en el sentido de la obra, se trata entonces de su condición fundamental.

3. *Aclarar el aumento en los grados de indeterminación.*

El acto de la lectura permite realizar la constitución de sentido, ya que el papel del lector es el de *descubrir*, generando la interacción entre texto y lector, así la indeterminación pretende que el lector busque el sentido a través de su mundo de ideas o experiencias, así se hace consciente al experimentar que sus propias proyecciones no son iguales a las del texto, sino parciales. Es entonces cuando, en el proceso de la recepción, el lector tiene la oportunidad de reflexionar en torno a sus pensamientos.

Con lo anterior, es importante especificar que, para Iser, la indeterminación es una condición elemental pues "Cuanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención." (Rall, 1993: 101.) Lo que genera las indeterminaciones es la conexión entre texto y lector, que significa que el lector está implícito en la obra de arte literaria, ya que el significado de ésta se produce en el acto de la lectura, pues el texto no posee su realidad en el mundo literario, sino en la imaginación y experiencia del lector.

Ahora, en cuanto a la interpretación, como ya se ha dicho, se refiere al descubrimiento de la propia historia, a la validez de sus propias normas; lo cual corresponde al lector, ya que se adquiere sentido literario cuando se lee, puesto

que sólo en el momento de lectura, se lleva a cabo la interacción entre estructura y receptor, en este sentido:

El texto, como tal, sólo ofrece diferentes “perspectivas esquematizadas”, por medio de las cuales se puede producir el objeto de la obra, en tanto que la producción verdadera se vuelve un acto de concretización. De aquí se podría deducir lo siguiente: la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. (Rall, 1993: 122)

Según lo anterior, la obra literaria no puede limitarse a uno de estos extremos, sino que se oscila entre ambos, generando así su dinamismo o *mirada en movimiento*. Para Iser, el texto se compone de cuatro perspectivas: la del narrador, de los personajes, del argumento y la del lector ficticio, pero ninguna de ellas es igual a la del texto, ya que ésta se forma en el constante entretrejimiento dado en el proceso de la lectura. Por lo tanto, entre cada subdivisión de perspectivas están presentes los blancos o vacíos, en tanto que la mirada del lector va de un segmento a otro creando una red de perspectivas, resultando de ello una interconexión regulada por los blancos, para servir como reflejo unas de otras, se conforma así la *mirada en movimiento* o *punto de vista en movimiento*, finalmente su función concluye en configurar el tema de la obra.

Es así que la obra adquiere su autonomía, porque a través de la lectura alcanza su *concretización*, entonces “La obra es el hecho constituido del texto en la conciencia del lector” (Rall: 1993, 122). Esta interacción texto-lector permite “despertar la conciencia para los actos de los cuales surgen nuevos juicios sobre el arte y cuya afirmación se encuentra en su experiencia.” (Rall: 1993, 122). Por lo tanto, la interpretación permite aclarar los potenciales de significado en el acto de la lectura, así el carácter estético tiene sentido porque se significa a sí mismo, manifestado a partir de la experiencia provocada en el lector, pues sólo su experiencia da el reconocimiento de la obra, en tanto que la indeterminación muestra las condiciones de comunicación en donde el “no-estar dado” se clarifica

por medio de los vacíos que el lector llena con sus juicios de valor alcanzados en su acto de leer.

Así, para Iser, el lector se convierte en la referencia de sentido de la obra literaria, se establece como un lector implícito fundamentado en la misma estructura del texto, cuyo rol está enfocado en constituir el horizonte de sentido que se muestra a través de los *vacíos o blancos*, donde “Lo no-dado es accesible por medio de la imaginación, de manera tal que en la producción de una secuencia de cosas imaginadas, la estructura del texto llega a la conciencia de recepción del lector.” (Rall: 1993, 143). Los *vacíos* se muestran como condición necesaria en la interacción de la comunicación entre texto y lector, puesto que marcan un choque entre los esquemas textuales al dejar en blanco la capacidad de unirse unos con otros; provocando la actividad imaginativa del lector a partir de la instrucción que generan para determinar cómo debe ser imaginada la relación no manifestada en el texto. De igual modo, permiten designar la apertura de las perspectivas internas, en tanto que un texto hay infinidad de ellas. Así cada vez que el lector llena un vacío se lleva a cabo la comunicación.

Una vez realizado este breve acercamiento a los planteamientos de Paul Ricoeur y Wolfgang Iser, en tanto a la triple mimesis y al lector implícito; vinculados con la interpretación hermenéutica, podremos entender de manera más precisa la propuesta que expone Gloria Prado en *Creación, recepción y efecto*, para llevar a cabo una aproximación de análisis hermenéutico a la obra de arte literaria, misma que se aplicará al estudio de los cuentos “Entre los ciruelos”, “El general” y “La despedida” de la escritora Berenice Romano Hurtado en el capítulo cuatro.

3.3 Propuesta metodológica de Gloria Prado

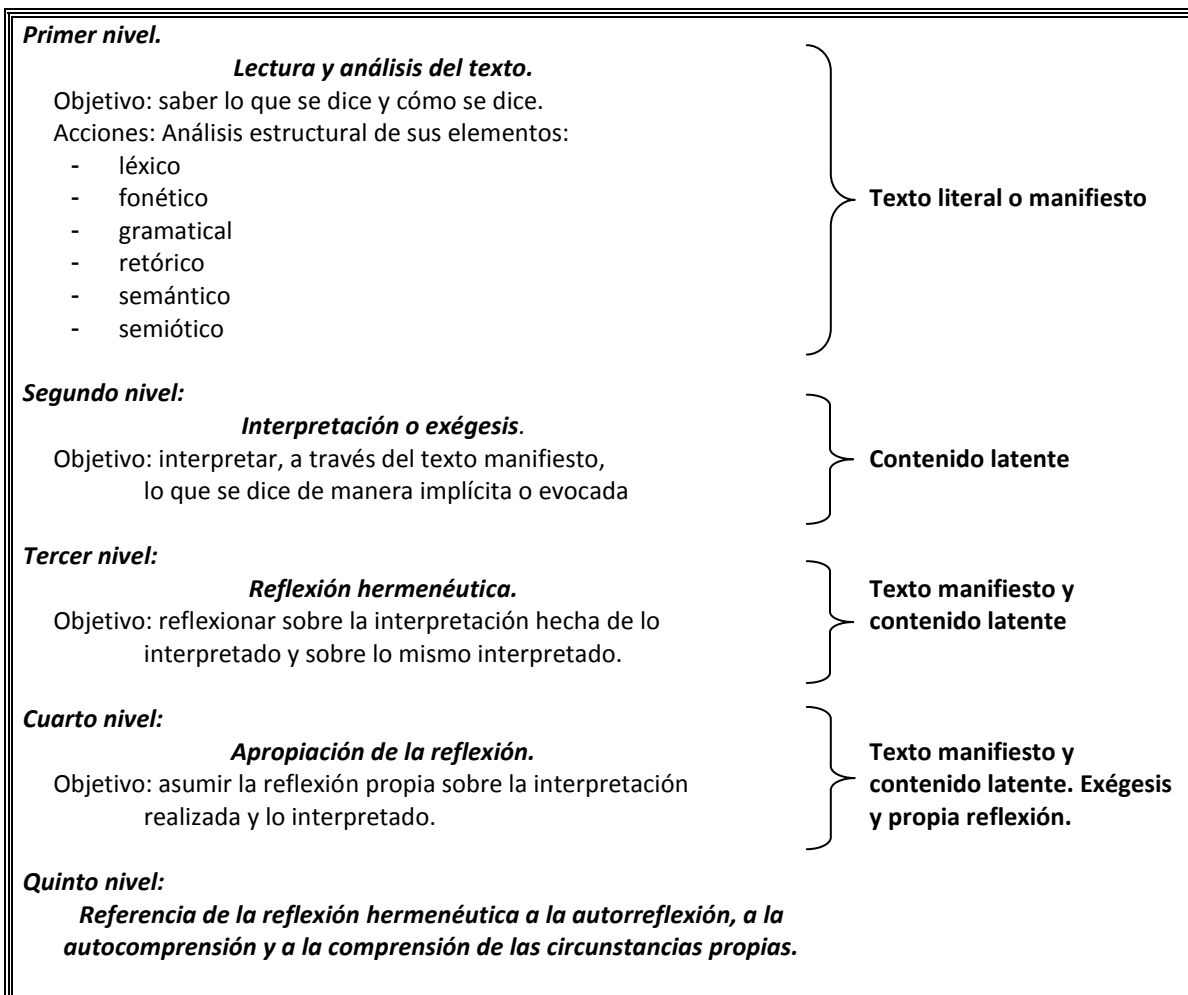
Para Gloria Prado la hermenéutica es la posibilidad de aproximación a todo texto literario, entendido éste como “experiencia vital que se evidencia ante los ojos

atónitos de quien la vive o la contempla, para apropiársela después o integrarla a la propia comprensión, y más todavía, a la autocomprensión.” (Prado, 1992: 17) Por lo tanto, cualquier texto literario se presenta como una posibilidad de enigma por descifrar, como un proceso dinámico no acabado en el cual el descifrador es esencial para tal labor. De este modo, al leer un texto, es necesario tomar el lugar del lector ideal a quien el autor dirige su escrito, así se fusionan tanto receptor o destinatario en un mismo acto creativo, el del creador de la obra, para que se efectúe una reflexión en torno a su exégesis para pasar del saber al comprender y del comprender al autocomprender.

Se trata de una actividad dinámica y secuencial. Lo cual se explica, a partir del primer contacto con la obra en donde se debe determinar dentro del primer nivel, el del *saber, lo qué se dice y cómo se dice*; para pasar al segundo nivel de la *interpretación acerca de lo que se dice*, continuando con el tercero, el de la *reflexión sobre la interpretación* hecha sobre lo interpretado y sobre lo mismo interpretado, el cual se llevará a cabo en conjunto con la postura de la triple mimesis de Ricoeur; de este modo se alcanza el cuarto nivel, que lleva a la *apropiación de la reflexión* sobre la interpretación y lo interpretado; y finalmente, con lo anterior, se establece el quinto, que refiere dicha *reflexión a la autorreflexión*, al propio ser y a su circunstancia; relacionado con la función del lector, según Iser.

También cabe mencionar, la importancia que Prado le otorga al lenguaje en la interpretación, pues no se puede considerar éste en un sentido de instrumentalizado, sino como la capacidad de comprensión, facultad fundamental que toda persona posee; es decir, si hay lenguaje, hay comprensión, puesto que el mundo se comprende porque el mundo se interpreta.

Esto se esquematiza en el siguiente cuadro elaborado por Gloria Prado, mismo que servirá como guía para realizar el análisis de este trabajo de investigación:



Precisamente en el quinto nivel es en el que, según Gloria Prado, una obra se ha o no comprendido, sin que esta comprensión sea, necesariamente, total o absoluta, ya que “un texto jamás será inagotable como tampoco existe un ser humano capaz de llegar a una comprensión absoluta del ser y del mundo.” (Prado, 1992: 27) Se trata por lo tanto, de una aproximación a indagar y a reflexionar sobre las posibles respuestas que ofrecen los textos, desde ellos mismos, así la actitud crítica literaria será la de iluminar o descubrir las posibilidades que el escrito oculta y manifiesta, al mismo tiempo, esta aproximación encarna una instancia de diálogo con el símbolo, que articula el pasado con el futuro desde el presente, cerrando el círculo de la significación, tal como lo afirma Ricoeur en la *Triple mimesis*.

Tal como lo establece Ricoeur, el discurso poético posee como referente a los aspectos de la vida misma, al hombre enfrentándose a su mundo, a su pasado, a su porvenir y a su presente, así, se manifiesta una constante e inalcanzable lucha, expresada en el discurso metafórico a través de sus enunciados, asociaciones, ficciones y miradas estereoscópicas; características que originan como propósito hacer confluir las zonas de emergencia del símbolo: la del fenómeno cósmico, del onírico y de la imaginación creadora; en una sola, la poética. Se busca así, la especificidad de la obra literaria, el lenguaje literario, concretizada en la red de enunciados metafóricos que conforman el discurso poético: “partiendo de la comprensión del símbolo como ese ámbito del múltiple sentido, articulador del pasado con el futuro, de un contenido manifiesto con uno implícito o latente y de una pluralidad de sentidos...” (Prado, 1992: 31) con el fin de encontrar el excedente que el texto oculta y que revela en su intencionalidad y referencialidad.

Lo antes expuesto se lleva a cabo, a través del análisis de los estratos que conforman las obras literarias, así como las relaciones que entre ellos se presentan, para desembocar en una exégesis de la construcción simbólica. Finalmente, se realiza una reflexión hermenéutica con una interpretación propia, a partir de pre-juicios de una pre-comprensión también propia; con lo cual se tiene una visión amplia, más no exhaustiva, y posibilita la comprensión tanto de la obra como la propia, de este modo se realiza el análisis, la exégesis y la reflexión hermenéutica.

Para comprender mejor este acercamiento al análisis, Prado se apoya en el mito, para lo cual expone las tres zonas de emergencia o dimensiones que éste posee: cósmica, onírica y poética, mismas que retoma de Freud, en un recorrido por sus diversos escritos.

En el plano de lo onírico o de los sueños, Freud lo enfoca desde una orientación psicológica, y afirma que los medios de representación del sueño son principalmente las imágenes visuales, y no tanto las palabras, por lo que:

la interpretación de un sueño es una labor totalmente análoga a la de descifrar una antigua escritura figurada, como la de los jeroglíficos egipcios. [...] La múltiple significación de diversos elementos del sueño encuentra también su reflejo en esos antiguos sistemas gráficos, lo mismo que la omisión de ciertas relaciones que en uno o en otro caso han de ser deducidas del contexto. (citado en Prado, 1992: 38)

Así, al comparar el sueño con un sistema gráfico antiguo, a la múltiple significación que la conforma y a la omisión de ciertas relaciones, lo describe como un análogo del texto literario y a la creación poética como un proceso creativo, interpretativo con un sentido propio. Por lo tanto, el sueño es un fenómeno psíquico y una realización de deseos, mismos que desembocan en la creación poética y en su relato, esto igual a un texto literario. Puesto que interpretar un sueño es, indicar su sentido, y su autor produce este pensamiento a través de un disfraz, así la interpretación simbólica es manifestada por medio de la palabra. En este sentido, Freud acude a la literatura como fuente prodiga, con el fin de encontrar el sentido oculto que manifiesta un deseo reprimido. El sueño al ser un fenómeno psíquico con un sentido propio, es una construcción simbólica, de modo que, constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada, por lo que habrá de ser interpretado, lo cual sólo se lleva a cabo a partir de la creación literaria, por medio de un texto manifiesto, el de la escritura, como una disposición paradigmática y sintagmática que se comunica mediante un lenguaje simbólico con un discurso polisémico.

Para, Ricoeur (2003) el símbolo en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea onírica, cósmica o poética, encarna una doble significación de múltiple sentido, así el símbolo funciona como un excedente de sentido. Por ello, Prado (1992) afirma que interpretar los símbolos del discurso literario se define como el lugar en el que subyace el texto latente. En el plano cósmico, se afirma que el simbolismo hablado

se carga de innumerables significaciones integrando un mayor número de sectores de la experiencia antropocósmica. Así, en los sueños observamos el paso de la función “cósmica” a la “psíquica” de los simbolismos más constantes de la humanidad, para lo cual Ricoeur afirma que ‘es lo mismo manifestar lo sagrado en el cosmos que revelarlo dentro de la ‘psique’. (citado por Prado, 1992: 97) Por tanto, cosmos y psique son dos polos de la misma expresividad, que representa el descubrimiento y la prospección del hombre, es decir, el ser humano se autoexpresa al expresar al mundo, y explora su propia sacralidad al intentar descifrar la del mundo. Entonces, esta expresividad se complementa a través de la imaginación poética, constituyendo de esta manera las tres zonas emergentes del símbolo.

De esta suerte, los símbolos son signos, es decir, expresiones que contienen y comunican un sentido, un mensaje, el cual declara un propósito significativo por la palabra, puesto que a pesar de tomar elementos del universo para representar su contenido, esas realidades adoptan el lenguaje como una consagración simbólica de expresión. Finalmente, para Ricoeur el mito es ‘una especie de símbolo [...] desarrollado en forma de relato, y articulado en un tiempo y en un espacio imaginarios, que es imposible hacer coincidir con los de la geografía y de la historia críticas’. (citado por Prado, 1992: 101)

Con lo anterior, Prado afirma que:

Entonces, el aspecto caótico y arbitrario que caracteriza al mundo de los mitos responde ‘al desnivel entre plenitud puramente simbólica y la finitud experimental que provee al hombre de ‘análogos’ de la cosa significada’. Por ello, necesitamos ‘de cuentos y mitos para consagrar el contorno de los signos de lo sagrado: lugares y objetos sagrados, épocas y fiestas, constituyen otros tantos aspectos de esa contingencia que encontramos en el relato’. (Prado, 1992: 51-53)

Se determina, entonces, que el mito ejerce su función simbólica a través del relato.

Por otro lado, en cuanto a la intencionalidad y referencialidad del discurso literario, esta última se cumple en tanto se redescrba la realidad a partir de la tensión entre su doble referencialidad: la literal y la poética:

...en la metáfora la redescrición es guiada por la interacción entre las semejanzas y las diferencias que ocasionan la tensión a nivel de la expresión. Y es precisamente de esa aprehensión tirante, de donde una nueva visión de la realidad, la cual la visión ordinaria se resiste porque está anexada al empleo ordinario de las palabras. El "eclipse de lo 'objetivo', del 'mundo objetivo' manipulable, da lugar así, a la revelación de una nueva dimensión de la realidad y a la verdad". (Prado, 1992: 150)

Se requiere de enunciados metafóricos que entretejan una red armoniosa para producir un efecto, no sólo en la palabra, sino que de él se desprenda la *re-creación* y la *re-descripcón* de la realidad. Lo cual coincide con la propuesta de Ricoeur en la *Triple mimesis*. Con ello, se da una innovación semántica de una redescrición de esa realidad, cuya mimesis permite una mirada más amplia y abierta a otras posibilidades. Se explica que la relación entre mito y mimesis, entendido el primero como la construcción estructurada y estructurante, y la segunda como la referencia metafórica, permite la descripción de un campo ficticio mejor conocido.

Para concluir, Gloria Prado dice que la obra literaria es concebida como testimonio, como palabra que se dice a otro respecto a algo o a alguien, como un producto de la voluntad, libertad y personalidad de los seres humanos, como un diálogo y como un discurso simbólico, como contenido de las otras dos zonas de emergencia del símbolo: la onírica y la sagrada que se manifiesta en lo cósmico. Se entiendo como un texto polisémico y por ende interpretable, como materia de análisis y de interpretación, del cual se realiza una propuesta de lectura con respecto a ella.

Por lo tanto, a través de nuestra lectura comprensiva se puede concretizar al lograr la fusión de horizontes, en la misma comprensión del devenir histórico en el

que el hombre está inmerso y del cual forma parte, pues a la vez que se dialoga con el texto queda expresados el análisis y la exégesis del mismo.

Prado reconoce que su propuesta puede ser ante muchos críticos un exceso, que se incline hacia la semántica, sin embargo afirma que la lengua, como instrumento de expresión del discurso literario, es un elemento vivo que no se limita a establecer una serie de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas propias del sistema lingüístico, sino que mediante los actos del habla se actualiza y señala a un referente que es la vida misma, por lo que se debe desentrañar el sentido de las palabras y de las unidades de sentido con las cuales se crea el uso de la lengua. Lo cual, sólo es posible cuando existe alguien que le dice algo a alguien sobre el mundo, y éste le responde, abriendo así el sistema del diálogo. Esto se presenta en la literatura, pues siempre existe alguien llamado escritor, que le dice algo, sobre la obra, a alguien llamado lector, pero solamente hay significado cuando ese otro lector, a través de su propia lectura sensible e inteligente recibe la palabra expuesta y completa su sentido en un acto dialógico.

Cabe mencionar que el hombre es un ser hermenéutico por naturaleza, pues en su práctica diaria establece su capacidad interpretativa con la cual enfrenta al mundo y a todo lo que le rodea, y el lenguaje es el medio o instrumento por el que mediatiza y simboliza al mundo y a sí mismo. Pero además el lenguaje puede contenerse en un texto escrito y convertirse en una posibilidad de conocimiento, donde la actividad hermenéutica se despliega en forma privilegiada, en una comunicación entre obra y lector. Así, el discurso tiene una doble relación: la totalidad del lenguaje con el pensamiento y la palabra de su autor, así como el sentido que se dirige al lector, quien lo descifra, interpreta y comprende, es decir, lo completa y actualiza.

De este modo, la comprensión se manifiesta no sólo en el nivel de la interpretación gramatical, sino en el psicológico, semántico y estético, tal es el caso de la obra de arte literaria, tal como lo afirma Román Ingarden, en la armonía polifónica, a lo

cual Prado añade la polifonía semántica al hacer una interpretación que no necesariamente emite juicios de valor relativos a esta dimensión, sino que:

...un análisis, una interpretación y una reflexión sobre la interpretación del objeto de nuestro interés; [...] ha de irse, según yo, procediendo con base en reducciones con respecto a éste, en nuestra aproximación. [...] Por otra parte, la ambigüedad de sentido, o polisemia característica del discurso literario, desemboca necesariamente en la imposibilidad de determinar absoluta o precisamente a su referencia. Entonces habrá de recurrirse a la *sympatheia* (congenialidad entre el intérprete y lo interpretado), en la que radica lo más profundo de la interpretación, a esa fusión de horizontes a partir de los propios pre-juicios resultantes de nuestra inmersión en la tradición y al testimonio en el que el texto en cuestión se revela, producto de la visión de su autor y de su tradición. De esta manera, ni la interpretación ni el texto literario quedan reducidos a una actividad personal y solipsista sino que alcanzan implicaciones individuales y colectivas, singulares y generales, particulares y universales, a la vez que se articulan en un devenir temporal. (Prado, 1992:185)

Con lo anterior, la propuesta de Prado apunta hacia la aproximación del texto, misma que no se reduce a un análisis formal o estructural, sino que incide en niveles de interpretación de las acciones, de las condiciones del contexto histórico, psicológico, social, etc., es decir a su referencialidad. Por lo tanto, se trata de un organismo vivo, abierto, no acabado, lleno de posibilidades y sugerencias.

Prado advierte que su propuesta es sólo una sugerencia de lectura, una aproximación al discurso literario, más no pretende una total y absoluta resolución a este respecto, ya que “la obra es inagotable, polifacética, polisémica e inextinguible y su referencialidad y su interlocutor completador como tú, yo, ellos, nosotros los seres humanos con nuestra vida, experiencias, ilusiones, dolores, alegrías, limitaciones, fantasías y posibilidades, auestas.” (Prado, 1992: 187)

Como conclusión, considero que la metodología de trabajo de acercamiento a la obra de arte literaria que expone Gloria Prado es adecuada para el análisis de los cuentos de Berenice Romano Hurtado, puesto que en ella se plantea una interpretación desde un enfoque hermenéutico, mismo que se realiza a partir de la recepción del lector, y de su referencia, por lo que permite una apertura a otras

posibilidades de lectura, con ello quiero decir que, este estudio no está agotado, pues es referido a mi propia lectura, y por lo tanto no es exhaustivo.

CAPÍTULO 4

“La luz femenina no procede de arriba, noche, no sorprende, no atraviesa. Irradia, es una ascensión, lenta, suave, difícil, absolutamente imparable, dolorosa, y que avanza, que impregna las tierras, que filtra, que brota, que finalmente desgarrar, humedece, separa las espesuras, los volúmenes. Desde el fondo, luchando contra la opacidad. Esta luz no detiene, abre. Y veo que, bajo esta luz, ella mira de muy cerca, y percibe los nervios de la materia. De lo que no tiene ninguna necesidad. Su despertar: no es una erección. Sino difusión.”

(Cixous, 1995:49)

LAS PERSPECTIVAS DE GÉNERO EN LOS CUENTOS DE BERENICE ROMANO HURTADO

El destacar en los trabajos literarios aspectos referentes al contenido de la obras, refleja el interés por mostrar a los diferentes lectores la magia que puede poseer una diversidad de temas ajenos o no a nuestro entorno inmediato, pero que, de alguna manera nos involucra directamente en su esencia.

En la literatura se puede encontrar un abanico de posibilidades de estudio, desde su forma hasta su interpretación. De ahí, la importancia por adentrarse en sus comisuras para comprender la vasta calidad estética, además de poder establecer relaciones diacrónicas y sincrónicas entre las obras.

Como ya se mencionó, en el capítulo anterior, más allá de la concretización de una obra literaria a partir de su lenguaje y, de su preservación a través de la escritura, hay siempre una dimensión o un espacio inaprehensible, un vacío que constituye un misterio, de lo cual se desprende su polisemia; en tanto que se busca un acto de interpretación, a través de una fusión de horizontes: el de la obra misma y el del lector.

Por lo tanto, en lo que respecta a este estudio, el objetivo del presente capítulo es realizar una *interpretación hermenéutica* de las *marcas de género* para determinar la *configuración del personaje femenino* en cuanto a las *perspectivas* planteadas en los tres cuentos de Berenice Romano Hurtado, a partir de las características y los roles de las mujeres así como de la *mirada en movimiento* y de los *vacíos e indeterminaciones* que cada uno de ellos presenta; lo cual servirá para detectar si los textos corresponden a *una escritura femenina*. Todo ello, al considerar la *configuración de los personajes por medio de las perspectivas femeninas*, de las características y los roles de las mujeres que, en cada uno de ellos se presentan, mismos que coinciden en proyectar una lucha de *poder falocéntrico* entre las

figuras femeninas: madre e hija, suegra y nuera, cuya manzana de la discordia es la imagen masculina identificada a través del padre, esposo, hijo y hermano.

Para este análisis iniciaré en cada cuento con un acercamiento al primer nivel que plantea Prado, denominado *lectura y análisis del texto* que refiere al *texto literal* o *manifiesto* enfocado solamente al *qué se dice* y no al *cómo se dice*, ya que este apartado pierde pertinencia al tratarse de textos narrativos y no poéticos donde la palabra juega un papel central; enseguida realizaré una *interpretación* o *exégesis* correspondiente al segundo nivel, sobre lo *que se dice* de manera implícita o evocada, es decir, para conocer su *contenido latente*, y así llegar al tercer nivel, con el fin de plantear una *reflexión hermenéutica* en cuanto a la *interpretación de lo interpretado*, tanto del *texto manifiesto* como del *contenido latente*; con lo anterior, iniciaré el cuarto nivel para asumir la reflexión propia sobre la realizada con relación a las marcas de género y determinar la *configuración del personaje femenino* en cuanto a las *perspectivas femeninas*, esto considerando el *texto manifiesto* con el *contenido latente*, de modo que, se realice la *apropiación de la interpretación*; finalmente llegaré al quinto nivel, denominado *la referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de las circunstancias*, mismo que se reflejará al relacionar los tres cuentos con la finalidad de explorar sus semejanzas en cuanto a las perspectivas expuestas según cada caso, a través de sus coincidencias.

El orden de presentación de los cuentos para su estudio, será el mismo que se muestra en el libro “Antología de miradas”; con la finalidad de ser imparcial en la presentación de cada uno de ellos.

4.1 Breve reseña sobre Berenice Romano Hurtado

El libro *Antología de miradas*, escrito por Berenice Romano Hurtado fue publicado en la ciudad de Toluca, en 1998; por Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca.

Dicho texto muestra la perspectiva humana de las relaciones interpersonales a través de la visión de la sensibilidad femenina en una serie de interesantes cuentos.

Está estructurado en tres partes: *Memorias del cuerpo*, *Entremés* y *Colofón femenino*. En *Memorias del cuerpo* se encuentran siete historias: “La despedida”, “La pecera”, “El baile”, “El piano”, “El té”, “El general” y “Entre los ciruelos”; todos ellos ofrecen una muestra de la sensibilidad femenina a través de los distintos roles de mujeres. Cabe destacar que, los títulos de cada uno de los cuentos constan de dos elementos sintácticos: artículo y sustantivo, son formas simples; no así los contenidos que plantean diferentes problemáticas enfocadas a delicados conflictos psicológicos y sociales; y es precisamente en este apartado donde se encuentran ubicados los cuentos que para este análisis trabajaremos.

En la segunda parte titulada *Entremés* se exhiben tres relatos: “De maderas y colores”, “El cronista” y “En otro café” cuyas historias se exponen desde un punto de vista masculino, también enfocadas en los asuntos femeninos.

Finalmente en *Colofón femenino* hay cuatro narraciones tituladas: “En el café”, “Un buen espectáculo”, “El regalo” y “Olores”; todos ellos exhiben, desde una visión femenina, los temas que involucran los roles establecidos por la sociedad para las féminas. La variedad de los personajes y situaciones ofrecen viajar a mundos íntimos femeninos donde las palabras y miradas permiten recrear una serie de conflictos que bien pueden vincularse con nuestra manera de ver la realidad, incluso identificarnos con la problemática planteada y con los mismos protagonistas.

En lo que respecta, específicamente, a los cuentos “La despedida”, “El general”, y “Entre los ciruelos” la relación de semejanza entre ellos se da a partir del arquetipo determinado en la madre, iniciando con una visión positiva de la misma, para concluir con una negativa y destructiva. En todos los casos el poder que tiene esta

imagen femenina resulta caótico, pues termina aniquilando a otros personajes o a sí misma. Para Jung (2010), el arquetipo, representado por la imagen materna establece una necesidad y una conexión con la persona criadora de nuestra infancia que no puede ser sustituida; en este sentido está constituido por la madre primordial, la madre tierra de la mitología o por María, en la cultura occidental cristiana; sólo por citar algunas. También se presenta a la mujer en tres etapas diferentes: la mujer joven, la mujer en su plenitud o mujer madura, y la mujer sabia y anciana, cada una de ellas representa experiencias psicológicas, de las cuales las dos primeras estarán presentes en los cuentos de Romano, enfrentándose en distintas situaciones.

4.2 La maternidad no asumida en “La despedida”

La estructura orgánica de los relatos de Romano permite acceder a un cosmos de ficción psicológica, tal es el caso del texto “La despedida”, cuyo *contenido literal o manifiesto*, correspondiente al primer nivel denominado *lectura y análisis del texto* (Prado: 1992), refiere una trama centrada en la relación entre tres personajes: Alicia, la hija; Eduardo, el padre; y Sofía, la madre. Misma que representa a una familia, donde la problemática se centra en la enfermedad de Sofía, quien se encuentra grave al borde de la muerte. Para ello, tanto Alicia como Eduardo la cuidan, procurando que su agonía sea menos agresiva, aunque Sofía no lo ve de esta forma, pues para ella, lo único importante es su esposo, mas no su hija, a quien ve como una rival e impertinente que se interpone entre la pareja.

Sofía procura verse frágil ante los ojos de Eduardo con el fin de llamar su atención; no así ante los de Alicia, con quien es cruel y despiadada. Alicia una jovencita convertida en mujer, adora a su padre y lo ve como la figura ideal para imitar; le tiene un amor excesivo, lo que permite entrever otro tipo de vínculo entre ellos. Eduardo, padre y esposo amoroso se encuentra como mediador entre el rechazo de Sofía hacia Alicia, y los reclamos de su esposa en cuanto al tipo de

relación afectuosa que éste sostiene con la joven. La historia concluye cuando Sofía muere entre una sombra de fantasmas que la atormentaban y Arturo se queda al lado de Alicia, dejando en entredicho un posible incesto.

La relación familiar presentada en el cuento denota una serie de conflictos existentes entre Alicia y Sofía, como un choque de perspectivas que conforman lo que Iser denomina como *blancos*, *huecos* o *vacíos* (Rall, 1993); momento en el cual el lector tiene la posibilidad de llenar esos espacios con base en su experiencia, a fin de subsanar las indeterminaciones, en lo que al objeto del deseo respecta; en este caso representado por Eduardo. Ambas mujeres lo aman, Sofía como esposa y Alicia, aparentemente, como hija; sin embargo, encontramos algunas marcas que denotan la existencia un amor desmesurado y posiblemente incestuoso, mismo que analizaremos más adelante.

La función narrativa está dirigida por un narrador omnisciente, quien de acuerdo con su posición cuenta la historia desde un nivel *extradieético*, mismo que cede la voz a los personajes; además agrega comentarios que permiten deducir situaciones que los protagonistas no admiten o no quieren admitir:

Le encantaba escuchar sus historias.

[...]

Ahora parece como si el tiempo se hubiera detenido.

[...]

En medio de las risas y de los juegos de su padre, Alicia cree recordar la mirada ceñuda de su mamá.

[...]

Su cabeza estaba llena de la voz enferma de su madre que le gritaba.

[...]

Alicia prefirió pensar que la acusación era resultado de la mente nublada de Sofía. (Romano, 1988: 11-21) [En adelante sólo mencionaré la página de la cita]

La presentación de la historia surge a partir de una serie de acontecimientos sucedidos con anterioridad, donde el narrador destaca las perspectivas de los personajes femeninos con respecto a su participación en la diégesis, de igual modo muestra marcas o indicios de otros significados escondidos en la misma.

Al inicio del cuento se aprecian algunos párrafos que hacen mención a un pasado relacionado con una despedida, cuyo concepto refiere el título de esta historia, mismo que genera la indeterminación por saber a qué hace alusión: a un pasado que no volverá, a la época feliz para Alicia durante su infancia; a la relación de Sofía con Eduardo cuando ella aún no enfermaba; o finalmente, al fallecimiento de ésta. Es así que, la historia presenta tres momentos en el desarrollo de sus acciones: el primero marcado por la época de la infancia de Alicia; el segundo cuando la enfermedad de Sofía entra en crisis; y el tercero cuando ésta fallece.

El relato inicia con una *analepsis* sobre los momentos de la infancia de Alicia, en torno a las historias que su padre le contaba antes de que ella naciera, quien quedaba maravillada visualizándolo como a un héroe:

Esos cuentos [...] la maravillaban tanto que le movían a pensar que él era el héroe de una tragedia griega antigua de la cual, en forma inconcebible, se había salvado.

Los momentos en los que podían platicar y divertirse juntos se repitieron sobre todo durante la infancia de Alicia. En esos tiempos era muy común verla caminar de la mano de su padre. Gustaban de andar de aquí para allá, uno junto al otro sintiendo sólo su mutua presencia. (11)

De este modo, se aprecia la relación tan estrecha que existe entre padre e hija, que con mucha seguridad involucra la etapa en la que la pequeña atraviesa por el *Complejo de Edipo* (para los niños) o el *Complejo de Electra* (para las niñas); en la cual los infantes se encuentran especialmente atraídos por el progenitor del sexo opuesto, aspecto que es considerado por Ernest Jones (1998), como un sentimiento normal que se presenta en el desarrollo de cualquier persona en su niñez.

En el caso de este cuento, el amor es tan grande que la niña idealiza a su padre atribuyéndole características omnipotentes. Muchas niñas creen que su papá es un héroe real que posee dones y poderes. El texto, como ya vimos, refiere ello.

Pero la teoría psicoanalítica afirma que este amor, que en el fondo, tiene características incestuosas, debe tener un final: "...él era el héroe de una tragedia antigua de la cual, en forma inconcebible, se había salvado." (11), para que el menor desarrolle adecuadamente su personalidad.

A la par que la niña va creciendo y el grupo de personas con las que convive también, ésta debe ir aprendiendo que la satisfacción de las necesidades básicas de alimento y afecto, entre otras; las cuales deben ser postergadas, pues hacerlo así es socialmente bien visto. Es decir, a la niña, cuanto más grande en edad, ya no se le tolerará que sus necesidades básicas se realicen de manera inmediata, pues debe aprender a esperar el momento correcto para que su deseo se vea realizado, puesto que ya no es tan pequeñita para que dicha demanda la exija con el llanto. Lo mismo aplica para los afectos, los niños deben aprender a postergar la realización de sus deseos de amor. (Craig, 2009)

Todo lo anterior tiene como objetivo incorporar en la naciente conciencia del niño el llamado *sentido de realidad*, que no es más que la capacidad de poder controlar los impulsos internos y aprender a soportar las demandas externas.

El *proceso de identificación* crece de la mano con todo lo que se comentó anteriormente, y es con el que se cierra el *Complejo de Edipo*. Freud (según, Craig, 2009 y Fenichel, 2005) fundamentalmente, lo que observó es que el niño o niña se da cuenta, por medio del sentido de realidad, de que no puede poseer todo cuanto desee, lo que incluye a la madre o al padre. Finalmente, el padre no le pertenece; repara en que es de su madre. Ante este evento doloroso, la psique del niño se apoya de un mecanismo mental para pacificar su angustia y entonces cae en la cuenta de que la única forma de mantener el cariño del padre de sexo opuesto, es incorporando las características de a quien éste ama, es decir, la madre. Así es como los niños incorporan o imitarán las características del padre y las niñas las de la madre; en el caso de este cuento no es así, debido a que Sofía se mantuvo al margen de Alicia, delegándole la función que a ella correspondía:

Los momentos en los que podían platicar y divertirse juntos se repitieron sobre todo durante la infancia de Alicia. En esos tiempos era muy común verla caminar de la mano de su padre. Gustaban de andar de aquí para allá, uno junto al otro, sintiendo sólo su mutua presencia. (11)

Cuando en este *proceso de identificación* alguno de los padres “falla” en su papel, el niño incorpora modelos erróneos o modelos distorsionados, en detrimento de su personalidad, tal como se muestra en la relación entre Sofía y Alicia: “Para Alicia su madre significaba, en sus días de infancia, el ser que la arropaba, la regañaba y le daba de comer.” (12), y la imagen que desde niña se forjó solamente le hacía “recordar la mirada ceñuda de su mamá. Su memoria de niña se la dibuja como mal humorada, cansada y, a veces, un poco triste.” (12-13), por lo tanto, a partir de la perspectiva de Alicia, se establece la *configuración del personaje femenino*, que representa el lado negativo de la imagen materna; como una madre dominante aunque a veces triste, lo cual la deja marcada hasta la madurez.

Esta misma *configuración*, se construye desde el punto de vista de la misma historia, puesto que Sofía no cumplió con su función de apoyar en el desarrollo emocional de Alicia, al mantener constantemente el rechazo hacia ella, generando en la pequeña la búsqueda de ese amor en su padre, con lo cual se aprecia la relación en extremo estrecha entre ella y Eduardo, así se infiere que su proceso de identificación no fue el idóneo: “Cuando crezca voy a tener un trabajo como el tuyo- le decía con frecuencia la niña” (11). Es decir, quizá Alicia trataba más de incorporar para sí las características de su padre que las de su madre. Por lo tanto, no hay una manifestación correcta del sentido de realidad. Puesto que, como ya se dijo, lo que se esperaba es que Alicia refiriera verbalmente y con más frecuencia que desearía las características de la madre para con ello, poder conservar el amor del padre. Sin embargo, inconscientemente el mensaje es: soy como tú y eso me permite compartir a mi padre o madre; en este sentido, la mimesis de Alicia se enfoca a la imagen paterna; cuya situación pretende rechazar los códigos culturales impuestos: es decir, se establece una rebeldía en la

narración, misma que se opone a la conducta establecida por la sociedad, de modo que, el rechazo de Alicia, al no asumir la admiración por su madre, origina en ella una desviación inconsciente de la conducta, donde pretende asumir, un rol que no le corresponde; el de la esposa de Eduardo; de así, se presenta una *distorsión en la identificación* de Alicia, al cuidar de Sofía, como si esta última fuera su hija: “No obstante, quería quedarse y realmente cuidar de su madre, tal como la tarde anterior lo había hecho Eduardo.” (19)

Por lo tanto, en Alicia se observan síntomas de lo que en psicoanálisis se conoce como *Complejo de Electra no resuelto* derivado de la conducta de Sofía, quien es una mujer que, en los términos de esta rama de la psicología, se conoce como mujer *fálica*, es decir, en palabras de Otto Fenichel (2005), una mujer que no permite que su hija transite por un proceso de Complejo de Edipo “normal”. Sigmund Freud, según lo interpreta Otto Fenichel, aportó a la ciencia de la psicología el conocimiento sobre las diversas etapas del desarrollo psicosexual por las que todo ser humano atraviesa durante sus primeros años de vida hasta la adolescencia. Entre los cuatro y cinco años de edad (Craig, 2009), el niño vive la etapa denominada Complejo de Edipo, que se caracteriza por el fuerte deseo o enamoramiento del niño por su madre y, en el caso de la niña por el padre, es decir *Complejo de Electra*. Enamoramiento que debe tener un final para el beneficio de una conformación normal de la personalidad del sujeto, de lo contrario éste vivirá su existencia atormentado por los síntomas neuróticos que acarrea la no resolución de dicho complejo.

Por lo tanto, en Alicia es evidente la presencia del *Complejo de Electra no resuelto*, cuya responsabilidad recae en Sofía, ya que siempre

... se mantenía al margen de lo que era importante para Alicia. [Quien a su vez] “Sólo hasta ese momento, cuando el médico le indicó que tomara conciencia de su vida al lado de su mamá, se dio cuenta de que casi nunca habían estado juntas”. (12-13)

Como ya se había comentado, los niños deben aprender que el padre del sexo opuesto no les pertenece, más bien le pertenece al otro, a la pareja de su progenitor. Cada uno de los padres, de forma natural, debería irse separando gradualmente de la demanda total de cariño y amor que los niños hacen.

Entonces, parece ser cierto que la madre no intervino de manera adecuada a fin de “cortar” esta relación entre Alicia y su padre. Pero, éste último también contribuyó en ello, pues son muchos los pasajes en los que se deja claro que el padre disfrutaba al satisfacer las demandas de su hija por encima de las de Sofía, mostrando una especie de complicidad entre Alicia y Eduardo, aun en los momentos más difíciles:

A pesar de la forma en que había cambiado su vida, Alicia seguía cerca de su padre. De hecho, jamás se alejaron, ni siquiera en los años en que comenzó la enfermedad de su madre. Al contrario, fue en esos tiempos cuando sintieron que eran una familia y que todo el apoyo que necesitaban lo podían encontrar en ellos. En sus cuidados mutuos. (13)

Lo cual muestra indicios de una complicidad entre padre e hija, donde incluso, la madre sale sobrando, lo que permite visualizar como un deseo inconsciente en Alicia, tal como lo refiere Fenichel (2005), por permanecer unida al padre, a través de la aniquilación del progenitor contrincante. Los casos clínicos de neuróticos refieren soñar con frecuencia a su padre o madre muerto, según sea el caso. Pero, como tal pensamiento es altamente reprobable para la conciencia de cualquier persona, el inconsciente lo arroja a nuestro interior en forma de símbolos. Para el caso de Alicia, ella “...se imagina que [su madre] es un feto sin resguardo: un ser a punto de caer”. (13) No obstante, en el cuento parece cristalizarse el *deseo primitivo* de Alicia, cuando Sofía muere. Hecho que permite inferir, simbólicamente, un deseo incestuoso por quedarse con su padre.

Derivado de lo anterior, la relación entre madre e hija es conflictiva, Sofía desprecia a Alicia, al grado de reclamarle a su marido por ello, como si se tratará

de otra mujer y no de su propia hija. Sofía le hace ver a Eduardo que esa situación no puede continuar, que ella se ha dado cuenta de que hay algo más entre ambos:

- ¿A qué te refieres?
- ¿A qué me refiero? Por favor, Eduardo, - casi gritaba Sofía - . Podrías evitarme el tener que referirte detalles.
- Lo siento, Sofía. Sobre todo por tu enfermedad – siguió conmovido Eduardo –, pero necesito que seas más explícita. Me... me acusas y yo no acabo de entender...
- Es muy simple. Te entiendes con ella – dijo la madre de un golpe - . Así de simple. (20)

A pesar de que Sofía, en muchas ocasiones, con gran molestia no decía nada de lo que ella observaba, quizá sólo lo intuía, por eso su actitud negativa y de repudio hacia Alicia, pero llegó el momento en el cual dejó de callar, para hacerle ver a su marido lo que él no veía o no quería ver, que la relación entre él y su hija no era adecuada, no era normal. Eduardo sorprendido ante tal cuestionamiento no lo acepta: “- ¿Qué estás diciendo? Por Dios, Sofía. Apenas puedo creer que te atrevas, siquiera por un segundo, a pensar en algo así – dijo Eduardo, alterado por completo.” (21)

El narrador declara tal situación al decir que “Y estaba claro; en los labios de Sofía se escuchaba tan transparente como caer el agua.” (21), aunque Alicia prefería “...pensar que la acusación era resultado de la mente nublada de Sofía.” (21), por lo tanto deja entrever que efectivamente, Sofía no está equivocada y que sus sospechas son ciertas, aunque Eduardo no lo quiera aceptar, sin embargo, en el fondo sabe que las palabras de ésta no están tan equivocadas como pareciera: “Eduardo, abatido, se dejó caer sobre un sillón. Tenía la boca abierta y los ojos llorosos. Se mesaba el cabello con desesperación y ante la idea fija de Sofía ya no le quedaba qué decir.” (21)

Sofía, desesperada e insistente le pide a Eduardo que esa situación concluya:

- Lo único que te pido es que termine. Quiero que acabes con eso de una vez – comenzó a sollozar Sofía-. No actúes como si para ti

se tratara de una revelación lo que te digo. Entiende que ya no puedo más. Sólo rompe con eso. Hazlo ya –suplicó por último. Eduardo, abatido, se dejó caer sobre un sillón. Tenía la boca abierta y los ojos llorosos. Se mesaba el cabello con desesperación y ante la idea fija de Sofía ya no le quedaba qué decir.

[...]

- Acéptalo, Eduardo. Olvídate de que eres padre, así como yo me he olvidado de ser madre. (21)

Se sabe entonces, que Sofía abandonó su rol de madre, desde tiempo atrás, posiblemente al darse cuenta del estrecho amor que había entre su marido y su hija, actitud que pide realice también Eduardo, para evitar hacerle más daño a ella. Se comprende entonces, que la causa de los tormentos de Sofía es Alicia a quien no ve como a una hija sino como a una rival, cuyo objeto de enfrentamiento es el amor de Eduardo.

Desde este momento, cualquier acercamiento de Alicia hacia Sofía es en vano, ya que el aborrecimiento y menosprecio son latentes, por ejemplo cuando Alicia entra a la habitación de su madre, al parecer duerme, entonces ésta intenta buscar en los muebles algo que le haga saber parte de la historia desconocida de ella, sin embargo es descubierta. Sofía, a pesar de estar enferma, da muestras de estar pendiente de lo que sucede a su alrededor, pues el narrador deja entrever esto: “Parece que duerme. Quizás esta vez sea cierto.” (13) lo que indica que ha sucedido en varias ocasiones y ésta no es la excepción, pues Alicia es descubierta por su madre:

-¿Necesitas algo? – preguntó Alicia todavía sobresaltada.

- ¿Por qué no te ocupas de tus cosas y me dejas dormir un rato? – le pidió la madre con cierta impaciencia.

Alicia sólo se atrevió a dar un “sí” como respuesta. En otro tiempo se habría defendido, cínica de la acusación que trataba de hacerle su mamá, pero ahora ya no tenía sentido. (13)

La reacción de la joven ante tal situación permite observar cierta compasión, además, se confirma el *distanciamiento* entre ambas, y la lástima que ahora Alicia siente por su madre al verla frágil.

Se sabe que la enfermedad de Sofía había iniciado años antes, sin embargo se hizo latente cuando fue más evidente. El narrador no deja saber qué tipo de enfermedad es sólo se sabe que poco a poco va terminando con la existencia de esta mujer:

Ahora la vida era un cuarto oscuro con olor a alcohol; una mujer que no duerme, pero que tampoco habla [...]
... la imagen de su madre le pareció un espectro.
Lucía mucho más delgada que la última vez que la viera con fijeza a la cara, el color de su piel era cosa del pasado, y su cabello, escaso, se enmarañaba en una corona de lombrices sobre su cabeza. (14)

Dicha compasión, es resultado de una reflexión, que además implica en Alicia cierto grado de culpabilidad, posiblemente por no haberse acercado a ella y permitir el distanciamiento entre ambas, o quizá por mantener el deseo inconsciente de poseer a Eduardo:

Sólo hasta ese momento, cuando el médico le indicó que tomara conciencia de su vida al lado de su mamá, se dio cuenta de que casi nunca habían estado juntas.
Ahora cuando ve a su madre indefensa bajo las manos de la enfermedad, Alicia se siente culpable. (13)

Como un mecanismo de absolución de la culpabilidad, opta por cuidar de Sofía durante su enfermedad, asumiendo el rol de esposa de Eduardo, con lo que se genera un desdoblamiento en la personalidad de Alicia, cuyo deseo se concretiza al realizar ciertas acciones, la primera al estar pendiente de Sofía como lo haría cualquier madre que atiende a su hija: “Sólo estoy aquí por si se te ofrece algo.” (14), o al dar razón de las acciones de Eduardo, cuando está fuera del hogar: “Fue a trabajar, como siempre.” (15)

Sin embargo, estas acciones le son indiferentes a Sofía, quien además utiliza su enfermedad como un chantaje, para llamar la atención de Eduardo y poner en evidencia a Alicia, mostrando una vez más su odio y capacidad de poder para alejarla de Eduardo, mostrándose ante los ojos de éste muy grave: “-No lo soporto –interrumpió Sofía, con los ojos puestos en Eduardo, para luego posarlos en

Alicia-; entiéndelo. ¡Estoy enferma! ¡Estoy enferma! ¡Estoy enferma!” (16) Pese a que también en ocasiones hace un supuesto esfuerzo por demostrar a Alicia que su enfermedad no va a terminar con ella, aunque lo que en realidad la enferma es la presencia de la joven “La verdad es que todo el día me estuvo martirizando con su presencia.” (16) El odio y repugnancia de Sofía hacia Alicia es notable, ya que en constantes pasajes del texto se muestra:

- ¿Por qué no te ocupas de tus asuntos y me dejas dormir un rato?
-le pidió la madre con cierta impaciencia.
[...]
- ¿Qué pretendes con espiarme todo el tiempo? –preguntó con ojos
inyectados por el sueño.
[...]
Se me ofrece que me dejes sola...
[...]
-¿Qué haces aquí? –preguntó la madre un poco fuera de sí. (13-
16)

La enfermedad que Sofía manifiesta no está determinada por el narrador, tan sólo indica que está acabando con su vida, pero que al mismo tiempo lucha contra la muerte para desafiar a Alicia: “La enfermedad se manifestó en forma repentina, aunque los médicos aseguraban que era un mal que se había gestado años antes. Sin embargo, para Alicia y para su padre, la situación sólo existió cuando fue evidente.” (14), lo que generó en Alicia una *retrospección* en cuanto a lo sucedido: “Para Alicia, sencillamente pasó, y no se percató de ello, sino hasta hoy, esta mañana, cuando su madre tuvo la peor crisis desde que empezó su enfermedad.” (12).

En cuanto a la reacción de Eduardo ante la enfermedad de Sofía, así como a la pésima relación entre madre e hija, él trataba de ser mediador: “Para él la situación era muy triste, pero no le sorprendía.” (15), así como conciliador: “A pesar de la voz conciliadora de Eduardo...” (16); lo cual permite suponer que no tiene autoridad en ese círculo familiar, las disputa está entre Sofía y Alicia; Eduardo representa el objeto del deseo para ambas, genera la discordia, pues a Alicia le incomoda que Eduardo esté con su madre y a Sofía le enfurece la relación de éste con Alicia:

Alicia vio el brazo de Eduardo que le hacía una seña para que saliera del cuarto. Se sintió un poco defraudada por él y, a pesar de que le parecía que la reclusión de Sofía no era sino una forma de aislarla a ella, obedeció y los dejó solos, abrazados en la oscuridad que empezaba a bañar la habitación. (17)

Para Alicia no es comprensible que su padre la abandonará en ese instante, pues “su cabeza estaba llena de la voz enferma de su madre que le gritaba. No podía creer que, en ese momento de tanta soledad para ella, su padre tuviera la intención de abandonarla [...] [para ella] él, deliberadamente la había dejado sola.” (17)

Es importante mencionar las dos caras que muestra Sofía, la de mujer indefensa y frágil, para obtener la compasión de los personajes: “Lucía mucho más delgada que la última vez que la viera con fijeza a la cara, el color de su piel era cosa del pasado, y su cabello, escaso, se enmarañaba en una corona de lombrices sobre su cabeza.” (14); lo cual contrasta, cuando intenta ser fuerte para demostrar que ella ganará la batalla contra Alicia: “...su cabello se veía limpio y cepillado, y hasta creyó descubrirle cierto carmín en los labios.” (16); así como la fuerza que obtiene al demostrar su vitalidad y no verse derrotada ante la hija:

Antes de que Alicia pusiera la taza sobre el buró, Sofía se quitó bruscamente todas las mantas que la cubrían.
- No tengo frío, ¿ves? Tengo mucho calor, muchísimo –exclamaba mientras se pasaba en forma repetida las manos por la frente para mostrarle a Alicia que sudaba por el calor-.
- No necesito, ningún té, así que mejor vete. (18)

La actitud que muestra Sofía hacia Alicia deriva de la certeza que tiene al pensar en la relación existente entre Eduardo y la joven; pues aunque ellos no lo vean tan evidente, ambos, de manera inconsciente lo admiten. Ambos, padre e hija presentan un mecanismo de negación ante tal acontecimiento, pese a que hay diversos indicios durante la narración, de lo contrario. Existen dos momentos en los cuales el narrador hace una comparación de escenas, una a través de una

retrospección, durante la infancia de Alicia y la otra en la juventud de la misma, creando con ello el mismo cuadro, pero con distinta intención:

En esos tiempos era muy común verla caminar **de la mano de su padre.** [...] lo abrazaba con sus pequeños bracitos, y le pedía que hiciera lo mismo frente a ella. El trinco que los separaba se hacía más angosto conforme Alicia crecía. (11-17)

Así como:

Se levantó con lentitud y abrazó un extremo del árbol. Alicia ya no era una niña, así que fue fácil que sus manos y las de su padre se encontraran para cerrar el círculo que hacían con sus brazos. **A lo lejos parecía un apareja más, como tantas que hay en los parques.**

Regresaron a casa **tomados de la mano**, como solían hacerlo siempre que caminaban juntos. (18) [las negritas son mías]

Con las frases “de la mano de su padre” y “tomados de las manos”; es entonces, cuando se presenta lo que Ricoeur (2003) denomina como *círculo hermenéutico*, con la presencia de *historias aún no dadas*, pero que permiten enjuiciar, a través del acto de la lectura, la posibilidad de una relación incestuosa entre. Ellos, inconscientemente anhelaban, la muerte de Sofía, pues de esta forma su nexo podría consumarse: “...su madre murió rodeada de los peores fantasmas. Alicia y Eduardo miraron su agonía y ninguno tuvo fuerzas para pedirle que no se fuera.” (22); por lo tanto, la *construcción* de la historia se determina al deducir su conclusión, por medio de la perspectiva del lector ficticio, con el fin de comprender cómo y por qué surge la presencia de tal acontecimiento.

La historia concluye cuando quedan solos Alicia y Eduardo, después de haber sepultado a Sofía; en este caso el narrador hace una comparación de lugares en distintos aspectos: los campos del cementerio con los del parque donde solían pasear padre e hija durante la infancia de ésta; destaca el momento en el que Eduardo se acercaba a ella, tal como en la infancia, pero ahora con otra intención: “Caminó hacia ella, como en otro tiempo, pero esta vez no le sonreía. Tampoco lucía triste; todo su atuendo era de ausencia y no de pesar.” (22) Lo cual indica, que la muerte de Sofía dejó tranquilo a Eduardo, pues no da señal de dolor por la pérdida de su esposa, sino, por el contrario, de tranquilidad.

Al salir del lugar, la actitud de Alicia hace notar que asumirá el rol que su madre ha dejado, pues:

Alicia miró a su padre en forma tan penetrante que él tuvo que soltarla. Entonces ella le tomó una mano y se **la besó con vehemencia**. Eduardo no la rechazó, pero apretó fuerte los ojos todo lo que duró su mano en los labios de Alicia.

Después vinieron la última palabra, el caminar de Eduardo, lento, bajo la copa de los árboles, y la mirada húmeda de Alicia sobre el traje lejano de su padre, que cada vez parecía más a una **infancia perdida**. (22) [las negritas son mías]

El desenlace deja entrever que la muerte de Sofía vino a reafirmar la relación entre Eduardo y Alicia, pues ahora, ya sin cuestionamientos, ni reclamos, ellos pueden dar rienda suelta a su estrecho vínculo, aunque cabe mencionar que Alicia es la que da señas de ello, sobre todo al besar vehementemente la mano de su padre; quien, sin embargo, en ningún momento lo rechaza. Además el narrador, hace saber que la imagen paterna se va esfumando, para crear una imagen masculina en el sentido de pareja, con la frase: “el traje lejano de su padre”, es decir que se está esfumando esa imagen, de la “infancia perdida”; por lo tanto, se muestra un desplazamiento de dicha representación, donde la imagen paterna se transforma en la imagen del deseo sexual reprimido, hasta entonces, de Alicia.

Finalmente, hay frases que denotan claramente el deseo primitivo y placentero que de ambos emana, por poseer el objeto amado prohibido, como una neurosis, que inconscientemente anhelan, aunque se deba aniquilar al progenitor contrincante; lo cual distorsiona la imagen paterna establecida por la sociedad:

Levantó la mirada y descubrió que su padre se acercaba. Sintió un **secreto placer** al ver que al final **él también la necesita**. Se levantó con lentitud y abrazó un extremo del árbol. Alicia ya no era una niña, así que fue fácil que sus manos y las de su padre se encontraran para cerrar el círculo que hacían con sus brazos. **A lo lejos parecían una pareja más**, como tantas que hay en los parques. (18) [las negritas son mías]

A partir de lo anterior, se deduce la presencia de un *estado de oposición* hacia las normas sociales que proclaman las funciones de los diferentes roles, como una marca de género; es decir, la imagen paterna. La cual se ve empañada al actuar incorrectamente ante una situación compleja y perturbadora, el deseo sexual reprimido hacia la hija. Con ello, la *visión femenina de la escritura*, denota no estar de acuerdo con los contenidos temáticos establecidos; por lo que, desde esta perspectiva es posible dejar fluir las emociones y la identidad oprimida. Con ello se afirma lo que Cixous propone, cuando motiva a escribirse a sí misma, hacia su identidad, hacia su ser en el ser; rebelándose, desde los bordes hacia el canon establecido de la escritura, al coincidir con lo que Richard (1994) denomina como “*feminización de la escritura*”, donde se figura el *desmantelamiento simbólico cultural* tanto de la imagen materna como paterna.

Para concluir, en este cuento la *configuración de los personajes femeninos* representados por Sofía y Alicia muestran una lucha por el poder a través del deseo del *falo*, manifestado en la *imagen masculina* de Eduardo. En el caso del personaje masculino, se caracteriza por ser conciliador pero sin autoridad; sólo representa el objeto en discordia de ambas mujeres, con lo cual, se rompe el estereotipo socialmente impuesto como la imagen paterna autoritaria.

Lo anterior, se muestra a partir del punto de vista del narrador protagónico, es decir, los acontecimientos son expuestos según la *perspectiva femenina* de Alicia; para quien la imagen materna no representa el rol, que socialmente le fue asignado, tampoco en el caso de Eduardo, equivale al ideal paterno, ya que muestra señas de debilidad ante la hija y la madre, así como la falta de decisión.

Con base en lo anterior y, de acuerdo con Cixous, este texto presenta una *escritura femenina*, ya que las actitudes de los personajes son de rebeldía ante los arquetipos que les corresponderían; con lo cual, son evidentes las marcas de género al expresar, desde los bordes, una crítica social al canon establecido, con

el fin de modificar lo oprimido por el poder *falocéntrico*: no es el hombre quien domina, sino la mujer.

En este sentido, la *mirada en movimiento*, dada a través de las diferentes *perspectivas* de los personajes, así como del narrador, permiten suponer la red temática para determinar los *vacíos* que son interpretados por los juicios que el lector efectúa desde su lectura, por medio de la experiencia e identificación con la historia, generando con ello la *interacción entre texto y lector*, según lo afirma Iser, en el momento en que el texto presenta una serie de *perspectivas esquematizadas*, por medio de las cuales se realiza el acto de *concretización de la obra*, a través de la *mirada en movimiento*, de este modo lo “no dado” es accesible por la imaginación en la recepción del lector. (Rall, 1993)

La lucha de poder en “El general”

La construcción de la historia se da a partir de la presentación del *texto literal* o *manifiesto*, mismo que corresponde, de acuerdo con Prado (1992) al nivel de la *lectura y análisis*, según su esquema de interpretación; en el caso de “El general”, todo fluye en torno a una serie de conflictos psicológicos vinculados con la lucha de poder, a través de una perspectiva femenina. Los personajes asumen roles sociales que responden a *arquetipos* establecidos por el entorno en el que se desarrollan, principalmente, el de la imagen materna; éstos surgen del inconsciente colectivo, se trata por lo tanto, de un depósito de ciertas experiencias psíquicas repetidas por el ser humano, que dejan huella en cada ser de manera individual.

La historia se desarrolla a partir de la presencia de tres instancias: Florencia la madre y suegra; Arturo, el hijo único de Florencia; y Ana la esposa de Arturo y nuera de Florencia; estos personajes se manifiestan como arquetipos propios de una sociedad; en conjunto representan a una familia tradicional cuya problemática

en un principio es normal, incluso aceptada: las diferencias de opinión entre suegra y nuera. Sin embargo, posteriormente se vuelve caótica y patológica debido a los celos de la madre por no perder a su único hijo. En la sociedad en la que nos encontramos el rol que Florencia desempeña representa el más altamente valorado: el de la madre; sin embargo, esta figura viene a romper con los esquemas establecidos, al no desempeñar la función que le corresponde como tal, impuesta por la sociedad dominante; por lo que, en este caso se presenta según Irigaray (1992), como una manera de destruir lo decretado a través de una nueva escritura que desvincule ese ideal, para rescatar y redescubrir la identidad de la mujer, es decir, se trata de un *discurso doble* que manifiesta la realidad de esa personalidad.

En el caso de Florencia, se muestra a una mujer cuyas primeras cualidades denotan a una persona bondadosa y abnegada: “Era una mujer de gran bondad, la pobre. No se quejaba y lucía como hecha de cristal.” (47), pero que con el mínimo detalle que rompa con su tranquilidad, se transforma en una mujer totalmente distinta: impositiva y dominante, quien a la muerte de su esposo asume el patriarcado de su familia.

La *configuración de la personalidad* de Florencia se integra, en primera instancia, a partir de las conductas que son aceptadas socialmente: una madre aparentemente amorosa, comprensiva y sumisa; sin embargo con el transcurrir de la historia, se observa como ese rol se transforma en otra mujer: “¡Se acabó, querida Anita! Ya no tengo más paciencia para tí.” (57); de modo que se presenta, lo que Cixous denomina como *escritura femenina*, es decir, hay una muestra exacerbada de machismo en la conducta de Florencia, en el momento de no asumir el rol que le corresponde como figura materna; lo cual se indica cuando lo traslada a un plano negativo, con el fin de romper con ese esquema. Esto es observado desde la *perspectiva femenina* de Ana, quien a su vez cumple con la función narrativa en un nivel *intradiegético*, ejemplo de ello se detalla cuando afirma que: “Nunca terminaba de agradecer a mi buena fortuna. Después de oír

tantos mitos sobre lo perversas que pueden ser las suegras, me sentí muy feliz al conocer a la mamá de Arturo.” (47)

Sin embargo, también se observa en Florencia una oposición en su carácter, revela su verdadera identidad, al expresar de manera excesiva el amor inmenso por su hijo, mismo que no le permite separarse de él; al grado de llegar a destruirlo, por medio del chantaje, la hipocresía e incluso la muerte:

A Florencia la inundaba una inmensa alegría cuando la íbamos a ver, se abrazaba fuerte a Arturo y permanecía así unos segundos, en los que yo me sentía incómoda por no saber cómo actuar. Después lo besaba una y otra vez sobre el rostro. A mí me abrazaba, aunque con menos intensidad, también llena de cariño. (48-49)

Se muestra así una dualidad, determinada por lo que Cixous (1995) denomina como *oposición binaria*, es decir, mantiene una postura en exceso servicial, al tiempo que refleja una patología definida por el deseo incestuoso hacia el hijo. Se trata entonces, de una imagen negativa y perturbada de una mujer que no quiere perder a su hijo, el cual representa la imagen paterna y marital que perdió cuando su marido falleció; de tal modo que esa pérdida la manifiesta a través del desprecio hacia Ana, cuando se entera de que ésta motiva a Arturo para que se aleje de su madre.

Derivado de lo anterior, se presenta un fenómeno común en los seres humanos, llamado *mecanismo de defensa*, que se observa en la supuesta conducta amable de Florencia, como un engaño, ante la eminente situación que amenaza con separar a ésta de su hijo. Así, el texto refiere que trata a su nuera de una forma excepcional, de tal manera que extraña a la misma Ana y a la madre de ella: “En la fiesta de bodas parecía más feliz que yo, era tan maravilloso que muchos lo notaron y compartieron conmigo. Mi madre me dijo que tenía suerte, pero que no me confiara tanto.” (48), con la cita anterior se muestra la *mirada en movimiento*, determinada por las *perspectivas en choque* de Ana, de la madre de ésta y la del

lector, al presentar un *vacío* por la *indeterminación* de la situación, al suponer que las cosas podrían cambiar.

Otro mecanismo se da con la *negación*, que trata de esconder una realidad dolorosa no aceptada. En el texto se afirma que Florencia trataba de dar una imagen de que su matrimonio era normal, cuando la realidad mostraba que había tenido sólo un hijo: "...para mí, el hecho de que una mujer de su época haya tenido sólo un hijo me hace sospechar de una temprana separación física entre ella y su esposo." (49), de esta manera niega la realidad de su pasado, haciendo creer que su matrimonio era perfecto, con el esposo ideal y una magnífica familia; es así que, se presenta lo que Ricoeur denomina como *círculo hermenéutico*, al declarar la presencia de una *historia no narrada todavía*, pero que, a través del acto de la lectura, se da por hecho su existencia.

Otro mecanismo que presenta Florencia es el de la *somatización*, que según Fenichel (2005) refiere a un trastorno hipocondríaco, derivado de la ansiedad que le produce la posibilidad de perder su zona de confort, a través de una supuesta enfermedad no definida, pero identificada como una tos: "...padecía una enfermedad en los pulmones, nunca supe exactamente qué, pero sufría tanto que cuando le venían los ataques de tos poco me importaba saber el nombre preciso..." (47)

Otro síntoma que configura la verdadera personalidad de Florencia es la de representar a una *madre castrante*. Término que se refiere a aquella mujer que no permite la entrada de la autoridad paterna; problema que genera en los hijos la incapacidad de desprenderse de las atenciones exageradas de la madre. Así, éstas tienen un gran vínculo con los hijos, incluso cuando son adultos; en este caso esa autoridad la asume Florencia, haciendo alusión sobre lo que supuestamente le gustaría a su esposo, pero es eminentemente ella quien lleva el control:

-Hijo, Arturo, tú no necesitas un ascenso para sentir cuánto vales – se puso seria, después de haber sonreído un poco, y agregó con la voz que le sobraba – no tiene por qué alejarte de tu casa.” (48-49)

Los textos como los de Fenichel (2005), refieren que si la madre juega el papel adecuado, pasará de la etapa llamada *Narcisismo primario* a la segunda llamada *Narcisismo secundario*. En el primer caso, la madre está vinculada al niño de manera que ambos parecieran ser uno solo. En el segundo caso, la madre debe aceptar que su hijo no es un apéndice de ella y permitir la ruptura del primer vínculo para la conformación de una personalidad sana en el niño y para un desarrollo pleno de ella como persona. Florencia, evidentemente no acepta que su apéndice se vaya. Por ello, en todo momento busca, conscientemente, permanecer con su hijo.

De igual forma, es necesario aclarar que aunque el complejo de Edipo se presenta generalmente en el hijo varón, quien observa a su madre como un objeto de deseo, en el caso particular de este cuento, ese mismo complejo se manifiesta de manera inversa, es decir, Florencia se ha dedicado a mantenerlo y velarlo de modo inconsciente, pues sus muestras de cariño son excesivas; esto con el fin de ver en Arturo una *imagen masculina* vinculada con la *imagen marital*, lo cual es evidente al decirle: “mi pequeño general Mendoza.” (58)

Otro aspecto a destacar es la importancia que posee el título del cuento, “El general”, que alude a otro personaje relevante, aunque no se muestre de manera activa en las acciones, es decir, no actúa en la economía narrativa, pero su presencia-ausencia influye en la conducta de Florencia, e incluso marca el desarrollo de la historia, ya que funge como arquetipo de la imagen paterna y autoritaria, mismo que fomenta el machismo en ella. En este sentido, Richard (1994), dice que lo establecido no es inquebrantable, de modo que se puede plantear entre líneas el *desmantelamiento simbólico-cultural*, para dejar escuchar las *voces descanonizantes*, y así, *resignificar la literatura*; esto en el momento en que Florencia deja de ser una mujer sumisa, para asumir el control y poder que de alguna forma le fue negado al momento de casarse con un general, para quien

según, la *perspectiva* de Arturo "...tenía la sospecha de que su padre incluso maltrataba a su mamá." (49); de tal suerte que, a partir de su viudez, ella pudo desprenderse del sometimiento al que estaba sujeta; finalmente se manifiesta un traslado en la personalidad de Florencia.

Además, como ya se mencionó, es una madre *fálica*, dominante, que de manera consciente ve a su hijo como un esposo; por lo tanto hay una *transferencia* de papeles, una *inversión de signos*; Florencia adopta la autoridad patriarcal del general Mendoza, el cual fue dominante como *arquetipo* del patriarca machista:

Las memorias que Arturo tenía de su padre no eran las mejores. Él pensaba que si no tenía muchos recuerdos es porque, en realidad, el general había pasado muy poco tiempo con ellos. Y en los momentos en que los acompañó fue severo con Arturo y déspota e irrespetuoso con Florencia. Arturo no estaba muy seguro, pero tenía la sospecha de que su padre, incluso maltrataba a su mamá.
(49)

La memoria del general Mendoza representa como personaje un símbolo que interfiere en las acciones de los otros personajes, por el papel de patriarca que representa en una familia tradicional; este simbolismo como "modo de representación indirecta y figurada de una idea, o de un conflicto, o de un deseo inconsciente. En definitiva, cualquier 'formación sustitutiva' en el espíritu humano es simbólica..." (Laplanche, 2004: 84) Además, se manifiesta una relación constante entre lo simbolizado (general Mendoza) y el símbolo (Arturo), esto último ocurre en el nivel inconsciente de Florencia.

El general Mendoza representa la autoridad que Florencia desde su rol no puede ejercer, por ser considerada en la sociedad como el arquetipo que representa la bondad y la sumisión: la madre; por tanto la presencia de Mendoza a través del recuerdo del discurso de éste, es un *mecanismo de chantaje y poder*, con el fin de someter a la familia a sus deseos, cada vez que evoca las memorias del pasado:

- A don Mendoza no le gustaría – dijo Florencia, en alusión a su difunto esposo

[...]

- Creo que para el general hubiera sido...

- Don Mendoza siempre fue muy firme en el punto [...] él nunca hubiera querido... (50-52)

De lo anterior, se deriva otro síntoma, el de la *no aceptación*, es decir, aunque el general Mendoza ha muerto su presencia se hace constante cada vez que ella lo evoca, y lo ve reflejado en Arturo; de modo que no acepta el que no esté entre ellos; así hace que la memoria de este hombre sea intachable, al igual que su matrimonio; aunque sólo en apariencia, según la *perspectiva del narrador*, quien determina que su conducta no fue la más adecuada, ya que los vacíos denotan lo contrario: “Aparentar que ella y su general vivieron un gran amor, simular que su vida era plena y feliz, cubrir sus carencias con los oropeles de la mediocridad de la clase media para disfrazarse de una vida holgada. Apariencias para ocultar sus más profundos sentimientos...” (49-50)

Así tenemos que, el *simbolismo* muestra la relación entre el contenido manifiesto de un determinado comportamiento, y el contenido latente, desde un enfoque inconsciente; por lo tanto el simbolismo recubre las formas de representación indirecta posibles, siendo en este caso el *desplazamiento*. Esto, desde el momento en que un comportamiento tiene dos significados, el que se expresa tal como es y el que se debe enmascarar, éste último se calificaría como un *significado simbólico*.

A pesar de que el general Mendoza no actúa de manera directa en la economía narrativa, es importante porque Florencia, de alguna manera, es el general Mendoza, ella se adjudica dicho rol, es decir, se trata de una transferencia del general a Florencia, porque el poder simbólico lo asume ella. Este proceso de identificación es un mecanismo consciente: “- A don Mendoza no le gustaría – dijo Florencia, en alusión a su difunto esposo.” (50) En realidad, a ella es a quien no le gustaría que su hijo se marchara.

Eso le permite interactuar desde una posición privilegiada, ya que todos los demás integrantes del grupo familiar le son subordinados, incluyendo la nuera. Además dicha subordinación responde a sus deseos amorosos, y a los chantajes; pero de esa no subordinación surge el conflicto, ya que la degradación de la suegra ante la nuera y con el esposo-hijo, se da de manera oculta a través de las actitudes cariñosas, como marcas del deseo de subordinar al hijo y a su esposa, es decir, Florencia asume una postura machista. Dicha situación, se va modificando cuando la nuera se rebela: “Florencia parecía engañar a todos, pero en mí su actuación poco a poco me cansaba y comenzaba a serme excesiva” (50)

Mediante una *compulsión de repetición*⁵, la mujer-madre concentra a su alrededor toda la estructura familiar manipulando la relación con el hijo, puesto que la mujer es ante todo la madre, el eje fundamental de la estructura familiar se articula con base en la relación madre/hijo. En algunos casos, la madre se convierte así en todo para el hijo, pero en “El general” no es así. Arturo es todo para Florencia, porque el hijo es simbólicamente para la madre un *falo*⁶, un medio de poder, ya que como madre dominante presenta un conflicto como mecanismo psíquico entre su deseo (inconsciente) y las normas sociales, en las que se manifiesta a través de un complejo de castración, porque según Freud, hay un solo sexo, el masculino, por lo tanto Arturo es el falo de Florencia; así, el conflicto radica en que ella no puede realizar su deseo, no quiere perder a su hijo. Por lo tanto, en la relación entre Arturo y Ana, Florencia cree no perder el poder mientras Arturo esté cerca de ella. De modo que la madre intentará separar al hijo de su esposa, por lo que, se generará una lucha de poder entre ambas mujeres, lo cual implica el deseo de mantenerse en un lugar privilegiado dentro de la vida afectuosa del hijo varón, pero también la puesta en marcha de la censura y la represión como

⁵ Proceso incoercible y de origen inconsciente, en virtud del cual el sujeto se sitúa activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual, En la elaboración teórica que Freud de ella da, la compulsión a la repetición se considera como un factor autónomo, irreductible, en último análisis, a una dinámica conflictual en la que sólo intervendría la interacción del principio del placer y el principio de realidad. (Laplanche, 2004: 68)

⁶ En Psicoanálisis, el empleo de este término hace resaltar la función simbólica cumplida por el pene en la dialéctica intra- e intersubjetiva, quedando reservado el nombre “pene” para designar más bien el órgano en su realidad anatómica. (Laplanche,2004:136)

mecanismos fundamentales de la vida psíquica que consisten en detener la realización del deseo, que en este caso es la posesión del hijo:

-Es muy simple- dijo con brusquedad-, ¡Arturo no se va!
Cuando oí su sentencia me sentí turbada, creía no haber entendido bien, ¿cómo se atrevía a afirmar tan categóricamente algo así? Al principio sólo la miré desconcertada, con cierta angustia frente a esa mujer que amenazaba con no detenerse. (56)

Florencia es una madre fálica. La historia está narrada desde una visión femenina que analiza las condiciones de la sociedad falocrática. Por lo tanto, la relación suegra-nuera se produce como una fuerte oposición. Ambas son fuerzas cotidianas, representantes de roles sociales que actúan a partir de un principio de oposición dictaminado por el deseo de poseer a un objeto prohibido, Arturo: hijo-esposo. El conflicto pone en escena la realización de una sexualidad primaria que implicaría la ausencia de otro sujeto que ponga en riesgo su realización. Por ello, los celos hacen que las relaciones suegra-nuera se encuentren en permanente conflicto:

-Insisto –me interrumpió Florencia con una sonrisa tan falsa como la seda que cubría sus paredes-, es muy difícil que participes en un asunto de familia, digamos de la familia Mendoza Gutiérrez, porque tú no la conoces en realidad –hizo una pausa y, al ver que yo me quedaba callada, sonrió complacida. (51)

Aquí se muestra el carácter dominante de la suegra así como el rotundo rechazo hacia Ana, quien es considerada como una intrusa en esa relación de familia, constituida sólo por el general Mendoza, Arturo y Florencia.

Otro elemento importante para el análisis de este tema es la presencia de un personaje clave, Arturo, que ocupa una posición difícil y compleja en este sistema de relación interpersonal, por estar en el centro de dos fuerzas, es decir, como el hijo de Florencia y al mismo tiempo como la pareja de Ana; incluso podría considerarse como *catalizador de los conflictos* entre suegra-nuera, principalmente cuando informa a su madre sobre el ascenso en su trabajo y por tanto el posible cambio de residencia :

Sin embargo, fue Arturo, sin intención, el que comenzó a desatar la tormenta que su mamá llevaba dentro como aguas mansas.

[...]

Arturo le comentó a su madre que existía la posibilidad de que lo trasladaran de su trabajo, quizás tendríamos que irnos a Monterrey o Tampico, lo que significaba que estaríamos lejos de nuestras familias y con pocas oportunidades para visitarlas. (50)

Arturo conoce todos los aspectos conflictivos de la vida de la madre, sabe que invade la vida personal, y que incluso es una censora implacable de todo lo que no encaja en su sistema. Pero, llega a tal grado que le corta las alas y los deseos de superación, con tal de no verse abandonada, porque para ella el separarse de su hijo sería perderse a sí misma, sería el no tener más a su general Mendoza reflejado en la persona de su hijo. “-Mi amado Arturo- dijo en un suspiro y continuó con sus caricias- , mi pequeño general Mendoza.” (58)

Sin embargo este personaje, evoluciona durante la narración, pues llega el momento en el cual se exaspera, deja salir toda su ira y frustración bajo la cual vivió durante años al rebelarse contra su madre y luchar por su superación profesional:

Noté como Arturo se cubría de una sonrisa irónica cuando Florencia habló del “único hijo” del general. Ella también observó la actitud de Arturo, pero por supuesto no lo externó.

- Arturo –reinició-, siempre hemos vivido aquí. En esta tierra está don Mendoza y a él no le gustaría que...

- ¿Y a ti mamá, qué te gustaría? –interrumpió Arturo en forma sorpresiva.

Tanto Florencia como yo nos azoramos un poco al escucharlo, pero fue sobre todo ella la que se turbó por no saber qué decir.

- ¿Qué es lo que quiere usted, doña Florencia? –preguntó de nuevo Arturo un tanto burlón, lleno de cansancio que aquella tarde traía. (52)

Es evidente que Arturo también es firme en sus decisiones, y aunque su actitud de respeto y sumisión hacia su madre han dado un giro inesperado por defender su postura en cuanto a su trabajo; Arturo es conciliador y no desea conflictos entre ellos, al pedirle que lo apoye para hacer ese viaje: “-Tenemos que hacer ese viaje, mamá –dijo Arturo con voz cariñosa-. Ana y yo lo hemos decidido así.” (53) Sin embargo, esta resolución va a generar la ira total de Florencia para evitar que él

se aleje, principalmente, debido a que Ana apoya a Arturo; lo cual es para ella un escape a la búsqueda de su independencia al lado de su esposo, sin la presencia de la suegra. De este modo, el problema presentado en el cuento radica en que ambas fuerzas, la madre y la nuera, se colisionen resultando un impacto violento que puede ser amortiguado o incrementado por el hijo-esposo.

La posición de Ana dentro de la historia es la de un ser indefenso, que está en una situación desventajosa por sentirse una extraña en aquella relación; por eso la llegada de la nuera al hogar produce ruido en ese sistema establecido, ya que el nuevo elemento es de alguna manera incompatible. Pero Ana pone en marcha mecanismos de resistencia, asumiendo de este modo la misma actitud dominante de Florencia.

Es así que, las relaciones de familia en el orden tradicional ocasionan serios conflictos cuando las reglas establecidas por un ser dominante como Florencia no permiten que una nueva integrante llegue a perturbar lo que para ella es lo más adecuado. Y mucho menos que la separen de su hijo, Arturo que, representa a su difunto general Mendoza, de quien además ha tomado ciertos roles, entre ellos la de una madre fálica.

En este sentido, recordemos que Freud tomó las tragedias griegas como la de Edipo para ejemplificar la condición humana y los diversos traumas que en su desarrollo se presentan. Por ejemplo, Edipo asesina a su padre, aparentemente de forma accidental. Se dice que de forma aparente porque Freud, a través de los estudios de todas sus pacientes encontró que en el fondo de la mente humana se albergaba un deseo inconsciente por permanecer con la madre de una manera fundida y perenne. Deseo que es interrumpido por un principio de la realidad (una madre no puede permanecer de esta forma con su hijo). Así, la mente busca refugio en otros mecanismos y personajes para no cometer el incesto y, no obstante, el deseo permanece; de ello se desprende que, quienes no logran este proceso se vuelven crueles y llegan incluso a los actos más crueles como el

incesto o el homicidio; en este caso, cuando Florencia se ve derrotada al saber que definitivamente perderá a su hijo; es entonces cuando se rompe con el orden establecido de la imagen materna, quien ahora se convierte en un ser pérfido, al grado de destruir su objeto de deseo; es decir, manifiesta una “desnaturalización” de la función maternal, aparentemente correcta:

Corrió al mismo mueble al que antes se había dirigido, y de una compuerta lateral, oculta a simple vista, sacó una pistola pequeña que le cabía en la mano.

Apenas fue un instante, pero fue el mismo, exactamente el mismo, en el que yo me tiré al suelo y Florencia disparó la bala que alcanzó a Arturo.

Corrí hacia mi esposo que se encontraba en el piso. La bala le había dado a un costado del cuello. Precisa, logró rozar la arteria vital. La mirada de Arturo llena de incompreensión y de soledad, vio mis primeras lágrimas. (57)

En este proceso de reconocimiento entre lector y texto, se presenta un “*diálogo con el otro*”, es decir, lo que Ricoeur llama “*aro hermenéutico*” de la interpretación, en el momento en que es posible cuestionar ese accidente a través de una interrogante ¿sería un asesinato accidental el de Florencia? ¿No es una situación similar a la de Edipo con su padre, ya que incluso un Oráculo lo había vaticinado?, o ¿se trata de una venganza hacia el General Mendoza por haberla dejado sola?, tal como ocurrió en la tragedia griega de Medea, quien por despecho hacia el esposo, al haberla abandonado, mata a sus hijos. Al parecer la conducta que había tenido Florencia durante toda su vida haría a cualquiera predecir que si Arturo no era para ella, entonces sería mejor su muerte.

En conclusión, en este cuento se observa que la *configuración de los personajes femeninos* se da a través de punto de vista del narrador omnisciente, quien a su vez lo determina desde la *perspectiva femenina*, en tanto que asume la visión de Ana respecto a lo narrado. Con ello, la *imagen materna* de Florencia se percibe como una *madre fálica* que asume el poder a través del *falo*, representado a su vez, por la figura masculina de Arturo, su hijo.

Arturo, se muestra como un personaje conciliador sin autoridad, ni decisión, pues estas cualidades le han sido arrebatadas por su madre al momento de asumir el matriarcado de esa familia, cuyo poder lo adquiere a través de las supuestas ideologías que del esposo ausente, aprendió.

Con lo anterior, son evidentes las marcas de género en el cuento, las cuales se dan a partir de la crítica social que se plantea en el argumento, en el momento en el que la conducta de Florencia no corresponde a la establecida por el canon, en tanto que manifiesta un machismo exacerbado, con lo cual se evidencia una *escritura femenina* (Cixous), donde la mujer se escribe a sí misma, con el fin de romper con lo establecido para permitir más posibilidades de interpretación, puesto que no es aceptable que una mujer actúe de tal manera al grado de llegar al *filicidio*.

Por lo tanto, la obra contiene *vacíos y negaciones* que revelan el *choque de perspectivas* a través de la *mirada en movimiento* de los personajes, narrador y lector implícito; esto marcado por el *grado de indeterminación* en la historia, mismo que se subsana con la intervención del *lector implícito* (Iser), una vez que permite la interpretación al deducir *historias no narradas*, por medio de sus juicios, creando el *círculo hermenéutico* según lo afirma Ricoeur.

La sexualidad robada en “Entre los ciruelos”

Todo discurso literario tiene como punto de referencia la vida misma, el entorno que engloba al ser humano al enfrentarse con su mundo, ya sea en el pasado, el presente o el futuro; en este sentido, el *plano manifiesto* de este cuento versa entre una familia constituida por tres miembros: Clara la madre, cuyo matiz engloba a una mujer frustrada por la temprana pérdida de su esposo, lo que la obliga a asumir el papel de cabeza de familia; Andrea la primogénita, joven mujer rencorosa por la ausencia del cariño maternal desde la infancia; y finalmente,

Enrique, el hijo menor, en quien se enfoca todo el amor de Clara hasta un grado patológico, en quien ve reflejado a su difunto esposo. Esto provoca una serie de acontecimientos que motivan a Andrea a la venganza, cuyo medio de tortura contra su madre es seducir a Enrique con el fin de alejarlo de ésta y desarrollar en él la sexualidad que su madre le arrebató.

El hilo conductor en la narración es determinado desde el punto de vista del narrador *omnisciente*, quien cede la voz a los personajes, además muestra indicios de posibles acontecimientos que ponen en marcha lo que Iser llama *mirada en movimiento* como un juego de distintas *perspectivas* confrontadas entre actores y lector, de modo que, se conoce las relaciones de afecto entre los integrantes de la familia; destacando el amor desmesurado que siente Clara por Enrique, lo que en Andrea genera resentimiento hacia ambos. Para ello el narrador nos presenta las acciones en dos momentos, el primero al inicio del relato, cuando a través de una *analepsis* Andrea evoca instantes de su infancia al lado de su madre y hermano, quien apenas era un bebé: “Todo es como una pintura que Andrea ve desde la ventana de su habitación. [...] pero ella le da brillos nuevos a los recuerdos.” (61); el segundo, cuando han transcurrido varios años, de modo que los pequeños ahora son jóvenes mayores de edad, con cierto grado de libertad para asumir sus actos, los cuales en todo momento son recriminados por Clara. A partir de este instante, se generará un *distanciamiento* entre Andrea y los demás personajes, acentuándose más con Clara.

En cuanto a las relaciones de afecto, destaca, como ya se mencionó, el excesivo amor de Clara hacia Enrique, así como la indiferencia y, hasta cierto punto odio hacia Andrea, lo cual es expuesto de la siguiente manera:

-¿Qué haces, Andrea? –le preguntó con el ceño fruncido.

[...]

-No vuelvas a hacer eso –le ordenó-, si Enrique te ve puede imitarte, ¿te das cuenta? –le preguntó con el rostro muy cerca de su hija-, Quique es apenas un bebito y no sabe lo que hace, así que procura ser un buen ejemplo para él; ya no eres tan chiquita.

[...]

[La madre] admiraba cómo Enrique comenzaba a intentar ponerse de pie con la ayuda de un árbol. (60)

Por lo tanto, la *configuración de la personalidad* de Clara manifiesta una dualidad de sentimientos opuestos, los cuales evidencia un problema emocional que deriva en la presencia, como ya se ha visto en los anteriores cuentos, de una madre fálica, también sola, debido a que enviudó cuando iniciaba su matrimonio, convirtiéndose en mujer frustrada:

Enviudó antes de que naciera Enrique, pero pudo reponerse y se mantuvo firme para sus hijos, que eran demasiado pequeños. Quizás la juventud le dio valor y la esperanza de una nueva vida después de algún tiempo, pero conforme los años pasaron su carácter cambió, y todo el dolor que retuvo cuando murió su esposo comenzó a petrificarla. (61)

Es así que el narrador, permite comprender su actitud a través del *círculo hermenéutico* al afirmar que Clara tenía "...la esperanza de una nueva vida..." (61), que nunca llegó; ya que "...la mayor parte del tiempo simplemente estaba sentada, con la mirada fija en un recuerdo lejano o con los ojos cerrados por el sueño." (61); misma que genera una postura arrogante: "Para Andrea, su madre se había convertido en un trozo sin vida. [...] Andrea prefería no sacarla del aislamiento, porque cuando su madre salía de su burbuja de humo lo hacía sólo para ser altanera e impositiva con quien tuviera enfrente. (61); lo cual generó en los niños temor, más que respeto: "La pequeña se sentó junto a su mamá, no demasiado cerca para no molestarla..." (59); por lo tanto, esa frustración desató sentimientos opuestos hacia ambos hijos "... la madre se muestra, al mismo tiempo, capaz de la ternura más conmovedora y de los sentimientos más egoístas." (61); mientras a uno lo adora y le enfoca todas sus atenciones; al otro, (Andrea) lo ve con aborrecimiento y desdén; cuyo resultado genera distintas reacciones en las personalidades de ambos, en Enrique la inseguridad y temor hacia la vida; en Andrea el rencor hacia Clara y cierto resentimiento hacia Enrique.

Esta oposición de sentimientos genera lo que Cixous (1995) define como *oposiciones duales jerarquizadas*, en el sentido de que la mujer busca su propia

proyección; en esta caso para hacer pareja con el hijo, quien representa la imagen marital; lo que demuestra un rechazo a los códigos impuestos por la cultura patriarcal, donde la mujer debe estar del lado de la pasividad y el hombre de la actividad; destacando una rivalidad entre dos términos: orden-caos, bien-mal, que representan masculino-femenino. Todo ello define, la *escritura femenina* del cuento.

Clara es una *madre fálica*, cuyo eje radica en la presencia de Enrique; quien representa su *falo*, su poder a través del reflejo de la imagen marital perdida con la muerte de su esposo, a quien sobreprotege “Posaba, sin descanso, su mirada sobre el pequeño. Sus ojos, ojos de madre, parecían resguardarlo desde lejos...” (60); haciendo débil ante los ojos de las demás personas, así como dependiente de ella.

Además de ser impositiva, es violenta de manera física con sus hijos cuando no puede controlar la situación, con el fin de demostrar su autoridad y respeto, incluso sobre el objeto amado: “... la madre tomó a Enrique de los hombros y lo sacudió [...] lo soltó bruscamente, con un pequeño empujón...” (66-67); peor es en el caso de Andrea, a quien golpea: “La bofetada le nubló la vista unos segundos...” (67). Con esto se aprecia, a una mujer distinta del estereotipo establecido por la sociedad, donde la madre debe ser amorosa, comprensiva y tolerante, cualidades que en Clara no existen; por el contrario es una mujer aparentemente fuerte que domina todo tipo de situaciones. Sin embargo, se presenta en ella una *negación* por salir de un *sentimiento oceánico*, que refiere Doltó (1982), en su estudio sobre *El intercambio de emociones entre la madre y su hijo* como un estado en el que ni la madre ni el niño desean ser separados; en este caso justificado en el sentido de que Clara quiere controlar a ambos hijos; con el fin de mantener a Enrique, bajo su dominio; para ello la estrategia que emplea es a través de las excesivas atenciones que muestra hacia él, generando una fuerte dependencia de Enrique hacia su madre, así como una cierta complicidad, que refiere en varias ocasiones: “...la madre y el hijo estaban envueltos en un

silencio trágico que sólo ellos comprendían...” (64); “A Andrea no dejaba de sorprenderle el acuerdo tácito que existía entre ellos [madre e hijo].” (66). Con ello, se explica lo que en diversos estudios sobre el desarrollo humano se plantea como los efectos una relación inapropiada entre la madre y el hijo, según Bowlby (citado por Craig, 1996) en el que se concluye que la separación emocional entre ambos es necesaria para la evolución del individuo.

Por otra parte, Doltó (1982), refiere que el papel principal para la separación de ese estado de dependencia lo juega principalmente la madre quien debe ser consciente de que no puede permanecer con su objeto amado de manera permanente, puesto que las consecuencias son negativas en el desarrollo de la personalidad del pequeño. Es así que, el temperamento de Enrique deriva en una serie de acciones de inseguridad, sumisión, temor y frustración; entre fuerzas distintas generadas por dos mujeres opuestas:

Enrique había crecido entre dos vientos desiguales e impredecibles y ni la indiferencia de su hermana ni el amor desbordado de su madre evitaron que los remolinos lo arrastraran. Enrique tenía dieciocho años y en ocasiones parecía mucho menor; era inseguro y callado, y tenía una mirada escurridiza de la que Andrea se burlaba en secreto.

[...] Con su madre era como un cachorro que se entregaba al calor y a los mimos... [...] Era como un pollito que se asusta con su propia sombra.

[...]

Enrique no se resistió; estaba acostumbrado a no hacerlo nunca.
(62- 68)

Pese a que Enrique tiene la mayoría de edad, no posee autonomía propia; ni siquiera en cuanto a su sexualidad; ya que las acciones de Clara castran esa circunstancia, que Andrea refiere al afirmar que “...su hermano carecía de algo que le había robado su mamá.” (62), entendiendo, que de no ser así, sería inevitable que Clara perdiera el objeto amado, visualizado en la persona de su hijo, quien representa el esposo fallecido. En este sentido, le arrebató, metafóricamente, el *fa/lo*; pues al hacerlo pretende ser la única en poseer el poder sobre los demás integrantes de la familia.

Otra característica que presenta Enrique es la *neurosis infantil y juvenil*, determinada como la *culpa*, elemento que denota en la persona una necesidad de sentirse castigado, situación que moldea a una personalidad masoquista. En este caso se muestra cuando Clara "...miró a Enrique con tanto desprecio que lo convenció de su culpa" (65), ésta última empleada como un *mecanismo de opresión*, bajo el cual mantiene controlado al hijo.

Por otro lado, no existe una relación de afecto entre Andrea y Clara, como madre e hija, por el contrario, se muestra como una rivalidad por poseer al objeto en discordia, en este caso representado por Enrique; cuyos indicios se muestran desde la presentación de la historia, al momento en que Clara le grita: "¡ -Mejor no lo toques!" (61), marcando una distancia entre la niña y su hermano. Lo cual demuestra un odio de Clara hacia Andrea y, una sobreprotección hacia el niño, mismo que se ratifica cuando es agredida verbalmente por Clara cuando la joven es una mujer adulta:

-¡Pero que idiota eres! –se dirigía a Andrea que por error había derramado gran parte del platillo principal.

[...]

-Lo voy arreglar.

-No, no vas hacer nada –insistió la madre con el mismo tono grosero-; no podrías hacerlo ni aunque volvieras a nacer. (66)

Tras estas palabras se da inicio a una serie de acciones que muestran en Andrea el deseo de destruir a su madre, iniciando por primera vez con una actitud de rebeldía con el fin de demostrarle a su madre que no solamente ella puede tener el poder, así como hacerle saber que ya no es una niña que la manipula, lo cual se demuestra cuando ésta le responde ante lo sucedido: "-Tal vez tendría remedio si volviera a nacer, pero de otra madre." (67); esto se explica en función de toda la carga emocional que desde pequeña guardó para sí:

La humillación, la falta de cariño y, en suma, la carencia de madre a la que estaba condenada, le habían agotado cualquier buen sentimiento. No se arrepentía de lo que había dicho, sólo hubiera querido tener tiempo para decir más...

[...]

...sintió como el humo del odio que traía en el pecho se le subía a la cabeza. (67)

Hasta cierto punto el comportamiento de la hija se justifica, pues su madre generó en ambas un *distanciamiento*, que la joven no comprendía y que "...le hubiera gustado que las cosas fueran de otra manera..." (62) Con lo anterior se presenta un *espacio vacío* como el choque entre dos fuerzas, de modo que se da inicio a la actitud de venganza de Andrea hacia su madre a través de Enrique; lo cual se manifiesta en el viaje que los tres realizan a Sinaloa con la familia de Clara, que genera un primer acercamiento de afecto entre los hermanos, y que al final se convierte en cierta complicidad contra la madre. Además, es evidente la *escritura femenina o feminización de la escritura*, como la denomina Richard (1994), ya que a través de ella, pretende modificar el contenido declarado por el canon establecido; al oponerse a la imagen pasiva y comprensiva que toda mujer debería representar; por el contrario, se rebela expresando los sentimientos ocultos, que por temor habían sido sometidos al silencio.

Antes de continuar, es importante mencionar que tanto Enrique como Andrea, son personajes que evolucionan con el transcurrir de la historia, por un lado la hija se rebela ante su madre, mostrando su fuerza y capacidad de decisión; por el otro, Enrique se desprenderá del yugo de su madre, y permitirá liberar su sexualidad reprimida, en el momento que conoce a Cecilia, su prima.

El despertar a la sexualidad de Enrique se manifiesta con los *vacíos* que se marcan en el texto, cuando el narrador deja entrever lo posibilidad de una relación amorosa entre los jóvenes:

...muy dentro de la huerta, donde sólo hay ciruelos y las flores que ellos se sacuden [había] voces reprimidas. Sonaban muy bajito...
Eran Enrique y Cecilia, una de sus primas. Estaban en cuclillas, muy cerca uno del otro.
[...]
Cecilia era tres años menor que Enrique, pero **ya no era una niña**.
(63) [las negritas son mías]

Al afirmar que “ya no era una niña”, se presenta el *círculo hermenéutico* como una *historia no narrada todavía* (Ricoeur) permite creer que entre ambos se iniciará un posible romance, sin embargo éste se ve frustrado cuando Clara los descubre, y a manera de chantaje recalca en Enrique un sentimiento de *culpa*:

La voz de la madre de Enrique cubrió sus risas.

-¡Quique! ¿Qué estás haciendo? –se acercó a los jóvenes con los ojos en uno y en otro sin disimular su sorpresa y el disgusto-; hace media hora que te buscan tus padres, Cecilia –concluyó, mientras de una mano jalaba lentamente hacia sí a Enrique.

[...]

-¿Qué es lo que te sucede? –le preguntó con voz desesperada, como si para ella la situación fuera la última gota que había terminado con su paciencia.

Enrique observó a su madre con una mirada de miedo. No dijo nada, pero los ojos tan abiertos y asustados eran para ella una prueba clara de su culpabilidad.

-¿Es lo que yo te he enseñado? –insistió con el mismo dramatismo de antes-. Hemos hablado tanto sobre eso. No puedo creer que tú, precisamente tú...

[...]

Él temblaba por tratar de reprimir el llanto. (64-65)

Se puede apreciar claramente la manera en cómo Clara le ha reprimido a Enrique esa sexualidad, haciéndole creer que no es correcto; y generando en él el sentimiento de pecado, que lo hace inferior e inseguro; así como el temor hacia su madre, quien asume una postura dominante, autoritaria y chantajista ante el acontecimiento, como un *mecanismo de defensa* para no perder el poder, por lo que a partir de ese momento se reitera el *vínculo afectivo* entre la madre y el hijo, por medio de los sentimientos frustrados de éste.

Los estudios sobre este fenómeno concluyen que este tipo de *distorsiones* de la diada *madre-hijo* se deben a inadecuadas resoluciones que las madres tienen en su infancia. Es decir, todas ellas devienen de un “*Edipo femenino no resuelto*” como es llamado en términos psicoanalíticos. En otras palabras, fueron niñas que no lograron romper la *relación edípica* con su padre, presentando con ello su Complejo de Electra, quizás porque también tuvieron a una madre sumamente *fállica*, prueba de ello se demuestra al mencionar que “A partir de este día, la

madre ya no pudo tener paz [...] Enrique procuraba estar siempre a la vista de ella y evitar sus sospechas”. (66).

Sin embargo la actitud temerosa de Enrique, se invierte cuando asume su rol como adulto joven frente a una joven, situación que es admirada por Andrea, y permite evidenciar la evolución de tal personaje, al mencionar que “Parecía tan autosuficiente ante esa niña. Él sostenía el insecto como un príncipe valiente frente a la doncella que se cree a salvo gracias a él. Por primera vez, Andrea miró a su hermano sin burla y llena de curiosidad.” (64) Derivado de ello, aparece en Andrea una aparente admiración por la reacción de su hermano, que se traduce en un deseo inconsciente por poseerlo, con lo cual, se cumple el objetivo de venganza hacia Clara, pues al tomar al hermano como pareja, reta el poder y dominio de su madre; de modo que Andrea incita a su hermano al incesto, rodeados en un ambiente semejante a lo que figura como “pecado original”; manifestado por la relación de semejanza entre el huerto de la hacienda comparado con el “Jardín del Edén”, principalmente en el momento en que Andrea le cuenta a Enrique la manera en cómo le daba a probar una ciruela, cuando eran niños, tal como Eva lo hace con Adán a través de la manzana prohibida:

-Mordía la ciruela con cuidado –dijo Andrea al mismo tiempo que el jugo negro le escurría por la barbilla-, chupaba bien el pedazo para que no tuviera tierra –limpió el trozo con la lengua-, y luego lo ponía dentro de tu preciosa boquita rosa –concluyó, mientras con suavidad, introducía la fruta entre los labios de Enrique. (70)

Andrea es astuta al disfrazar sus acciones con un matiz de una supuesta ingenuidad, pero en el fondo va despertando en el joven el deseo sexual, de modo que se infiere un posible incesto, sobre todo cuando le insinúa aspectos pasionales con aparentes frases inocentes de la infancia, hasta llegar a pequeños eventos que demuestran lo anterior:

Cuando lograba poner tu carita frente a la mía –acercó su rostro al de Enrique- te daba millones de besos.
-¿Tú me besabas?

- Mucho... respondió Andrea, sin apartar su mirada de los ojos sorprendidos de su hermano.
Así permanecieron unos segundos. Después Andrea guardó silencio para que sus palabras tocaran el fondo del muchacho.
[...]
...-mezcló sus dedos con el pelo negro de Enrique-. Incluso a veces me dan ganas de llenarte de besos igual que antes.
[...]
...después de acercó a su hermano y lo besó en cada ojo. (70-71)

La actitud seductora de Andrea, refiere lo que Laplanche (2004) define como *perverso*, es decir, aquel sujeto que buscará en todo momento atentar contra la ley natural, en cuanto a llevar a cabo las conductas más abominables entre las personas de la misma relación sanguínea, tal es el caso del *incesto*; el cual se va conduciendo de manera gradual, inició con palabras, pero continúa muestras de afecto, a las cuales la joven no las considera obscenas, por el contrario afirma que "... con una mirada maliciosa [...] no tiene nada de malo." (71); sin embargo, la situación va cambiando: "Cuando Andrea lo tuvo enfrente le apretó el rostro con las dos manos y le dio un beso suave en los labios. Enrique quiso retroceder, pero él mismo se lo impidió." (72); con lo anterior, se demuestra que los hermanos presentan el deseo inconsciente de poseerse; por lo tanto Andrea cumplió con su objetivo, de quitarle a su madre el falo, lo cual concluye cuando ambos deciden irse juntos; para ello Andrea con crueldad le confiesa a su madre tal decisión:

-¡Mamá! –intentó atraer su atención-, escúchame, escúchame, y me marcho –la madre detuvo forcejeo-. Quiero que sepas que no me quedo, me voy pero para siempre –Andrea miró fijamente a su madre para ver su reacción.
[...]
- Me llevo a Enrique. (75-76)

Con dichas palabras, se determina la influencia de Andrea sobre Enrique, lo cual se justifica en virtud de que ella representa el objeto del deseo y la posibilidad de consumir la sexualidad prohibida que Clara había sentenciado en Enrique. De igual modo, Andrea, concreta el deseo de destruir a su madre, por no haberle demostrado el cariño que como madre, desde su infancia le negó; finalmente a Clara no le queda más que enfrentar ese choque emocional cuando observa a "Andrea tomar la mano de Enrique para guiarlo fuera de la huerta. [...] A lo largo,

las ramas los envolvieron y se los tragaron para siempre.” (77), con ello se deduce que Clara perdió el falo que representaba la autoridad y poder sobre Enrique.

Es así que, se presenta la *mirada en movimiento*, al llevarse a cabo el choque y *enfrentamiento de perspectivas* entre los personajes: La de Andrea al retar a Clara, Andrea le demuestra su poder e influencia sobre Enrique; éste, al titubear ante la presencia de su madre por decidir con quién de las dos se queda; finalmente, la de Clara, al percatarse de que ha perdido el objeto del deseo manifestado en la imagen de Enrique, que para ella representa al esposo perdido y el poder del falo. Con ello, el *grado de indeterminación* aumenta, en el momento en que: “Clara vio como la familiar silueta de su esposo muerto se disolvía entre los ciruelos.” (77), de modo que, este *vacío* permite *reconfigurar* la escena, suponer de manera evidente el incesto entre los hermanos.

Para concluir, en este cuento la *configuración de los personajes femeninos*, surge a partir de la *perspectiva del narrador omnisciente*, quien a través de la mirada de Andrea permite conocer la historia; en este sentido se habla de la *imagen materna negativa*, como la destrucción ya sea física o emocional, representada por Clara quien es una *madre fálica*, que asume el poder a través del falo representado en la figura de Enrique, su hijo; quien a su vez es la imagen paterna y marital que ésta perdió al enviudar años atrás.

Por otro lado, Andrea está caracterizada como una mujer reprimida por su madre, pero que a causa de ello desarrolla un sentimiento de venganza, por lo que la desplaza y le roba el *poder falocéntrico*, así como el amor y respeto de Enrique al momento de seducirlo. Éste último se configura como la *representación de lo masculino*, aunque su rol no lo desarrolla según los *códigos culturales dominantes*, debido que su madre le castró la libertad de pensamiento y acciones, así como su sexualidad.

Con lo anterior, se muestra una *escritura femenina*, como una *marca de género*, donde las acciones de los personajes reflejan una rebeldía en su actuar, pues no son sometidos al *orden patriarcal*, sino todo lo contrario: Enrique es reprimido y sumiso; Andrea es vengativa; finalmente, Clara representa la destrucción femenina.

De este modo, las perspectivas de los personajes y narrador chocan para crear la *mirada en movimiento*, donde los *vacíos* resultantes denotan la *historia no narrada* del supuesto incesto entre los hermanos, mismo que destruye el poder asumido al inicio por Clara; con ello, se da sentido al *aro hermenéutico* que Ricoeur plantea, al momento en que la *perspectiva del lector implícito* resulta de los vacíos y negaciones que se establecen en la trama, así como de las indeterminaciones de la historia.

La relación de los cuentos a través de sus coincidencias

De acuerdo con Gloria Prado, la *hermenéutica* permite una aproximación a todo tipo de textos como una “...experiencia vital que se evidencia ante los ojos atónitos de quien la vive o la contempla, para apropiársela después o integrarla a la propia comprensión, y más todavía, a la autocomprensión.” (Prado, 1992: 26), por lo tanto, toda obra literaria es un misterio por resolver, en el sentido de que se concretiza en el momento en el cual el *lector* y el *texto* interactúan; se trata de una actividad *dinámica, secuencial y multiestratificada*. En este sentido los cinco niveles de análisis propuestos por Prado permiten esa interacción.

En el caso de los cuentos que hasta el momento hemos analizado, se abordaron los primeros cuatro niveles, el primero: *lectura y análisis del texto*, que refiere al *texto literal o manifiesto*, con el cual, a través de mi lectura se estableció lo que se dice en cada relato; en el segundo: *interpretación o exégesis*, se analizó el *contenido latente* por medio de los *vacíos e indeterminaciones* que de ellos

derivan; en el tercer nivel de la *reflexión hermenéutica*, se abordó tanto el *contenido manifiesto* como el *latente*, en relación con algunos aportes del psicoanálisis para comprender la conducta de los personajes, así como las marcas de género que permitieron la *reflexión sobre la interpretación de lo interpretado*; finalmente en el cuarto nivel sobre la *apropiación de la reflexión*, se asumió la *reflexión propia sobre la interpretación de lo interpretado* a partir del *texto manifiesto y contenido latente*, así como la *exégesis y la propia reflexión*; con lo cual se dedujo la *configuración de los personajes femeninos y masculinos* a partir de los roles impuestos por el orden simbólico patriarcal y las marcas de género que definen la *escritura femenina*.

Lo anterior permite la oportunidad de acercarnos al quinto nivel en el que se pretende realizar la *referencia de la reflexión a la autocomprensión y a la comprensión de las circunstancias propias* a través de la relación de los tres cuentos por medio de sus coincidencias, ya que según Prado es aquí cuando "...podremos decir que un texto se ha o no comprendido sin que esta comprensión sea por eso, total o absoluta puesto que un texto jamás será inagotable como tampoco exista un ser humano capaz de llegar a una comprensión absoluta del ser y del mundo." (Prado, 1992: 27)

En este sentido, la relación de cuentos a partir de sus coincidencias; permitirá realizar la *apropiación de la reflexión*, ya que los tres cuentos poseen una fuerte carga emocional en respecto a la *imagen materna* y al poder asumido a través del *falocentrismo*; por lo tanto será posible determinar la concordancia en situaciones semejantes a través de los distintos ejes temáticos en torno al arquetipo de la madre, siendo éstos los siguientes:

- ✓ *Configuración de los personajes.*

En cuanto a los personajes femeninos, las tres obras muestran un enfrentamiento entre mujeres adultas que asumen el rol de madres, contra mujeres jóvenes con

las funciones de hija o nuera, por asumir el poder a través del *falo* representado en la imagen masculina ya sea vislumbrada en el hijo, en el esposo o el hermano, según sea el caso.

En “La despedida” y en “Entre los ciruelos” las vencedoras en esta contienda fueron las hijas, Alicia y Andrea, respectivamente; la primera al ver realizado su *deseo primitivo* de quedarse con su padre cuando su madre fallece; en el segundo, cuando Andrea desplaza a Clara por medio de la seducción que ejerce sobre Enrique, quien rendido ante la tentación opta por quedarse al lado de su hermana; en ambas historias es posible descifrar a través de los *vacíos e indeterminaciones* el incesto como una *acción impura* entre miembros de la misma línea sanguínea, misma que se refiere a “aquello que escapa de esta racionalidad social, a este orden lógico sobre el cual reposa un conjunto social...” (Kristeva, 2013: 89), puesto que se transgreden los límites de lo propio.

En lo que respecta a “El general”, no hay ninguna victoriosa, por el contrario, ambas pierden. Florencia, pues por medio del *filicidio*, retoma la tragedia griega de Medea; con ello evita que Ana le arrebate a su hijo, mismo que representa su *falo*, aunque al final se queda sola; Ana queda viuda.

En los tres casos las mujeres adultas representan el arquetipo femenino de la *imagen materna*, cuyo *orden patriarcal* es traducido en *mujeres fálicas* mediante la constante pugna por mantener el control, el poder y la autoridad en sus familias en torno al *falocentrismo*, que representan los personajes masculinos presentes o ausentes, como el general Mendoza, quien con su recuerdo permite a Florencia controlar a su hijo. Sin embargo, todas estas *mujeres-madre*, terminan en soledad: Sofía al morir, Florencia al matar a su hijo y Clara al perder a Enrique, cuando éste la abandona, con lo cual padecen la falta de un hombre que esté a su lado.

Otro aspecto importante en la *configuración de la personalidad* de estas mujeres, se manifiesta en que las *mujeres-madre* pasan de víctimas a victimarias y

nuevamente a víctimas; es decir, todas presentan un problema que origina su conducta: Sofía padece una enfermedad que la está carcomiendo poco a poco hasta llevarla al deceso; semejante es la situación de Florencia quien a partir de la *somatización* traducida en una tos, hace que los personajes se compadezcan de ella; ambas madres emplean esta condición como un recurso para ejercer el poder a través del chantaje, pues al verse débiles y frágiles son las víctimas de la historia.

En el caso de Clara, la debilidad se comprende a partir de su viudez, pues ella debe ser fuerte para asumir la responsabilidad de criar a dos pequeños, situación semejante a la de Florencia, quien también enviudó años atrás, quedando sola con su único hijo.

Pero se convierten en victimarias una vez que sienten perder el control de las cosas, para ello ponen en marcha los *mecanismos de defensa* a través del chantaje, las excesivas atenciones y la agresión psicológica así como física hacia sus subordinados. Sofía cuando se hace ver frágil ante los ojos de Eduardo, mientras que ante Alicia se presenta retadora y fuerte cuyas palabras recaen en la conciencia de la joven al grado de desear la muerte de su madre; semejante es el caso de Clara, quien por medio de su discurso hace sentir menos a Andrea, generando en ella un sentimiento de odio y rencor que culminará con la venganza hacia su progenitora, por el contrario, en Enrique deposita las atenciones y cariño desmesurados haciendo de éste una persona débil, sumisa y reprimida, sin poder emitir el menor juicio ante sus problemas; esta misma situación se presenta en Arturo, cuando Florencia, después de haber enviudado decide consagrar su vida a la de hijo, de quien hace un hombre reprimido sin autoridad, que complace en todo momento a su madre, muestra evidente del machismo en ella.

Finalmente Sofía, Florencia y Clara se convierten nuevamente en víctimas después de haber intentado todo, pierden de manera definitiva el poder

falocéntrico que representan los personajes masculinos, ya sea a través de la muerte o la soledad.

En lo que respecta a la personalidad de las mujeres jóvenes manifestadas en la hija, la esposa o nuera y la hermana, todas ellas, al igual que sus contrincantes; desean asumir el poder a través del *falo*, como ya se observó, Alicia, Ana y Andrea han desplazado a las *mujeres-madre* de su poder, pero no lo hicieron como las anteriores, sino que asumieron la seguridad en sus acciones, con lo cual demuestran la toma absoluta de decisión como mujeres capaces de cambiar el *orden simbólico* establecido por el *canon dominante*.

Por el contrario, la *concretización de la personalidad en los personajes masculinos* los hace ver como seres inferiores ante las mujeres, debido a su falta de determinación y autoridad, donde en todos los casos les ha sido robada por las *mujeres-madre* y esposa. Eduardo es conciliador ante Alicia y Sofía, se encuentra entre dos fuerzas distintas, por lo que, prefiere no enfrentar su realidad y creer que las intuiciones de su esposa son producto de su imaginación; Arturo, pretende convencer de manera amorosa a su madre de la resolución tomada, misma que es apoyada por Ana, pero no es posible ya que su progenitora termina cortándole la vida; finalmente, Enrique como una especie de guiñapo, está a las órdenes de Clara, mientras que ante Andrea se manifiesta temeroso.

Cabe mencionar que en el caso de Eduardo y Enrique, se presenta de manera inconsciente el *deseo primitivo del incesto*, aunque al inicio de la narración ambos parecen no haberse percatado de ello o lo niegan, pero finalmente terminan cediendo a sus instintos.

✓ *Perspectivas femeninas.*

Las distintas historias de los cuentos se conocen a partir de las *perspectivas femeninas*, éstas como otra evidencia más de *género*, es decir, sino en todos los

casos el personaje protagónico femenino es el narrador de la *diégesis*, como corresponde a Ana en “El general”; si hay indicios de *juicios femeninos*, emitidos a través del narrador omnisciente mismos que configuran los relatos.

En “La despedida” y “Entre los ciruelos” las acciones se determinan gracias a los discurso de Alicia y de Andrea, quienes reiteradamente exponen sus ideologías frente a los problemas planteados, con su constante intervención.

✓ *Mirada en movimiento.*

Derivado de lo anterior, la *mirada en movimiento* se presenta a partir de las *perspectivas esquematizadas* de los distintos personajes, narradores, argumento y lector ficticio, como un choque de reacciones entre los acontecimientos, generando con ello los *vacíos o blancos* que permite visualizar el *grado de indeterminación* que presentan los textos, mismos que se subsanan al momento de señalar las *historias no narradas todavía*.

En “La despedida” cuando se advierte la posibilidad de un incesto entre padre e hija; situación semejante entre Andrea y Enrique en “Entre los ciruelos”, donde el narrador deja entrever el la relación repugnante entre hermanos en torno al incesto, puesto que no obedece a las reglas del sistema simbólico establecido. (Kristeva, 2013: 124)

En el caso de “El general”, se exterioriza el amor desmesurado en Florencia cuando ve en Arturo su hijo, la imagen marital de su esposo; al igual que lo hace Clara con Enrique.

✓ *Escritura femenina.*

En los tres casos se advierte una *escritura femenina* determinada por las *marcas de género*; esto en el momento en que tanto los personajes femeninos como

masculinos no asumen el rol que socialmente les corresponde, en el sentido de actuar como se ha establecido, por el contrario transgreden las reglas impuestas, cuando de manera rebelde sus acciones no corresponden al correcto hacer. No es aceptable por la sociedad *falocrática* que una mujer asuma el poder y dominio de su familia, tampoco que muestre de manera evidente sus deseos incestuosos hacia el padre, el hermano, o el hijo, según sea el caso, y mucho menos que cometa *filicidio*.

De igual modo, no es permisible que un hombre sea dominado por los chantajes de la mujer, ni que su debilidad le impida tomar de decisiones en torno a su familia y a su sexualidad, y al final ceda a sus instintos, cuando se concretizan sus *deseos incestuosos*. Todo lo anterior, demuestra un rechazo a los *códigos culturales patriarcales*, con lo cual la *feminización de la escritura* de estos textos, permite modificar la manera en cómo se establece la literatura canónica, ya que hay un *desmantelamiento simbólico* cultural en cuanto a los *arquetipos* presentados.

✓ *Espacios permisibles para la impureza.*

Otro aspecto que considero importante en los elementos en común entre los cuentos, es el relativo a los espacios que detonan las *acciones impuras*. Los cuales solamente se muestran en “La despedida” y en “Entre los ciruelos”. En ambos relatos se refiere al parque de la infancia; en el primer texto, este espacio pasa de ser un lugar de la inocencia a uno propicio para que se desarrolle entre padre e hija esa relación, misma que al final de la historia se traslada al cementerio, cuyas características son semejantes al anterior; en este sentido, en ambos sitios el narrador permite considerar la posibilidad del incesto cuando afirma que son una pareja más como tantas.

En “Entre los ciruelos”, el espacio juega un papel importante; como ya se mencionó la historia inicia en el parque de la infancia y concluye en un lugar

parecido, en un huerto; éste último representa el entorno del pecado, donde Andrea seduce a Enrique, y planea la fuga con él. Con ello, el narrador permite establecer una comparación con el “Jardín del Edén”, que en la cultura cristiana representó el pecado original a través del fruto prohibido: la manzana; en el caso de este cuento, se realiza a través de una ciruela, como medio incitador al pecado.

De este modo, se aprecia que el espacio de la naturaleza es un indicador para que en estos cuentos sea posible la manifestación de las acciones abominables, éstas como otra *marca de género*, al mostrar los sentimientos más profundos y ocultos de las mujeres: hija y hermana; mismas que han decidido pronunciarse contra la sociedad patriarcal al no asumir lo que les corresponde, al contrario han transgredido las leyes de la naturaleza, con lo cual se abre posibilidad a otras alternativas.

✓ *Discurso de personajes femeninos.*

Finalmente, el último aspecto común a destacar, es el de las semejanzas entre Alicia y Andrea, quienes asumen situaciones parecidas en cuanto a la relación con su progenitora. Si bien es cierto, la personalidad de estas mujeres fue marcada por la presencia de un inadecuado *proceso de identificación*, mismo que no fue asumido correctamente tanto por Sofía como por Clara, debido a que ambas fallaron en su papel, se mantuvieron al margen de la relación afectuosa entre madre e hija: indiferencia, abandono y desamor; generando en las niñas *modelos distorsionados de personalidad*, e *incesto*; derivado de ello se presenta el concepto de *matrofobia* el cual se define como un repudio hacia la madre. (Olivares, 1997: 74)

Cabe mencionar que, de acuerdo con la *perspectiva del narrador omnisciente* se presenta otra *historia todavía no narrada*, cuando ambas mujeres no esperaban asumir la condición a la que fueron obligadas porque sus madres no

desempeñaron correctamente su rol como *imagen materna*; lo cual se manifiesta en dos frases en demasía semejantes:

A Alicia **le hubiera gustado** que fuera de otra manera, pero nunca se lo dijo ni a su madre ni a nadie más. Su infancia sólo fluyó igual siempre. (12)

(...)

...[a Andrea] **le hubiera gustado** que las cosas fueran de otra manera, pero las imágenes del parque anidaban en su pecho con sentimientos opuestos. (62) [las negritas son mías]

Con lo anterior, es evidente la presencia del *círculo hermenéutico*, el cual permite emitir juicios respecto a la situación, de tal manera que si ambas madres hubieran aceptado su rol, la hijas, habrían actuado de manera correcta; pero la verdadera intención del autor, es hacer énfasis a una nueva forma de escribir y de expresar la realidad de las mujeres, desde su sumisión y rebeldía, desde su postura recriminada, con el fin de establecer una amplia gama de posibilidades en torno al *discurso femenino*.

CONCLUSIONES

El análisis realizado a lo largo de este trabajo permitió alcanzar los objetivos planteados al inicio de éste, así como comprobar la hipótesis y dar respuesta la interrogante que guía dicha investigación, misma que plantea si los cuentos de Berenice Romano Hurtado corresponden a una escritura femenina.

En primera instancia, a partir de la presentación del panorama general sobre el feminismo en un contexto histórico y cultural a través del tiempo y el espacio, se conocieron algunos antecedentes que dieron origen a los movimientos feministas durante el siglo XX en Europa y en México, así como su influencia en la literatura, lo cual permitió alcanzar el primer objetivo.

El segundo propósito se alcanzó, al analizar la definición de *género* en el ámbito crítico literario, del cual se concluyó como una construcción meramente social y no fisiológica o sexual. De igual modo, se abordaron las dos tendencias de la crítica literaria feminista, siendo la anglosajona y la francesa; esta última representada por Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, cuyas propuestas fueron la línea que permitió definir cuáles son las *marcas de género* en los textos, lo cual derivó en la existencia de la *escritura femenina*.

De acuerdo con lo anterior, la tendencia francesa, aportó a la crítica literaria la formulación de una *escritura femenina*, como espacio propicio para la ruptura con el *orden simbólico dominante*, por medio de la libre expresión, de un discurso doble, y de una *visión femenina* expresado desde la marginación.

Con el tercer objetivo se comprendió la propuesta de interpretación hermenéutica que hace Gloria Prado, a partir de la *teoría de la recepción* en la *triple mimesis* de Paul Ricoeur, así como de la *teoría del efecto en el lector implícito* de Wolfgang Iser; en donde ambos concluyen en la importancia vital que tiene el acto de

lectura. En este sentido el esquema elaborado por Prado considera cinco niveles de interpretación, mismos que, al retomarse en la interpretación hermenéutica realizada a los cuentos “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos”, arrojaron que éstos sí poseen una *escritura femenina* determinada por las *marcas de género*.

Con lo anterior se cumplió el último objetivo, mismo que permitió realizar la interpretación hermenéutica de las marcas de género en cada cuento para determinar si los textos correspondían a una escritura femenina; al proponer lo siguiente:

La configuración de los personajes permitió descanonizar los arquetipos establecidos y resignificar la literatura, al establecerlos en tres categorías:

- Las mujeres-madre: Sofía, Florencia y Clara, caracterizadas como personas que rompieron con el esquema tradicional de madres abnegadas y sumisas, al ser, dominantes y fálicas, además de que visualizan el poder del *falo* a través de los hijos o del esposo; así como la *distorsión en el proceso de identificación de personalidad* en las hijas, al no haber asumido su función como *imagen materna*, tal como se observó en Sofía y en Clara; situación que orilló a las jóvenes a desarrollar una alteración en sus personalidades; así como una actitud de *matrofobia*.

- Las mujeres jóvenes: Alicia, Ana y Andrea, quienes asumieron una rebeldía por no someterse al poder de las madres o suegra; en algunos casos al mostrar sus deseos primitivos a través de actos impuros que según Mary Douglas se enfocan a la abolición del orden simbólico patriarcal (Kristeva, 2013: 123), como el *incesto*; tal como se vio en “La despedida” pero que además de manera consciente también deseaban tener el poder *falocéntrico*, mismo que al final consiguen.

- Los personajes masculinos: como individuos sin voluntad ni decisión son manipulados por los chantajes de sus progenitoras; además se sometieron a la decisión de éstas, reprimiendo sus ideologías y en algunos casos hasta su sexualidad (Enrique en “Entre los ciruelos”); misma que al final generó una conducta pérfida, traducida en incesto.

En esta relación de personajes se presentó un enfrentamiento entre mujeres por mantener o adquirir el dominio del *poder falocéntrico* a través de la imagen masculina; en el caso de “La despedida” cuando Alicia enfrenta a Sofía, por quedarse con Eduardo; al igual que lo hizo Andrea con Enrique en “Entre los ciruelos”, finalmente en “El general” Ana enfrenta a su suegra por defender la postura de Arturo, quien lamentablemente es muerto a manos de Florencia, su madre.

Otra cualidad en las *marcas de género*, se observó a partir de los vacíos e indeterminaciones que permitieron deducir las *historias no narradas* todavía sobre los conflictos internos que en cada cuento se desarrolló. En “La despedida” el deseo primitivo del incesto entre padre e hija se ve realizado una vez que la madre muere; igual que en “Entre los ciruelos”, donde ambos hermanos, cristalizan ese mismo anhelo, cuando Andrea sedujo a Enrique y abandonan a Clara, su madre.

En el caso de “El general”, el deseo reprimido de Florencia se cristaliza una vez que comete *filicidio* hacia Arturo, con el fin de que Ana no le arrebatase su *falo*.

En los tres cuentos se observó que estas conductas abominables son una manifestación de la oposición a los patrones establecidos por el orden patriarcal, como una señal más de las marcas de género en la narración. Con lo cual, se confirma que el arquetipo femenino representado en la imagen materna renuncia a ser parte de la simbolización del género que la sociedad estableció. Por tanto, es evidente que la autora manifiesta una denuncia al orden social establecido, así como al machismo exacerbado en la mujer.

En cuanto a las perspectivas femeninas, se dedujo que en el cuento “El general” el hilo conductor de la historia es desarrollado a partir de la percepción de Ana, por lo que cumple la función de narrador protagónico; no así en “La despedida” ni en “Entre los ciruelos” ya que las historias se presentan por medio del narrador omnisciente, quien permite conocer el relato desde la postura ideológica tanto de Alicia como de Andrea, respectivamente, al concederles reiteradamente el uso de la palabra, cuyos discursos femeninos establecen la ruptura con el orden establecido.

Otra marca de género, se manifestó a través de la *mirada en movimiento*, con el choque de perspectivas entre personajes, narrador, historia y lector implícito; una vez que al interior de los textos se asume una actitud crítica ante los acontecimientos que se supone deberían ser asumidos correctamente, en el sentido de integrarse a las normas sociales establecidas; pero que al asumir su función de rechazo ante lo impuesto, las historias se concretizan a partir de juicios que permiten reconfigurar la narración desde una visión más amplia y con mayores probabilidades de interpretación.

Por lo tanto, como un agregado más, la mirada en movimiento, permitió reiterar que los cuentos “La despedida”; “El general” y “Entre los ciruelos” presentan una *escritura femenina*, en tanto que, existe una necesidad de escribir desde una visión de mujeres, con un discurso doble, espontáneo, sin censura, flexible y abierto a otras posibilidades de análisis, es decir, nuevas formas femeninas de significación en la literatura, en este caso, a través de la maternidad.

A partir de ello, se observó que en los cuentos hay una fuerte crítica social hacia los roles establecidos por el orden patriarcal; lo cual generó una ruptura con lo establecido; confirmando las *marcas de género* en estos relatos, a partir de la *escritura femenina*, al crear un nuevo significado y otra forma de ver los asuntos; de modo que no se reproduce el discurso dominante, sino, se crea uno nuevo,

desde el ser de la mujer, desde el ser de las protagonistas, al buscar su propia proyección en la sociedad y la familia.

Con base en lo anterior, se puede dar por hecho la comprobación de la hipótesis planteada al principio de este trabajo, en la que se afirma que:

“Los cuentos “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos” de Berenice Romano Hurtado son un ejemplo de escritura femenina, cuyas marcas de género se definen a partir de la configuración de los personajes y al argumento que se desarrolla en los textos, con lo cual se plantea una ruptura de los estereotipos convencionales aportados por los *códigos culturales patriarcales* respecto a los roles que deberían asumir los *arquetipos femeninos*, principalmente el de la *madre*.”

Finalmente, la importancia generada a través de este trabajo radica en contribuir a reafirmar la supremacía del discurso femenino, así como a redescubrir los contenidos ocultos entre líneas, escritos desde los bordes y la represión; con el fin de considerar a la mujer como un ser cuya perspectiva integradora permite una amplia gama de posibilidades de interpretación, a través de la participación en la construcción del imaginario literario y cultural.

Cabe mencionar que, la interpretación hermenéutica realizada a los cuentos “La despedida”, “El general” y “Entre los ciruelos”, a través de las marcas de género, no es la única forma de comprensión, por lo que, queda abierta a cualquier otro tipo de enfoque.

FUENTES CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- Amorós, C. (2001). *Feminismo, igualdad y diferencia*. México: UNAM.
- Bartra, E., A. M. Fernández y A. Lau. (2002). *Feminismo en México, ayer y hoy*. (2ª. ed.). México, D.F.: UAM.
- Borrás, L. (2000). "Introducción a la crítica literaria feminista" en *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso Ediciones.
- Craig, G. (1996). *Desarrollo humano*. México: Prentice-Hall.
- _____ (2009). *Desarrollo psicológico*. México: Pearson.
- Doltó, F. (1982). *Seminario de psicoanálisis de niños*. Argentina: Siglo XXI.
- Fenichel, O. (2005). *Teoría psicoanalítica de la neurosis*. (3ª. ed.). México: Paidós.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI.
- García Aguilar, M. (2002). *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica literaria femenina*. México, D.F.: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla.
- Golubov, N. (1994). "La crítica literaria feminista contemporánea entre el esencialismo y la diferencia" en *Debate feminista*. Año 5, Vol. 9, marzo. México.
- Gómez, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Buenos Aires: Edaf.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Feminismos.
- _____ (2009). *Ese sexo que no es uno*. Barcelona: Akal.
- Jones, E. (1998). *Qué es el psicoanálisis*. Buenos Aires: Hormé.
- Jung, C. (2010). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Caralt.
- Kristeva, J. (1995). "El tiempo de las mujeres" en *Debate feminista. Sexualidad: teoría y práctica*. Vol. II. México: 1995, pp. 55-58.
- _____ (2013). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus.

- Laplanche, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis. (6ª edición)* Argentina: Paidós.
- Lauretis, T. (1991). "La tecnología del género" en *El género en perspectiva*. México: UNAM.
- Michel, A. (1983). *El feminismo*. México: F.C.E.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Catedra.
- Prado, G. (1992). *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana.
- Nichols, G. (1998). *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina española contemporánea*. España: Siglo XXI.
- Olivares, C. (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México.
- Piña, L. (2005). *El placer estético, la hermenéutica y el texto literario*. México: ITESM.
- Rall, D. (1993). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Richard, N. (1989). "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina" en *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- _____ (1994). "¿Tiene sexo la escritura?" en *Debate feminista. Crítica y censura*. Ciudad de México: Vol. 9, año 5, Marzo.
- Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (4ª. ed.) México: Siglo XXI, México.
- Romano, B. (1998). *Antología de miradas*. Toluca, México: H. Ayuntamiento de Toluca.
- Rubin, G. (1986). "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo" en *Nueva Antropología*. Vol. VIII. No. 30. México.
- Scott, J. (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons.
- Segarra, M. y Á. Carabí (Eds.).(2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.

- Suárez, B. M. Martín y J. Fariña. (2000). *Escribir en femenino*. Barcelona: Icaria.
- Woolf, V. (1998). *Un cuarto propio*. México: Colofón.

HEMEROGRAFÍA

- Gutiérrez de Velasco, L. (2003). "Literatura y género, actualidad de un enfoque teórico" en *Género y teoría. Revista del centro de Ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Puebla. No. 25, Enero-junio. pp. 13-22.

MESOGRAFÍA

- Berthier, A. (2006). "El sistema de Referencias Harvard" en *Conocimiento y sociedad.com*. [en línea]. Disponible en: <http://www.conocimientoysociedad.com/Harvard.html>
- Haslanger, S. (2004). "Gender and Race: (What) Are they? (What) Do we want them to be?" en <http://mit.edu/%Eshaslanger/papers/wigrnous.html>
- Klages, Mary. "Hélène Cixous: The laugh of the Medusa." 2004 en <http://www.colorado.edu/English/ENGL2012Klages/cixous.html>

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Carrillo, G. (2001). *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: Cuatro voces femeninas venezolanas*. México: UAEM.
- Gamba, S. (2009). *Diccionario de estudios de género*. Argentina: Biblos.
- Harding, S. (2009). *Ciencia y feminismo*. España: Morata.
- Ibañez, B. (2013). *Manual para la elaboración de tesis*. México: Trillas.
- Ricoeur, P. (2009). *Escritos y conferencias alrededor del psicoanálisis*. México: Siglo XXI.
- Talarn, A. (2009). *Psicoanálisis al alcance de todos*. España: Herder.

- Jung, C. (2010). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo vol. 9/1*. España: Trotta.
- Jung, C. (2011). *Psicología y simbólica del arquetipo*. España: Paidós.
- Nasio, J. (1999). *El placer de leer a Freud*. Barcelona: Gedisa.