

DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v6i1.3506>

Autoría y (auto)ficción en el marco de la crítica literaria feminista

Authorship and (auto)fiction within the framework of feminist literary criticism

Claudia Gómez Cañoles

claudiagomez@filos.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-6257-8893>

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México – México

Artículo recibido: 28 de enero de 2025. Aceptado para publicación: 25 de febrero de 2025.

Conflictos de Interés: Ninguno que declarar.

Resumen


Se propone indagar en las estrategias autoriales y (auto)fictivas en la narrativa de mujeres, teniendo en consideración el marco analítico de la crítica feminista que discute el lugar de la autora en la tradición literaria y las formas de autorrepresentación que se utilizan en los textos. Tomando en cuenta lo anterior, se propone como hipótesis que la (auto)ficción es un recurso que usan escritoras contemporáneas hispanoamericanas, para dar cuenta de las problemáticas de la identidad y el cuerpo en espacios necrológicos, en donde los lugares de la sobrevivencia hacen parte de los nodos de politicidad en las propuestas de escritura.

Palabras clave: autoría, (auto)ficción, crítica feminista, cuerpo, identidad

Abstract

This study delves into the authorial and (auto)fictional strategies employed in women's narratives, considering the analytical framework of feminist criticism that discusses the place of the female author in the literary tradition and the forms of self-representation used in texts. Based on this, the hypothesis is proposed that (auto)fiction is a resource used by contemporary Hispanic American women writers to account for the issues of identity and the body in necrological spaces, where survival emerges as a sign of politicality in authorial proposals.

Keywords: authorship, (auto)fiction, feminist criticism, body, identity

Todo el contenido de LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, publicado en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons. 

Cómo citar: Gómez Cañoles, C. (2025). Autoría y (auto)ficción en el marco de la crítica literaria feminista. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades* 6 (1), 2410 – 2422. <https://doi.org/10.56712/latam.v6i1.3506>

INTRODUCCIÓN

La crítica literaria feminista introduce nuevas herramientas de análisis al estudio de la literatura, como el concepto de género y de interseccionalidad, atiende a una diversidad de problemas que requieren estrategias de análisis en ejes interdisciplinarios derivadas de la crítica posestructuralista, marxista, psicoanalítica, queer, poscolonialista, decolonial, entre otras. Por lo mismo, funciona como una metateoría porque analiza los supuestos y criterios con los que operan las diferentes escuelas teóricas. Si bien, habría que hacer referencia a “las críticas literarias”, estas comparten un núcleo común que es el de ser precursoras en la revisión del canon literario, de las prácticas institucionales y de las políticas editoriales (Goluvob, 2012, p. 7).

Otro punto que es importante de mencionar en estas coordenadas, siguiendo a Nattie Goluvob, es que en este marco analítico se considera que “el texto literario no puede entenderse aislado del entorno sociocultural específico en el que se produce, circula y lee” (2012, p. 7). Por lo tanto, la crítica literaria feminista es una forma de praxis (Goluvob, 2012, p. 25), ya que no solo interpreta la literatura de diversas formas, sino que también “actúa sobre el mundo al obrar sobre sus lectores” (Schweickart, 2012). Se entiende que el sentido de cada texto únicamente puede ser establecido en relación con sus contextos particulares de escritura y recepción —se rechaza el proyecto inmanentista de la literatura—. Atiende la relación entre los textos literarios y los discursos que se encuentran en éstos, sus sistemas de representación, funcionamiento en las formas culturales y la más importante es la preocupación de las mujeres como escritoras, lectoras y como objetos de representación (Smith, 1991; Fé, 1999).

A propósito de lo expuesto, se propone en el primer apartado el examen de las encrucijadas en torno a la autoría en el cruce con el canon y el género-sexual, poniendo énfasis en el análisis de la representación femenina, es decir, qué se ha predicado de lo femenino en la tradición. En el segundo apartado, se examina la narrativa del yo y se ejemplifican casos de escritoras hispanoamericanas contemporáneas que utilizan las estrategias de la (auto)ficción, como recurso novedoso para dar cuenta de problemáticas en torno a la identidad y al cuerpo en espacios necrológicos, poniendo énfasis en los nodos de sobrevivencia de los personajes ante violencias estructurales.

DESARROLLO

Canon, autoría y formas de autorrepresentación

Si se tiene en cuenta que canonizar escritores(as) implica un acto de instalación y legitimación, se puede ver que la tradición literaria ha funcionado en un orden androcéntrico, es decir, ha operado en una lógica de poder y de validación autorial basada en criterios como superior/inferior, centro/periferia, hombres/mujeres, dentro/fuera, masculino/femenino. Bajo este patrón excluyente, emerge una literatura universal (masculina) y una literatura de corte femenino. Por lo tanto, quienes entran al canon han sido predominantemente hombres blancos de la metrópolis. Se ubica este precepto como centro, fuerza y principio, totalizando una posición de valor que los críticos utilizan en la legitimación de las obras (Olea, 1998).

Con esta categoría de “literatura femenina” se institucionaliza la obra desde un patrón biologicista, en una lógica de lo sexual-femenino. Se antepone dicha categoría a un cúmulo de obras escritas y firmadas por mujeres con un criterio de pertenencia a la comunidad sexual femenina, que comparte con su grupo determinantes biológicas, psicosociales o culturales, que la obra traduce a imágenes y representaciones ligadas a determinados prototipos de identidad (Richard, 1991). Este reconocimiento parte sancionando una existencia: “basta que haya literatura escrita por mujeres para que se pueda hablar de literatura femenina (sea para rebajarla, sea para adornarla) [...]” (Richard, 1991, p. 45).

Asimismo, ha sido dominante en la historia de la literatura, la lectura que han hecho los críticos al clasificar las obras por ejemplo de “recias” o “viriles” o en la inscripción del “genio”, asociando la escritura a prototipos de identidad masculina. Las críticas literarias feministas han problematizado esta categorización, llevando a discusión la demarcación simbólico-sexual reflejada en el texto autorial, que promueve una escritura otra, marginal y devaluada, circunscrita a un orden de lo femenino, de lo intuitivo, acorde con su naturaleza, apegada a lo sensible (Richard, 2021).

Es importante observar que quienes ingresan a la institución literaria utilizan estrategias que hacen parte de los ritos de pasaje para legitimar sus nombres de poder en lo público y la cultura letrada. Estos ritos de pasaje son encrucijadas que las escritoras deben sortear para su inserción en la tradición y en los linajes autoriales. Uno de los dilemas que han estudiado Sandra Gilbert y Susan Gubar (1989) refiere al malestar que llaman “ansiedad de autoría”, producido en las escritoras porque no se ven reflejadas en los espejos del canon masculino. Ésta se distingue de la “angustia de la influencia” que describe Harold Bloom (1976) en donde los autores que hacen parte del canon, operan como estrategia la muerte del padre simbólico.¹

La ansiedad en las autoras deviene de un lugar precario de existencia porque no encuentran referentes femeninos que conformen una tradición. En la historia literaria se ha creado el argumento de la “excepcionalidad” o de la devaluación de la palabra de las mujeres en ese encuadre de literatura menor o femenina como se decía antes, por lo cual aquellas padecen el vacío del referente de las madres autoriales.² Entonces, el valor de la autora y su firma de autorización están condicionados por dicha función —ser mujer— que la sitúa en desventaja, porque ingresa al mundo masculino con criterios que les favorecen a ellos.³ Cuando la crítica hegemónica se enfrenta a la voz de las mujeres “las tildan de anómala, de contaminada o las estudian en capítulos aparte o al final de capítulos o se la silencia o se la alaba como excepcional si imita modelos masculinos y perfeccionan la imagen del hombre” (Smith, 1991, p. 95). Todo lo cual es parte de la conciencia de la autora, en donde su propia significación se da al interior de un sistema de relaciones de poder y de las influencias que de ello se derivan en la imagen pública de ella (Smith, 1991).

Por lo tanto, las escritoras deben negociar su excepcional rango genérico que conforman sus historias de vida, aceptando o debatiendo esas normas que no pueden darse por sentadas (Capote, 2008, p. 21). Las huellas de ello pueden rastrearse al preguntar por la historia pública de los autores y autoras; y sobre este punto, Zaida Capote (2008) es muy asertiva al referir que existe un canon amplio en América Latina en torno al hombre público (no cualquier hombre, esto también está mediado por intersecciones de raza y clase) sobre sus hazañas, que se puede leer en la figura del héroe y de las gestas patrióticas. En dicho escenario, surge el autor y su sentido de autocrearse como testigo y voz autorizada de la época, lo cual se proyecta en las autoimágenes del yo-autor en las autobiografías tradicionales.

La heroicidad del yo-autor se puede visualizar en dos ejemplos paradigmáticos, Sarmiento y Vasconcelos, quienes son testigos de su época y se autovalidan en el lugar del prototipo de singularidad que posee la verdad histórica (Molloy, 1996). En cambio, las escritoras vistas desde ahí no tendrían una historia pública que contar en ese signo de la identidad individual egocéntrica y las gestas nacionales. En tales marcos, se percibe su no-historia como un espacio de silencio y de un vacío en la cultura patriarcal, porque a las mujeres se las concibe como refiere Capote en el lugar de la

¹ La tesis de Bloom sobre la “angustia de la influencia” refiere a que todo escritor ha seguido o tenido un padre literario. No obstante, es necesario la muerte metafórica del padre para que el hijo escritor lo suceda en la tradición, fijándose con ello una línea patrilineal, traspaso que se hace de hombre a hombre en la tradición literaria, lo cual demarca un terreno al que no tiene acceso la escritora.

² Gilbert y Gubar estudian a las escritoras europeas del siglo XIX, Emily Dickinson, las hermanas Brontë, Mary Shelley, George Sand, Jane Austen.

³ Sidonie Smith estudia a escritoras del siglo XX, entre ellas a Virginia Woolf.

contingencia biológica.⁴ Por todo ello, lo relevante es negociar los modos de autorizarse y de que la institución las reconozca. “Por lo mismo su palabra se vuelve subversiva porque reelabora esa tradición dominante y su propio esquema de autoridad textual” (Capote, 2008, p. 24).

Si se piensan las estrategias de autorización en el encuadre del canon colonial latinoamericano, se puede ver que se ha construido toda una producción discursiva de los sujetos nacionales proyectando una mitificación del linaje colonialista, como una prolongación de lo europeo-caucásico, judeocristiano, heteronormativo, de la blanquitud que cruza la narrativa sobre las identidades que se instaura en América Latina. Estos ámbitos son disputados y puestos en tensión por las autoras al situar el debate en torno a cómo la división sexual del trabajo —esto es producir la diferencia de género a partir de las esferas separadas (espacio público y espacio privado)— designa para las mujeres el lugar de la no-cultura y de un despojo, puesto que su dedicación absoluta se ha ligado al orden de la reproducción, dejándola en un espacio de silenciamiento de elaboraciones culturales en torno de lo cotidiano femenino y de su propio cuerpo (Guerra, 2008, p. 111).

Es ante dichos preceptos culturales e ideológicos que aparecen diversas propuestas escriturales que se anclan en otros espacios de enunciación, rebasando y problematizando dicha cultura heredada de la tradición occidental, colonial, burguesa y sexista (Guerra, 2008). Así, las escritoras “se deslizan por los márgenes de las prolíficas imágenes de la mujer creada por dicha tradición” (Guerra, 2008, p. 41) que se fundan en tesis del destino biológico, de una naturaleza femenina, de una identidad/esencia maternal, virginal, del “eterno femenino”, o en arquetipos del mal, la bruja, la mujer fatal, o en nodos de la locura. Todo ello deviene de autoridades epistémicas que enuncian sus voces desde su posición de sujetos de poder patriarcal, con una carga ideológica, sexista y misógina. Pero, como bien indica Lucía Guerra, es posible incursionar en el continente negro de lo femenino emergiendo con voz propia, construyendo escrituras de la diferencia (Guerra, 2008) y estrategias de autorrepresentación.⁵

Una de las estrategias de legitimación que han utilizado las escritoras es un discurso a dos voces en donde recogen, por un lado, las herencias sociales, literarias, culturales de los silenciados o grupos no reconocidos en la cultura oficial, y por otro lado, la voz de los dominantes (Showalter en Fé Cf., 1999).⁶ En este sentido, se hace referencia a una escritura de mujeres en donde se participa dentro de dos tradiciones simultáneas, la masculina —del canon— y la femenina —historia de los sujetos subalternos y silenciados—, dos órdenes yuxtapuestos e interactuantes a los cuales acude la autora para formular su propia producción discursiva (Guerra, 2008).

Sigrid Weigel apela a la metáfora de las “gafas masculinas” aludiendo a que la mujer se mira a través de esas gafas, por lo que su autorretrato procede del distorsionante espejo patriarcal (1986, p. 72). Para encontrar su propia imagen, el espejo debe romperse y rehacerse el yo con otros lenguajes que generan un nuevo espacio de enunciación. Específicamente, en la narrativa, depende de las elecciones que la autora haga para recrear formas particulares de representación, a qué recursos estéticos acude y cómo se vincula el punto de vista del narrador con las historias que se relatan, qué personajes se configuran y con qué concepciones literarias se trabajan (Weigel, 1986). Sobre todo, como menciona

⁴ Zaida Capote examina los espacios autobiográficos en América Latina del siglo XX, especialmente a las escritoras cubanas, entre ellas a Camila Henríquez Ureña.

⁵ Entre las autoras contemporáneas destacan Selva Almada, Lydette Carrión, Gabriela Cabezón Cámara, Liliana Blum, Myriam Laurini, Belén López Peiró, Claudia Salazar Jiménez, Claudia Hernández, Giovanna Rivero, Fernanda Trías, Gabriela Wiener, Ana Escoto, Jacinta Escudos.

⁶ Clorinda Matto (*Ave sin Nido*), Gertrudis Gómez de Avellaneda en el siglo XIX (*Sab*), Gabriela Mistral (*Tala*) y Rosario Castellanos (*Balún Canan*) en el siglo XX, hacen parte de ello entendiendo que construyen en sus escrituras los lugares del oprimido a partir de un locus común y diferencial a la vez que comparten las mujeres con los pueblos originarios y con los grupos racializados (en el caso de Gómez de Avellaneda con los esclavos de África).

Weigel, las críticas deben poner atención a los significados de los patrones de lenguaje, los dispositivos retóricos y los conceptos existentes en los entramados textuales propuestos.

Es importante comprender que los materiales con los que trabaja la autora que mira analíticamente ese doble discurso, pondrá en tensión la “metafísica de una identidad originaria (fija y permanente) que ata, deterministamente, el signo ‘mujer’ [y lo femenino/feminizado] a la trampa naturalista de las esencias y las sustancias” (Richard, 2021, p. 273), lo cual no significa que necesariamente se responda con otro signo de lo femenino. Por el contrario, en estos juegos de lenguaje surgen las brumas, murmullos, silencios, paradojas y contradicciones del encarnar lo femenino hegemónico y las fugas/vacíos del significante.⁷ Aparecen la exageración del monstruo femenino, los juegos con el ángel del hogar en atmósferas siniestras, la encarnación de las violencias en los cuerpos, las malas madres, etc.⁸ Valga un encuadre al que refiere Nelly Richard para entender este sustrato del que se valen las escritoras para producir sus textualidades.

En nuestros contextos latinoamericanos, se ha creado toda una narrativa del “cuerponaturaleza” (Richard, 2021) que reproduce la concepción metafísica del ser latinoamericano como pureza originaria de un continente virgen —a propósito del signo del cuerpo de mujer que se domina y se somete—. En el proceso de colonización, se refuerza esta materialidad del cuerpo femenino y feminizado asociado a lo bárbaro, irracional, atrasado, legitimándose la llegada del colonizador civilizado y el progreso. Pero también una narrativa de mujeres surge en contra de dicha identificación del cuerpo-territorio-virgen conquistado —llamado América en el proceso de colonización—, que coloca en el centro del debate al cuerpo de la mujer en los signos de la mercancía, el despojo, la violencia y la violación.⁹ En estos lugares de la corporeidad, se ubican las textualidades que se abordan en el próximo apartado, teniendo en cuenta la propuesta autorial de la primera persona que hace parte de las estrategias en las que se traslapan las fronteras de lo real y lo (auto)fictivo.

La (auto)ficción y los espacios necrológicos del yo

Las autoras contemporáneas en América Latina se toman en serio la primera persona como una de las líneas estéticas a trabajar, desde diarios íntimos, crónicas personales, notas, memorias, cartas, sumado a novelas autobiográficas y autoficciones. Este privilegio del uso de la primera persona veraz o ficcionalizada dice relación con la valoración del lugar del yo en sus lugares de la memoria, y de una literatura que se apropia del giro de las emociones, los (des)afectos y las afecciones del cuerpo como estrategias de entradas estéticas renovadoras en la historia literaria feminista (Amaro, 2021).¹⁰ La primera persona, desde la segunda mitad del siglo XX, se suele usar con una función muy precisa que es la toma de conciencia femenina, esto significa que hay un interés muy fuerte en no solo contar(se), sino que se toma posición como sujetas que se plantean interrogantes, cuestionan y se examinan a sí mismas (Ciplijauskaitė, 1994, p. 17). Es configurado un deseo de representar o de constituir un modelo

⁷ Lo feminizado refiere a todo sujeto que se le atribuye cualidades femeninas (débil, inferior, emocional, etc.). Por ejemplo, el indígena, el homosexual afeminado, el travesti, el negro. Dichos sujetos son denigrados por el sujeto de poder patriarcal por no responder al performance del macho heteronormado.

⁸ Un ejemplo del monstruo femenino es *Lagar* (1954), la sección “locas mujeres”: madre bisoja, la cabelluda, de Gabriela Mistral. El ángel del hogar en atmósferas siniestras en *La Amortajada* (1938) de María Luisa Bombal, las violencias en el amor romántico en las autoras de la generación del 50: Elisa Serrana, María Elena Gertner, Mercedes Valdivieso, las malas madres en la cuentística de Pía Barros, por nombrar algunas.

⁹ En esta inscripción aparecen igualmente los feminismos de(s)-pos-coloniales y los feminismos comunitarios e indígenas.

¹⁰ Se apela a la tesis de la crítica feminista que entiende que la reflexión sobre el género, identidad, lo femenino/masculino es una forma de posición que adoptan escritoras para producir el nombre propio autorial, en su diálogo con las y los lectores. Entendiendo por ello que ejercen un poder de decir su palabra con tintes de denuncia, debate y transformación de estructuras desde posiciones de sujeto subalternas. Ver referencia en Laura Arnés y Nora Domínguez.

identitario, de deformar y desfigurar a la vez al yo femenino en sus espacios y momentos autobiográficos (Arfuch, 2007).

En la narrativa de mujeres, las estrategias estilísticas que se utilizan rompen con la estructura lineal de procedimiento ordenado y se introduce una percepción del tiempo otro, recurriendo a la sugerencia poética y de repetición cíclica (Ciplijauskaité, 1994, p. 20). Se renuncia al enfoque extradiegético u objetivo privilegiando la vivencia subjetiva, y esa clave del yo se enmarca en el juego de representaciones y fabulaciones del cuerpo-sexuado y sus fragmentaciones. En el siglo XXI, como sostiene Lorena Amaro persiste la construcción de estas claves del yo femenino y además resaltan las vetas que se abren al conflicto del cuerpo-monstruoso, del ser trans-migrante, del ser nacional, entre otras temáticas que cruzan por las diversas formas de violencia y formas autoritarias de las instituciones de la cultura (en lo público y en lo privado).

Especialmente, las autoras latinoamericanas nacidas después de 1970 desmantelan la noción de un yo autosuficiente, prototipo de singularidad y de unidad esencial—como se hace en la autobiografía formal— para designar los lugares del yo fragmentado, de lo fantástico, lo monstruoso y lo abyecto. El lenguaje, en muchos de los textos, adquiere un carácter experimental para poder narrar esa corporeidad (Amaro, 2021, p. 292).¹¹ Se puede identificar, por lo tanto, una estética que rompe con la mimesis o copia de los sucesos vividos, y más bien se configuran espacios en donde se articulan recuerdos, memorias y (auto)ficción. Como muestra Weigel, en la escritura de mujeres el recurso de lo ficticio ha funcionado como un disfraz muy eficaz para proteger su propio yo y desdoblarse a partir de la creación de universos en los que se distorsiona lo real y lo fantástico, cuando los deseos devenidos del cuerpo de mujer son tachados por la cultura patriarcal (Weigel, 1986, p. 29).

El uso del recurso de la (auto)ficción se entiende como el ejercicio de producción de la ambigüedad entre lo real y lo posible más o menos probable, dejando entre paréntesis si es realidad o ficticio lo que se cuenta, con lo que se rompen los pactos autobiográfico y de ficción. Con ello se quiere situar al lector/lectora en la idea de que dichas escrituras se instalan en un espacio probable e imaginado para fabricar presente. No se pueden leer con códigos tradicionales de la literatura, sino en el de la ambivalencia, ni como realismo ni en una relación de verosimilitud o de ficción. Se transita hacia lo sintomático de un tiempo presente que se observa en cada obra y en la que se ficcionaliza lo real de universos (im)posibles (Alberca, 2013; Amaro, 2021; Pozuelo, 2022;).

En estas escrituras, puede darse una ambigüedad del lugar de la autor/a textual en tanto que lo que se busca es una práctica más o menos consciente de confundir persona y personaje, o en hacer de la propia persona un personaje; insinuar de forma arbitraria y paradójica, que ese personaje es y no es el autor (Alberca, 2013, p. 389). Espacio que explora la escritora cubana Wendy Guerra en su narrativa (como se explora más adelante). También refiere a formas de escritura en que los espacios ficticios están envueltos de lo real posible. En donde se representan identidades que operan en atmósferas fantasiosas y terroríficas, con la finalidad de hacer visibles las condiciones de vida de sujetos en peligro, amenazados, asediados y expropiados por el sistema capitalista-patriarcal.

En este sentido, lo que se intenta comprobar es que las escritoras utilizan los recursos de la ficción y la autoficción para poner en tensión los lugares del yo y su precarización, en los vaivenes de la fragmentación del sujeto, de yoes simulados y de clonaciones de identidades. Todo lo cual es propuesto en diversos espacios necrológicos, de muertes horribles (Rivera Garza, 2019) que devienen de violencias estructurales coloniales, patriarcales, capitalistas, que aparecen representadas en atmósferas fabuladas a través de juegos cruzados hiperrealistas, de lo grotesco y/o lo monstruoso.

¹¹ Un amplio repertorio de escritoras contemporáneas se puede consultar en el artículo de Lorena Amaro, 2021, p. 291.

Asumiendo lo anterior, se puede comprender que la escritora argentina Mariana Enríquez exprese en una entrevista “el realismo no me alcanza para contar esta realidad” (2024), apelando a sus memorias de la dictadura en Argentina, cuando se arrojaban los cuerpos al mar y a su apuesta por crear espacios (auto)ficcionales. Su decir hace eco en las nuevas tendencias en la narrativa de mujeres, en sus elecciones de ficcionalización, en el entendido de que la muerte está presente por todos lados, en formas extremas de depredación humana en los contextos latinoamericanos, espacios necrológicos de los que se hacen cargo las escritoras y con ello apelan a un pacto de escritura y lectura que se interconecta en la tesis de “lo interpersonal es político”, en el espacio de una comunidad de mujeres que construyen los lugares de la/el sobreviviente a través de sus personajes.

Algunas de estas situaciones de escritura se pueden rastrear en la obra *Todos se van* de Wendy Guerra, en donde hace uso del diario, es más, produce una “auto-ficción diarística” o un “diario autofictivo” (Mesa, 2014). La intención comunicativa permanece en la ambigüedad del yo autora y su propia ficción, entre el decirse del yo que responde con el juego del nombre —personaje Nieve Guerra, segundo nombre de la autora— y las fabulaciones de su historia. Esta estrategia de ficcionalización del diario íntimo también lo lleva a cabo en su segundo libro *Nunca fui primera dama* (2008).¹² Este texto híbrido se puede leer como la continuación del diario *Todos se van* en donde se narra la infancia y juventud de la protagonista hasta los 20 años. En este otro se relata la adultez, aunque el juego con el nombre es otro, Nadia Guerra.

El diario *Todos se van* se centra en la relación de la hija y su madre en sus espacios de abandono y suicidio (de la madre). El duelo por la madre lo rehace a partir de memorias entremezcladas, que van desde las notas que dejó su madre de un proyecto libro que escribía —y que la personaje copia en su propio texto—, de cartas de los amigos de la madre, de personas a las que entrevista, yoes heterogéneos que componen una cartografía de historias que cruzan “la casa, la madre, la memoria y el cuerpo” (Guerra, 2008, p. 25), y la interrogante del personaje femenino que se pregunta “¿y yo quién soy?” (Guerra, 2008, p. 30). El escenario que se representa es de sujetos violentados y perseguidos por hacer parte de la disidencia del régimen castrista. Su madre, como sus amistades artistas y escritores(as), huyen del país, lo cual deja hondas heridas y huellas en la hija que experimenta el abandono y la soledad.

Se interpreta que en el relato se busca reconstruir una memoria que, si bien se sitúa en el vínculo afectivo de madre/hija, los momentos autobiográficos no se fijan en el yo de la hija, sino que deambulan en los fragmentos de las múltiples voces que relatan historias de su madre ausente y de ella. Son los otros las voces autorizadas para nombrar espacios del yo-tú, que ponen en crisis al sujeto femenino que ansía habitar una memoria con su madre. Este sujeto en crisis es situado en el entramado de las estructuras de violencia en La Habana, ciudad sitiada en la que se experimenta el asedio de los agentes de estado, ciudad fantasma en donde habitan los espectros de todos aquellos a quienes ella ha querido en su vida que se han marchado del país. Su “Cuba-museo” —como ella la nombra— se ubica en un espacio detenido en el tiempo, en donde se albergan objetos de colección, llámese edificios, casas a medio caer, calles, tiendas, personas; todo ello hace parte de lo museográfico, muerto, estancado.

Su vida nómada, en el aquí y en el allá, en su Cuba y en otros países por sus estancias cortas como artista, la des-ubican al estar como personaje foráneo en sus viajes en donde añora su isla, y cuando está en su país vive el desconsuelo de saberse sola. Rememora el alzhéimer de su madre, su búsqueda, su regreso con ella desmemoriada y perdida, y con la sensación en su carne de estar amputada, lo cual

¹² Se pueden mencionar a Margarita García Robayo, *Lo que no aprendí* (2014), a Milagros Mata Gil -*El diario íntimo de Francisca Malabar* (2001), Lola Copacabana, *Diario de una joven no tan formal* (2006), Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nací* (2011), César Aira -*Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002), *Diario de la hepatitis* (2003) y Rodrigo Rey Rosa -*Material Humano* 2009. Ver referencias en Daniel Mesa, 2014, p. 146.

se interpreta como esa imposibilidad de habitar con su madre una historia común. En esta narración se representan los espacios deshabitados —partida de las amistades, asesinatos— donde el yo enuncia los huecos de una memoria fracturada y del abandono definitivo —cuando su madre lleva a cabo su último acto de arrojarse al mar—. Se nos habla de un yo que se duele y sobrevive llevando consigo los duelos y pérdidas en su vida.

En otras situaciones de escritura, las autoras confrontan la predicación de lo femenino/feminizado y sus marcas de género asociado al abuso sexual, al secuestro y a las desapariciones forzadas en espacios de ficcionalización del yo. El énfasis en lo necrológico se asocia a lugares de la infancia en donde se representa la amenaza ante un depredador y el terror a la muerte, lo cual se aborda en los universos narrados por María Fernanda Ampuero en *Grita* y en *Pelea de gallos*. En el primer relato, se percibe el espacio de la niña que aprende a sobrevivir ante situaciones de amenaza y violencia, siendo el acto de gritar una de las enseñanzas vitales que la madre entrega a la hija. En su salida al parque con la hermana, recuerda el aprendizaje de la madre de que si se llega a sentir en peligro ante un desconocido debe huir y gritar.

Se puede visualizar cómo estos aprendizajes hacen parte del repertorio de conocimientos que deben manejar las niñas, las mujeres, en ese horizonte de la sobrevivencia. En el relato “Subasta” de *Pelea de gallos*, una joven es secuestrada y en una ráfaga fugaz ella recuerda su infancia en las peleas de gallos donde iba con su padre gallero y ancla al lugar del abuso: “siempre algún gallero me daba un caramelo para tocarme o besarme o tocarlo y besarlo” (Ampuero, 2018, p. 4). La joven rememora su ser niña y lo que se interpreta como su forma de sobrevivencia ante el abuso sexual:

una noche, a un gallo le explotó la barriga mientras lo llevaba en mis brazos como a una muñeca y descubrí que a esos señores tan machos que gritaban y azuzaban para que un gallo abriera en canal a otro, les daba asco la caca y la sangre y las vísceras del gallo muerto. Así que me llenaba las manos, las rodillas y la cara con esa mezcla y ya no me jodían con besos ni pendejadas [...] ellos le decían a mi papá —tu hija es una monstrea [...] (p. 4).

Se puede comprender que el cuerpo monstruoso de la niña ante los ojos de los abusadores guarda la significación para ella de resguardo de sí, en el enclave del ocultamiento de su “ser niña-femenina-abusada”, por medio del performance del cuerpo asquiento. Cuerpos de niñas y mujeres asediadas y desaparecidas hacen parte de los mundos que nos relata la autora en ese enclave de confrontarnos con los espacios de vulnerabilidad y de precarización de la vida de aquellas.

En *Cometierra* de Dolores Reyes, el personaje niña vive el duelo por su madre, se resiste a su muerte y a que se la entierre en el panteón: “[...] Mamá se guarda acá, en mi casa, en la tierra” (Reyes, 2019, p. 5). Ese deseo de la niña es imposible de cumplirse, pero en su ímpetu por mantenerla consigo ella recoge un puñado de tierra de la sepultura y se la lleva a la boca. Ese gesto deviene en un continuum de ser intermediaria entre la vida y la muerte. Así menciona: “Después empecé a comer tierra por otros que querían hablar. Otros que ya se fueron” (Reyes, 2019, p. 6). Este lugar liminal que vive el personaje de comunicación con los muertos la lleva en sus años de juventud a revivir situaciones extremas de mujeres asesinadas, raptos, suicidios; todo ello se le aparece en imágenes al ingerir tierra de los lugares habitados por quien es buscado. En una de las búsquedas refiere:

Era la seño Ana, la cara así, como me la acordaba yo, pero no como cuando estaba en la escuela. Yo la había dibujado como la tierra me la mostró: desnuda, con las piernas abiertas y un poco doblada para los costados, que hacían parecer su cuerpo más chico, como si fuera una ranita. Y las manos atrás, atadas contra uno de los postes del galpón donde unas letras pintadas decían Corralón Panda (Reyes, 2019, p. 14).

Su maestra, víctima de feminicidio, es encontrada donde ella había señalado. El espacio vital que se representa en este relato es el de una joven marginal que vive con el hermano. Ella ha estado en el abandono desde niña —su padre se ha marchado—, y sigue así en su juventud, ella expresa: “Me pasaba la mitad del día tirada entre la cama y el sillón que estaba cerca de la puerta” (Reyes, 2019, p. 16). Ese tiempo se partía en dos cuando llegaba alguien a pedirle que comiera tierra, que buscara, ahí el dolor y las pérdidas, esas formas horribles de morir se le venían encima como ráfagas que la herían en la piel. No obstante, la conexión con sus muertos es lo que la mantiene con vida, lo que la lleva a encarnar su espacio del duelo, donde su madre, como tantas mujeres, ha sido víctima de un feminicida.

La autora nos acerca al universo íntimo de un yo que padece las violencias de su marginalidad y las muertes extremas. Qué más potente que la imagen/sensación/metáfora de comer tierra que se incorpora con arcadas, con tristeza, con dolor de estómago en el cuerpo para hacer palpable las formas de violencia que hacen parte de los contextos latinoamericanos.

En las historias de los Kentukis de Samantha Schweblin, los yoes-personajes se deshacen entre el tener o ser un kentuki, fetiche-peluche que funciona con un dispositivo IMEI, que una vez conectado al comprador le permite vivir una vida a través de la conexión al kentuki. Se visualizan simulaciones de identidades ya no como copias uno de otro, sino que la construcción de yoes virtuales se replica al infinito y se hace imposible tener una sola y fija identidad social. Así dice Emilia: “estaré loca, pero por lo menos estoy actualizada, pensé. Tenía dos vidas y eso era mucho que tener apenas media y cojear en picada” (Schweblin, 2018, p. 38). Esos lugares del ser “kentukis” o tener “kentukis” (o ambos a la vez) se bifurcan en coordenadas de nomadismos del peluche-yo que evidencian los resultados de las vidas de consumo en las sociedades capitalistas.

Así, la conexión al kentuki les permitía conocer mundo: “Había gente dispuesta a soltar una fortuna por vivir en la pobreza unas horas al día, y estaban los que pagaban por hacer turismo sin moverse de sus casas, por pasear por la India sin una sola diarrea, o conocer el invierno polar descalzos y en pijama” (Schweblin, 2018, p. 56). Ese sueño de libertades modernas resuena más con la culminación del yo que colapsa y explota en los símbolos del residuo y de la pos-simulación tecnológica en los universos de las virtualidades.

En Este es el mar de Mariana Enríquez, el personaje femenino que dice yo es una “enjambre”, que quiere llegar a ser parte de la casta de las “luminosas”. La enjambre en sus ejercicios de introspección narra esos universos en donde las luminosas y ellas hacen y deshacen a su antojo el mundo humano de los roqueros y sus fans, en ese juego de ser diosas despiadadas y de llevarlos al suicidio. La enjambre que dice yo llamada Emilia en el universo humano señala: “Me enviaron a seguir a Kurt cuando él era muy joven [...] Decidí que le doliera el estómago. No recuerdo bien por qué [...] Yo intenté de todo, ¡pero el idiota no se moría! [...] sufría tanto que consumía heroína y otras drogas para calmar el dolor; [...] cada vez que intentaba rehabilitarse, yo le enviaba un poco más de dolor” (Enríquez, 2017, pp. 114-115). En dichos mundos, se exploran los nodos del abuso, la soledad, precariedad, dolor, aislamiento, drogas, celos, envidia, amor, sexualidad, deseo, olvido, frío, (des)memoria.

Todo ello encarna a las “luminosas” y las “enjambres” en sus vidas humanas. Estas especies de sacerdotisas del antiguo mundo abren los vacíos de no saber de dónde vienen, qué fueron, y quiénes son. En sus metamorfosis añoran ese origen del ser y el costo de vivir a costa de los asesinatos. Este universo narrado nace como una alegoría de lo femenino en esos juegos del imaginar posibles inexistentes de ser despiadas, “ellos se alimentan comiendo, nosotras nos alimentamos de ellos, de sus devociones” (Enríquez, 2017, p. 171). Estas imágenes hacen eco en otras despiadadas de la literatura, ahí están las Salomé, las Medusas, las Arpías, y que a su vez nos acercan a hiperrealismos que hacen patente lo paradójico que es existir como mujeres que se duelen y sufren la falta ontológica de ser en su condición femenina (la fragilidad femenina se vuelve monstruosa en su estar como

enjambres). “No somos tan diferentes. Soñamos, como ellos; también sentimos” (Enríquez, 2017, p. 171).

CONCLUSIONES


Las escritoras de hoy se autonomban en los desmembramientos de los cuerpos, en las fracturas del yo-identidad, en los duelos, en capas sedimentadas de mundos oníricos y terroríficos que pueden operar en pesadillas, pero que resuenan como espacios familiares e hiperrealistas del mundo que habitamos. Ellas hacen ficción consigo mismas o con vidas imaginadas e (im)posibles, en desvaríos enajenantes y dolorosos, rompen con el yo biográfico al hacer prevalecer el espacio (auto)fictivo con lo que desautorizan el enunciado del —yo que dice yo— para desubicar una posición discursiva, y que se comprenda que refiere a un espacio de politicidad en la literatura, en donde los sujetos comparten vulnerabilidades que les sitúan en la intemperie, sobreviviendo a las estructuras de violencia.

Los juegos de los encuadres mercantilizados donde la identidad se vende y se desecha, así como los personajes que viven abandonos, abusos y precariedades, espacios de soledad y de fracturas identitarias; todo ello hace parte de las ficciones del yo que no obstante resuenan en memorias compartidas por los lectores(as). De todo ello, emerge el valor literario y estético de dichas escrituras que recrean el pacto ambiguo para nombrar los desdoblamientos del yo en los lugares liminales de la ficcionalización y la vida.

REFERENCIAS

- Alberca, M. (2013). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción. (pp.336). Biblioteca Nueva.
- Amaro, L. (2021). "En torno a la autoría y las autoficciones de cinco narradoras latinoamericanas contemporáneas". (pp. 39). En Speling, C. y Samperio D. E., Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea. UAM-Unidad Azcapotzalco.
- Ampuero, M. F. (2018). Pelea de gallos. (pp.120). Páginas de Espuma.
- Ampuero, M.F. (2020). Grita. (pp.25). FLASH.
- Arfuch, L. (2007). El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea. (pp. 272). Fondo de Cultura Económica.
- Arnés, L.; Domínguez, N. (2023). Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos. (pp.1062). Universitaria Villa María.
- Bloom, H. (1992). La angustia de las influencias. (pp.160). Trad. Francisco Rivera, Monte Ávila Latinoamérica.
- Capote, Z. (2008). La nación íntima. (pp.179). UNIÓN.
- Ciplijauskaitė, B. (1994). La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. (pp.255). Anthropos.
- Enríquez, M. (2017). Este es el mar. (pp.128). Penguin Random House.
- Enríquez, M. (2024). "El realismo no me alcanza para contar la realidad", entrevista 22 de abril. <https://www.gaceta.unam.mx/tag/mariana-enriquez/>
- Fé, M. (1999). Otramente: Lectura y escritura feministas. (pp.268). Fondo de Cultura Económica.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. (pp.636). Cátedra.
- Goluvob, N. (2012). La crítica literaria feminista. (pp. 139). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guerra, L. (2008). Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista. (pp. 137). Cuarto Propio.
- Guerra, W. (2006). Todos se van. (pp.264). Bruguera.
- Guerra, W. (2008). Nunca fui primera dama. (pp.312). Bruguera.
- Mesa, D. (2014). "La imagen del yo en la novela-diario femenina del siglo XXI: Todos se van, de Wendy Guerra". (pp.14). Revista Mitologías hoy. Vol. 10.
- Molloy, S. (1996). Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. (pp.301). El Colegio de México.
- Morales, B. (2024). La violencia contra las mujeres en la narrativa latinoamericana contemporánea. (pp. 189). Universidad Nacional Autónoma de México.

- Olea, R. (1998). Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas. (pp.203). Cuarto Propio.
- Pozuelo, J. (2022). "Autoficciones: de la ficción al pacto de no ficción". (pp. 23). Revista Signa n° 31.
- Reyes, D. (2019). Cometierra. (pp.176). Sigilo.
- Richard, N. (1991). "Tiene sexo la escritura". (pp. 12). En N. Richard. Masculino/femenino: prácticas de la diferencia y cultura androcéntrica. Zegers.
- Richard, N. (2021). "Experiencia, teoría y representación en lo femenino-latinoamericano". (pp.9). En N. Richard. Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo.. Textos reunidos de Nelly Richard. (1986-2020). CLACSO.
- Rivera, C. (2019). Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación. (pp.180). Debolsillo.
- Schweickart, P. (1999). "Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura". (pp.39). En M. Fé. Otramente: Lectura y escritura feministas. Fondo de Cultura Económica.
- Showalter, (1999). "La crítica feminista en el desierto". (pp. 36). En M. Fé. Otramente: Lectura y escritura feministas. Fondo de Cultura Económica.
- Shweblin, S. (2018). Kentukis. (pp.224). Penguin Random House.
- Smith, S. (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de las mujeres". (pp.12). En A. Nogueira (Ed.). La autobiografía y sus problemas teóricos. Anthropos.
- Weigel, S. (1986). "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". (pp. 29). En G. Ecker (Ed). Estética feminista. ICARIA.

Todo el contenido de **LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades**, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia [Creative Commons](#) .