



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Confinadas y Fugitivas: El espacio como intervención en el orden moderno-colonial-patriarcal en 'El gobelino' (1983) de María Elena Llana y 'La culpa es de los tlaxcaltecas' (1964) de Elena Garro
Lassche, Rob

Citation

Lassche, R. (2021). *Confinadas y Fugitivas: El espacio como intervención en el orden moderno-colonial-patriarcal en 'El gobelino' (1983) de María Elena Llana y 'La culpa es de los tlaxcaltecas' (1964) de Elena Garro.*

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master thesis in the Leiden University Student Repository](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3214194>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

CONFINADAS Y FUGITIVAS

El espacio como intervención en el orden moderno-colonial-patriarcal en 'El gobelino' (1983) de María Elena Llana y 'La culpa es de los tlaxcaltecas' (1964) de Elena Garro

Tesis de maestría de investigación en Estudios Latinoamericanos

Rob Lassche

Universidad de Leiden

Supervisora: Dr. N. Timmer

Fecha de entrega: 8 de julio de 2021

RESUMEN

‘El gobelino’ (1983), de la escritora cubana María Elena Llana, y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (1964), de la mexicana Elena Garro, son relatos que exploran las dinámicas de espacio y género a través de la ocupación de las esferas pública y privada y los elementos fantásticos a su disposición. Por medio de las huidas, las muertes, la heterotopía domiciliar y las supuestas enfermedades, ambas escritoras crean mundos que se establecen como una suerte de ruptura con el orden colonial-patriarcal. No en forma de manifiestos, sino a través de ambigüedades y contradicciones, concretizadas en sus personajes. Por vía de estos conflictos, que surgen desde mi análisis de los textos, pretendo arrojar luz sobre la similitud de problemas que se presentan en el contexto moderno de ambos. La denuncia que se rescata de los cuentos radica precisamente en exhibir la tensión contenciosa que existe entre los procesos modernizadores en América Latina y las reclamaciones por la liberación femenina.

Ante las continuas luchas emancipadoras y a la vez la creciente resistencia contra estas en muchos países latinoamericanos, se hace relevante pensar las nociones de género en los relatos de ficción, herramientas —como estudiaremos— de intervención cultural. Bajo esta luz, consideraremos dos textos que provienen de contextos que se destacan por su carácter clave en el transcurrir de los procesos de libertad en Latinoamérica. Marcada por diferencias a escala sociopolítica, la comparación entre un cuento cubano y otro mexicano en este trabajo, establecerá un análisis de las representaciones de confinamiento y huida femenina en el marco de un orden patriarcal-moderno continuo.

Palabras-clave: espacio, género, modernidades latinoamericanas, literatura fantástica

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
2.	ESPACIO, GÉNERO Y FEMINISMOS	7
	LOS LIMITES SOCIALES DEL ESPACIO: MUJERES EN LA DICOTOMÍA PÚBLICO-PRIVADO.....	7
	TEORÍA Y PRÁCTICA: VOCES FEMINISTAS EN LATINOAMÉRICA	13
	CONSIDERACIONES FINALES	17
3.	LLANA, GARRO Y LOS FEMINISMOS DE LA ÉPOCA.....	19
	POLÍTICA INSTITUCIONAL O SOCIEDAD CIVIL: FEMINISMO EN LA CUBA Y EN EL MÉXICO DE LOS 1960 A 1980.....	19
	RESPUESTA A LO ÉPICO: LITERATURA FEMENINA EN CUBA	23
	SOLAS EN LA HUIDA: LITERATURA FEMENINA EN MÉXICO	25
	CASAS FANTÁSTICAS: SOBRE MARÍA ELENA LLANA.....	26
	NO ENTENDIDA HASTA EN SU ESCRITURA: SOBRE ELENA GARRO	28
	SÍNTESIS DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	31
4.	LAS AMBIGÜEDADES Y EL CAOS DE LA RESIDENCIA: ‘EL GOBELINO’ DE MARÍA ELENA LLANA.....	33
	EL CUENTO Y SUS VOCES	33
	LA CASA COMO PRISIÓN PATRIARCAL: ESPACIO Y GÉNERO	35
	LAS CONDICIONES IMPUESTAS POR EL ESPACIO: LO FEMENINO ANTE LO MASCULINO	40
	CONSIDERACIONES FINALES	48
5.	HUIDAS, RESISTENCIA Y TRAICIÓN: ‘LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS’ DE ELENA GARRO.....	49
	EL CUENTO Y SUS VOCES	49
	LA COCINA COMO ESPACIO DE POLÍTICA: ESPACIO Y GÉNERO	51
	EN BÚSQUEDA DE UNA SALIDA: LO FEMENINO ANTE LO MASCULINO	56
	CONSIDERACIONES FINALES	61
6.	LLANA, GARRO Y LAS MODERNIDADES LATINOAMERICANAS	63
	MODERNO Y ANTIMODERNO: EL CONFLICTO INTERCULTURAL DE LAS MODERNIDADES LATINOAMERICANAS.....	63
	LLANA Y GARRO COMO INTERVENCIONES MODERNAS	67
7.	CONSIDERACIONES FINALES	71
8.	BIBLIOGRAFÍA	74

1. INTRODUCCIÓN

Nos encontramos en tiempos marcados por la vuelta a la idea de ‘familia tradicional’. A nivel político, líderes como Bolsonaro, Piñera y Duque gozan de suficiente popularidad para subir a la presidencia con el pretexto de deshacer lo logrado por la Marea Rosa a inicios de este siglo. Mientras tanto, la lucha feminista —ante el discurso conservador— ha ganado más fuerza que nunca, generando, a su vez, reacciones represivas según el contexto.

La literatura y cualquier obra de arte posee, ante todo, el poder de intervenir en la realidad y provocar algo dentro del lector. Existen textos más explícitos: manifiestos por ejemplo, y otros que se refugian más en el ámbito de lo ambiguo. Sin embargo, ambos desencadenan una forma de afecto y/o lo hacen reflexionar.

En esta investigación consideraré dos cuentos latinoamericanos inscritos en una rica tradición de escritura femenina. No precisamente con la intención de entender mejor la realidad de ambas escritoras, sino para analizar de qué manera sus textos intervienen el orden de lo establecido; situación que lo mismo vale para sus respectivas épocas como también para la nuestra. Hablo de los cuentos ‘El gobelino’ (1983) de la cubana María Elena Llana y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (1964) de la mexicana Elena Garro. Dos relatos que juegan con las posibilidades de lo fantástico y establecen ámbitos dominados por personajes femeninos. Puesto que en ambos se encuentra el uso deliberado del espacio como signifiante relacionado con el género de los sujetos, construiré un análisis comparativo acerca de la dinámica ‘género-espacial’ en cada uno. Vincularé, además, esta dinámica a los procesos modernizadores de América Latina, para —de esta manera— leer los cuentos como una reflexión sobre la época en que ambos textos se desarrollan.

La pregunta central de esta tesis —por lo tanto— será: *¿Cómo se utiliza el espacio en ‘El gobelino’ y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’, a fin de articular una provocación en el marco moderno de la cuestión de género?* Se hace necesario en un principio establecer un marco teórico-conceptual que discuta tal relación entre espacio y género desde el pensamiento de una serie de teóricas feministas latinoamerican(ist)as: Celia Amorós (1994) y Rita Segato (2018), por ejemplo, ambas muy respetadas. En el marco de las nociones específicamente feministas, me centraré en las ideas postuladas por Rita Segato (2016; 2018), Jean Franco (1993; 2013), Nelly Richard (1996) y Alba Carosio (2009). Sus trabajos son, de facto, más contemporáneos que los cuentos, sin

embargo, nos ayudarán a entender mejor la década de los sesenta y los ochenta en retrospectiva. Una discusión con respeto a las problemáticas y estrategias de resistencia en relación al género, contribuirá además a comprender mejor el valor actual de la producción literaria escrita por mujeres en décadas anteriores.

En la última parte —sobre las modernidades latinoamericanas— analizaré el papel fundamental que han tenido en dichos procesos a nivel cultural José Joaquín Brunner (1990) y Jorge Larraín (1997). Ambos, de lo más respetado en los estudios sobre el tema. Por último, tendrá un rol el pensamiento del célebre filósofo Bolívar Echeverría (Pérez-Borbujo Álvarez, 2014), quien nos servirá para pensar en las formas alternativas que existen para encarar la modernidad conflictiva.

A modo de estado de la cuestión se presentará una aproximación al trabajo ya escrito sobre la literatura escrita por mujeres en México y Cuba a la vez que sobre las obras de ambas autoras, para después pasar a los análisis de sus cuentos, elemento central de esta investigación. La misma constará de tres partes principales: la trama y un breve análisis narratológico, la representación concreta del espacio y la dinámica entre lo femenino y lo masculino en relación con él. Para concluir habrá un capítulo que reflexione sobre ambos textos en el contexto de la discusión teórica acerca de las modernidades latinoamericanas.

Este estudio se ha realizado sobre todo a través de una investigación bibliográfica y la aplicación de estrategias de ‘lectura atenta’ (*close reading* en inglés) sobre los cuentos de Llana y Garro. Sin embargo, al inicio de este trayecto llevé a cabo un trabajo de campo. Entre diciembre de 2019 y enero de 2020 permanecí ocho semanas entre La Habana y Ciudad de México. Durante mi estancia realicé estudios bibliográficos en una multiplicidad de lugares —sobre todo bibliotecas (nacionales/universitarias), aunque también en colecciones personales, de las cuales logré incluir una colección de materiales en este trabajo— más una serie de entrevistas con especialistas en el área y escritoras. Esta experiencia me sirvió mucho como paso inicial para esta investigación.

La elección de los objetos culturales y sus respectivos contextos históricos y geográficos se hicieron a partir de la voluntad de hacer un estudio comparativo entre dos escenarios sociopolíticos claramente divergentes, a fin de reconocer las diferencias pero también ‘lo común’ de ambos lugares. Estamos ante un México en vísperas de tumultos políticos y sociales contundentes y una Cuba postrevolucionaria que ya se ha acostumbrado a la nueva realidad

iniciada en 1959. Además, esta última presenta un proyecto moderno alternativo que ha institucionalizado la emancipación, al menos a nivel discursivo. Dos países vecinos pero con tejidos sociales tan distintos que su eventual encuentro en el terreno de las experiencias y las narrativas puede resultar fructífero para el campo de los estudios de género.

2. ESPACIO, GÉNERO Y FEMINISMOS

LOS LÍMITES SOCIALES DEL ESPACIO: MUJERES EN LA DICOTOMÍA PÚBLICO-PRIVADO

En el siguiente capítulo de índole teórico-conceptual ofrezco una discusión de cómo se pueden poner en diálogo las cuestiones de género y espacio, y cómo estas pueden funcionar como denuncias. En concreto me detendré en dichos conceptos y sus modos de relación, para luego aplicarlos al contexto latinoamericano de las décadas de los sesenta y los ochenta. ¿Cómo debemos analizar la división espacial en relación con los roles sociales de género? ¿Qué propuestas alternativas existen? A la luz de las teorías sobre la modernidad se han estudiado tanto su dinámica opresora como emancipadora; bajo esta tensión, cobra cuerpo la discusión que sostendremos en esta tesis sobre el tema

Propongo una discusión que intenta exponer todos los ángulos relevantes de la dinámica espacio-género. En este marco se han destacado las escrituras de Celia Amorós (1994) —filósofa feminista española— y más recientemente Rita Laura Segato (2018) —antropóloga feminista argentina—. Ambas señalan, y con ellas una gran variedad de críticas feministas, que las relaciones de género están en vínculo directo con lo público y lo privado. De acuerdo con Amorós (1994), el espacio público suele ser el lugar donde ocurren las cosas socialmente más valoradas, ya que se encuentra a los ojos de todo el mundo. En esos espacios, tradicionalmente los hombres han sido más visibles, mientras las actividades femeninas solían ubicarse más en lo privado. Amorós caracteriza la desemejanza entre ambas esferas al decir que en lo público hay “distintos niveles de competencia” (p. 2), o sea, uno es juzgado —sea cual sea la actividad—, mientras para su opuesto no existen tales parámetros. En lo público es donde se produce la idea de “individuación” (p. 3): tornarse individuo; por lo tanto, el género femenino —en concordancia con su papel histórico en la sociedad—, ha tenido mucho menos acceso a ello que el masculino. La ensayista española describe el espacio privado como el de la “indiscernibilidad” (p. 2), por la falta de reconocimiento hacia el otro presente en la esfera pública. Dicho esto, ella llama al patriarcado “una especie de pacto interclasista” (p. 3).

Quizás sean estas palabras las que mejor describan su idea sobre la complicada posición histórica de la mujer dentro de la sociedad:

“Para las mujeres el espacio de las idénticas se identifica con el espacio de lo privado porque, en razón de las tareas mismas a las que históricamente se las ha condicionado, al estar en un espacio de no-relevancia están condenadas a la indiscernibilidad, no tienen por qué tener un sello propio, no tienen por qué marcar un ubi diferencial, susceptible de ser valorado de acuerdo con grados: es, por lo tanto, un espacio de indiferenciación.”
(Amorós, 1994, p. 4)

Según la filósofa, las mujeres no han sido visibles en lo público en la misma medida que los hombres, sino que han transitado por la anonimidad del “espacio de las idénticas”, por lo privado (Amorós, 1994, p. 3). Aunque evidentemente cuenta con excepciones históricas, propongo que leamos esta teorización como diseño general de la posición de la mujer como categoría del tejido social en relación con el espacio por donde ellas se mueven.

Para entender mejor esta dinámica de la que hablo, consideremos algunas definiciones de la dicotomía público-privado señaladas por Jean Franco (1993). Según la socióloga, el término privado es “equivoco y evasivo” (p. 279), ya que conoce diferentes significados dependiendo del contexto. En la economía se relaciona a una propiedad que no pertenezca al Estado, sino que se ubique en la esfera de propiedad del mercado y por lo tanto pueda ser de dominio particular. Tal propiedad contiene fronteras claras en cuanto a quién tiene acceso a ella. Acceso que para Franco significa “la familia o [...] unidad doméstica” (p. 279), con límites espaciales marcados por los muros de la residencia y, sobre todo, por una lógica sociobiológica en la que los respectivos integrantes deciden sobre las fronteras reales de lo privado y, de seguro, encuentran algunas restricciones.

Aparte de esto —menciona la estudiosa— existe lo privado en el sentido de “lo individual y [...] lo particular como opuestos a lo social” (p. 279). Considero que esta última interpretación, aunque no mencionada por ella, posee además una calidad espiritual. Calidad que yo denominaría ‘el autoencontrarse’ del individuo. Por tanto, resume Franco, la esfera privada representa un conflicto entre la libertad personal (siempre en la superficie) y “las limitaciones impuestas por la muerte y la mortalidad” (siempre en el fondo) (1993, p. 279). Ámbito privado que, no está de más decir, restringe también a sus ocupantes a través de la distancia social que establece y de la alienación que esta distancia puede generar.

En resumen, e independientemente de la perspectiva profesional marcada aquí, el espacio privado se caracteriza —por un lado— por las nociones de posesión individual o de grupo, mientras por otro, se encuentra dentro de una suerte de exclusividad, de aislamiento y, sobre todo, de límite de acceso, tanto para entrar como para salir.

En cuanto al espacio público dice el geógrafo urbanista español Jordi Borja (2003, p. 8):

“La historia de la ciudad es la de su espacio público. Las relaciones entre los habitantes y entre el poder y la ciudadanía se materializan, se expresan en la conformación de las calles, las plazas, los parques, los lugares de encuentro ciudadano, en los monumentos. La ciudad entendida como sistema, de redes o de conjunto de elementos [...] que permiten el paseo y el encuentro, que ordenan cada zona de la ciudad y le dan sentido, que son el ámbito físico de la expresión colectiva y de la diversidad social y cultural. Es decir que el espacio público es a un tiempo el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía. Es un espacio físico, simbólico y político.”

Espacio de posibilidades ilimitadas podríamos decir. Sin embargo, en las palabras de Amorós citadas anteriormente (1994, p. 3), la gente es igual aunque no en sentido socioeconómico. Lo idéntico se mueve por el mismo ámbito de lo indiscernible, mientras lo igual es visible. En teoría “no todos tienen el poder, pero al menos pueden tenerlo” (p. 3). Esto vale sobre todo en el contexto urbano, donde el espacio público se vuelve todavía más visible debido a una mayor exposición del sujeto que transita por él.

Vale resaltar también el hecho de que allí se apliquen las reglas de caminos predeterminados a través del planeamiento urbano. Es decir, que por más que uno crea en su libertad de movimiento por las calles de una ciudad, estas fueron construidas a partir de una idea de sobre cómo un sujeto ‘debería’ trasladarse por tal espacio. Este refleja, por lo tanto, en la contemporaneidad, las políticas de modernización y aceleración continua que el capitalismo ha impuesto sobre los centros urbanos hoy día.

Por mucho que la esfera pública urbana sea más restrictiva de lo que aparenta ser, esta resulta de facto el ámbito de la expresión política. Dicotomía doble según el filósofo italiano Giorgio Agamben (2002, pp. 9-14), quien a partir de ella compara dos formas de vida y dos ámbitos, trazando una distinción entre *zoé* (vida biológica, el mero hecho físico de ser) y *bíos* (la

vida política, identidad y participación en la sociedad), y entre *oikos* (la casa, espacio de la *zoé*) y *pólis* (la ciudad, esfera del *bíos*). Es decir, creando un juego de oposiciones donde lo público representa toda la participación social, mientras a lo privado —en virtud de su propio hábitat— se le ‘privará’ de toda participación en esta esfera.

Antes de entrar en detalle con respecto a la relación entre participación pública de un determinado género y el sistema capitalista que ha creado las condiciones para ello, se hace imprescindible entender que la dicotomía espacial acá presentada no necesariamente representa la realidad completa de un lugar. De acuerdo con Sergi Valera (1999, p. 7), “la ciudad está configurada por una multiplicidad de espacios y estos pueden ser analizados en función del nivel de regulación de privacidad que son capaces de gestionar sus ocupantes”. O sea, uno puede “regular” el nivel de “apertura” de su domicilio de varias maneras: limitando —por ejemplo— el espacio físico con una reja u otro implemento “de pertenencia”, o creando formas de vigilancia que sectorialicen el adentro-afuera de este. Por otro lado, también existen espacios ‘más-o-menos públicos’, por ejemplo, ciertos barrios o clubes dirigidos a tipos específicos de personas. Espacios que son parte de lo público —en el sentido de que pertenecen a la *polis*—, aunque de la misma manera que el *oikos* excluyan a muchos. Y lo mismo podría decirse del jardín, el cual puede pertenecer a su propietario o al domicilio en general (lo privado), y a su vez no deja de tener relación con la esfera pública, sobre todo a partir de su visibilidad. Dicho esto, en el presente trabajo nos estamos guiando sobre todo por la clásica dicotomía público-privado, aunque sin dejar de preguntarnos, críticamente, qué representa en verdad este espacio como significante social.

Las variantes ‘entremedios’ nos pueden servir para construir una suerte de diálogo entre espacios y de esta manera poner en crisis su diferencia clásica, tal y como la expone más o menos el orden patriarcal. Otra de las cosas que destacaremos en esta discusión será el concepto heterotopía (Michel Foucault, 1986). Lo heterotópico es a la vez que una suerte de espacio ‘otro’ —un otro no utópico y no distópico—, un lugar real, un espacio que nos obliga a poner entre comillas las fronteras. El encarcelamiento heterotópico representa una ruptura tanto espacial como temporal y ejerce el papel de servir de espejo —mientras se le opone— a aquello que existe fuera de él. Además, tiene el poder de yuxtaponer dentro de sí elementos que en el mundo exterior jamás convivirían. Con estas características el espacio heterotópico siempre sostiene una relación intensa con todo lo que existe más allá de sus límites. Se identifican varios tipos de heterotopía (la cárcel,

el hospicio, el cementerio, el jardín botánico...), pero como denominador común, todos necesitan un criterio que explique el porqué del sujeto u objeto en su interior. Yo podría poner acá una lista de sitios generalmente caracterizados como heterotopías, sin embargo, me resulta más importante destacar sus cualidades teóricas. Al fin y al cabo, el concepto sólo se vuelve factible si lo aplicamos a sitios comúnmente no leídos como tal, siempre y cuando puedan reconocerse algunas de las características descritas arriba.

La aplicación del concepto se concretiza en la forma de que este dialoga con el afuera. Puesto que posee la capacidad de representar una suerte de inversión de las condiciones de la realidad conocida, damos con un fenómeno muy usado por la crítica hacia cualesquier forma de orden establecida como inherente. Personas que —debido a su clase social, raza o cualquier otra categoría social— no deberían de convivir dentro de la lógica de la sociedad moderna, no encuentran tales restricciones en la heterotopía, por ejemplo. Un orden femenino heterotópico implicaría la inversión de y una crítica contra no solamente el espacio público, sino también hacia el espacio privado. A fin de cuentas, las mujeres no realmente ‘poseen’ la casa a las que son condenadas.

Por un lado, la heterotopía como concepto es un tanto limitada, dado que siempre trata de un lugar real (a diferencia de la utopía o distopía). Por otro y, bajo la misma razón, ésta se vuelve una categoría más factible en el cuestionamiento de las epistemologías modernas. Si entendemos que un orden societal —sea este moderno, patriarcal, etc.— sostiene un interés por el mantenimiento de ciertas categorías y diferencias, entonces la heterotopía implicará algo más que una ruptura temporal y espacial. Su intervención se establecerá también a nivel social, paradigmático y epistemológico.

El binarismo en la división de espacios, para volver al debate inicial, es una categoría productiva a tener en cuenta dentro del análisis que la asocia al género. Según Segato, se trata además de un binarismo colonial que nació dentro de una estructura de patriarcado que, aunque jerárquica, es sobre todo dual. El antiguo espacio público comunitario indígena se transformó violentamente en una esfera colonial masculina. De esta forma, la historia de ese espacio ha sido “nothing less than the history of gender” (2016, p. 617). Traer lo público, o político, hacia adentro de las casas parecía un camino favorable para los feminismos de los setenta —que reclamaban que

“lo personal es político”—. Sin embargo, apunta Segato, esa estrategia no condicionó de ninguna forma la reducción de la violencia (sistémica dirigida a la condición) de género.

Entonces, ¿la ocupación del espacio público por la mujer, implica automáticamente el desarrollo deseado por los feminismos? En un principio sí, como queda claro en el papel atribuido tradicionalmente a un determinado género en un determinado espacio. Sin embargo, no necesariamente. En esto se hace relevante la relación entre el capitalismo y la consecuente participación femenina en el mercado de trabajo. Dice Alba Carosio (2009, p. 235) que, para el capitalismo tardío, la mujer representa ante todo a una consumidora (aunque lo mismo podría escribirse del hombre, por supuesto). Sin embargo, a diferencia de los varones, las mujeres se vuelven “consumidoras de sí mismas”. El sistema propaga un ideal de belleza que pide una inversión continua en el propio cuerpo femenino. De este modo, ellas se tornan el ejemplo primordial de la mercantilización que sucede en el neoliberalismo. Cosa que al final viene a significar, que la motivación bajo la cual las mujeres ingresan al mercado de trabajo a gran escala, más que por razones emancipadoras ha sido por razones económicas. Como el sujeto del neoliberalismo necesita gastar dinero, la respuesta a las voces feministas de la época fue la incorporación de las mujeres latinoamericanas a la vida pública de manera funcional, como “mano de obra barata y precaria” (p. 236). De esta forma la mujer terminaba por ocupar un sitio público pero interpretando un rol de sojuzgamiento al sistema (Carosio, 2009).

Explica Alba Carosio (2009, p. 235), como forma de análisis generalizado, que una recién empleada —con el dinero que gana— compra en primer lugar productos de uso personal. En realidad, esto es más del interés del mercado que del individuo, quien por consiguiente termina atrapado en un círculo vicioso de ganar poco y gastar mucho en productos que pertenecen al dominio privado o, que son comprados bajo la forzada conformación de patrones de belleza propagados por el sistema. Se me hace imprescindible añadir a esta deconstrucción que estas reglas no valen exclusivamente para las mujeres. Aunque ellas —como otros grupos subalternos/disidentes— acaben siendo las principales víctimas de este sistema desigual. Como reacción a esto, el feminismo latinoamericano a finales de los ochenta gana el aspecto de “empoderamiento”, anhelando más “autonomía física [...], económica [...], política [...] y sociocultural” (p. 245). A la vez, se sigue vendiendo no solamente mercancía, sino también “la imagen de supermujer”, una suerte de “mezcla de modelo, profesional y ama de casa” (p. 234). De

este modo la mujer se vuelve el centro de atención del consumismo, el cual en este escenario aparenta ser la única conexión visible entre lo público y lo privado (Carosio, 2009).

Continúa la autora que en Latinoamérica —en contraste con otras regiones— “la modernidad ha significado la ampliación de la condición de género” (p. 242). Esto implica que, debido a los roles y condiciones sociales atribuidas a la mujer de manera sistémica —como su condenamiento al ámbito privado y consecuentemente la extensión de este bajo el discurso de inclusión en el mercado de trabajo— su posición social se encuentra todavía más limitada bajo las estructuras opresoras. El (neo)liberalismo o, más específicamente, los recortes en gasto social (característica general de este sistema), ha aumentado el trabajo no remunerado de la mujer en la esfera familiar y de esta manera ha expandido el significado del espacio privado, enmascarándolo —por supuesto— en supuestas políticas de inclusión. Por lo tanto, podemos decir que cierta “feminización de la pobreza” (p. 236), o lo que es lo mismo, de cierta desigualdad económica de género y, con ello, de participación social, es uno de los aspectos intrínsecos de la modernidad capitalista. Sistema que sin duda “se afirma” sobre el patriarcado (Carosio, 2009, p. 242).

TEORÍA Y PRÁCTICA: VOCES FEMINISTAS EN LATINOAMÉRICA

Una vez planteada la problemática de forma teórica, consideremos algunas voces del feminismo latinoamericano contemporáneo, a fin de articular mejor —de modo retrospectivo— el vínculo entre género y espacio en los cuentos de Llana y Garro. El feminismo latinoamericano encuentra sus raíces en los setenta y ochenta y nace, según la feminista venezolana Alba Carosio (2009, pp. 242-243), del “descontento con lo ‘cotidiano’ y del ‘así son las cosas’ que saca a la luz la dominación y las relaciones de poder en lo personal y privado, en las que se funda la dominación social”. Surgiendo de verdad en los setenta, el feminismo latinoamericano encontró en la década anterior un período clave para, según Jean Franco (2013, p. 175), canalizar “la causa de la liberación de las mujeres y la expansión de los estudios de mujeres como fuente fundamental de teoría y debate”. La autora británica concluye que es “evidente que la categoría *mujer* no era autoexplicativa, sino que necesitaba tomar en consideración clase, raza, preferencia sexual y edad” (p. 176).

Como consecuencia, los movimientos en Latinoamérica se distinguirán claramente de los norteamericanos, en que estos últimos han luchado por la igualdad más allá de las clases sociales

y gozando de cierta protección institucional, mientras que en Latinoamérica existía una gran distinción entre teoría y práctica (Franco, 2013, p. 176). Además, las teóricas feministas de la región tampoco disfrutaban de la protección que las colegas norteamericanas tenían, ya que iban en contra de los Estados dictatoriales que estaban en el poder por casi todo el continente en aquella época.

Ante una historia de explotación y violencia de género sistémicas —que ha dejado huellas en muchos órdenes— los feminismos latinoamericanos, continúa Carosio (2009, p. 243), no buscaban solamente “reparar una injusticia”, sino que se dirigían hacia un ‘repensar’ más integral de toda la convivencia social. La investigadora venezolana también señala que uno de los enlaces innegables de esta situación se establece entre patriarcado y capitalismo, el cual ha construido sociedades intrínsecamente opresoras en la región. No obstante —y más allá del necesario cambio de sistema—, la autora apunta a la importancia de la “concienciación” como medio para construir identidades políticas por parte de los movimientos feministas en Latinoamérica.

Identificar la opresión de género como fenómeno inherente al sistema capitalista implica llamar a, o al menos, pensar la ruptura con este. Esto, que podría concretarse de manera política, puede también hacerse visible a través de la narrativa, como sostengo en esta investigación. La heterotopía, por ejemplo, será una de las herramientas —ficticia y a la vez real— que nos servirá para establecer una crítica o una inversión. Como hemos estado viendo, la historia de la opresión de género se refleja en y —al mismo tiempo— nace de la disparidad de acceso a espacios diferentes. Por lo tanto, desde ella se demostrará la efectividad potencial del cuestionamiento en cuanto a los roles atribuidos a cada género a través de las esferas pública y privada.

La antropóloga feminista argentina Rita Segato (2018, p. 212) también identifica tal relación como inherente al patriarcado y manifiesta que ésta es la base de todas las desigualdades en la sociedad. De este modo construye un paralelismo entre la colonización de las tierras americanas y la apropiación del cuerpo de la mujer por el patriarcado. Para ella, el “evento americano” (p. 215) es responsable directo de la implementación de la modernidad latinoamericana, puesto que ambos procesos —el moderno y el colonial— se reflejan en la esfera pública y contemporánea del continente.

A continuación Segato (2018, p. 219) apunta que las independencias latinoamericanas no demostraron la gran ruptura con los valores coloniales que muchos creyeron ver y, debido a ello,

el patriarcado originario del colonialismo sigue vivo en la actualidad. Una vez establecida la correlación entre modernidad y patriarcado, Segato no apuesta por reemplazar al Estado —o al sistema—, sino que propone “domesticar la política, desburocratizarla, humanizarla en clave doméstica, de una domesticidad repolitizada”. Adopta —lo que podríamos nombrar— una actitud más optimista frente a la modernidad. Por consiguiente, enfatiza en que ha sido un error de las naciones latinoamericanas insistir en cambios por parte del poder en el campo de la igualdad de género dado que el propio Estado es una máquina patriarcal. El camino de emancipación que Segato presenta servirá entonces para extirpar los binarismos que tradicionalmente se han manifestado en la cuestión de género (2018, pp. 218-219).

La teórica feminista chilena Nelly Richard (1996, p. 741) continúa esta línea de evitar mantenerse de forma absoluta a un lado de las dicotomías —teoría/práctica, femenino/ masculino, modernidad/precolonial, capitalismo/socialismo, etc.— y critica la búsqueda de soluciones a partir de la otredad. Ella describe cómo la corriente esencialista se oponía totalmente a la teoría, puesto que los términos que utilizamos para acercarnos a ‘lo femenino’ provienen del mismo poder contra el que estos históricamente se han opuesto y llevan dentro su subalternidad. Por otro lado existe la visión deconstructivista, que busca fijarse justamente en la oposición entre femenino y masculino (p. 735). Richard critica ambos puntos de vista y llama a un diálogo heterogéneo independiente de(l) género (p. 742).

Es cierto que en Latinoamérica las divergencias sociales son algo a tenerse en cuenta en todos los casos —la desigualdad económica, entre otras—, pero la autora alerta sobre el carácter separatista que tiene la insistencia en oposiciones y otredades. Según ella, se correría el riesgo de caer constantemente en dicotomías que intentan simplificar la realidad (Richard, 1996, p. 741). Sin embargo, entiendo que las condiciones sociales de la región forman una estadística contundente que se hace instrumental e innegable para discutir los feminismos latinoamericanos, sobre todo en el caso de México —uno de los países más desiguales de la región—, y en el de Cuba, que sostiene en el primer escalón de su agenda oficial la extirpación de las diferencias sociales a diferentes niveles.

La importancia que le tenemos que atribuir a la desigualdad vale tanto para las relaciones sociales dentro de las naciones —la causa feminista se torna más compleja para las económicamente marginadas—, como a nivel foráneo —un texto latinoamericano por sí solo ya

sufre una cierta marginación internacional—. Nelly Richard (1996, p. 237-238) comenta que en estas cuestiones también se puede detectar la tendencia absolutista, por el simple hecho de que las mujeres más favorecidas suelen ser las teóricas, mientras las más marginadas económicamente los casos que más se ven y por lo tanto los más estudiados. Es decir, existe una clara división entre clases sociales y entre acción y teoría (o experiencia y representación). Y según ella, la solución no está ni a uno ni a otro lado de las divergencias, sino en buscar el discurso —o en este caso, el relato— heterogéneo que incluya a todos los grupos.

A modo de ubicar los textos de Llana y Garro en el contexto histórico de los feminismos, es imprescindible mencionar brevemente las diferentes fases que este ha presentado en Latinoamérica. En la década de los setenta empieza en la región lo que se considera la segunda ola, la cual se había iniciado en Estados Unidos poco antes con objetivos parecidos. Aunque la demarcación de estos períodos esconde la verdadera evolución de los feminismos latinoamericanos —y en este aspecto se diferencian de los euro-norteamericanos, como observa María Luisa Femenías (2007, p. 22)—, considero productivo establecer una idea general de las preocupaciones de la época. La segunda ola viene después de los derechos civiles conquistados en la primera y antes del enfoque en el empoderamiento a partir de la década de los noventa. La misma se construye desde la comprensión de que la igualdad legal no trae igualdad en la vida cotidiana y, que el patriarcado, va mucho más allá del papel (Vaamonde, 2019, p. 2).

La definición de feminismo que utilizaremos aquí viene de la influyente filósofa feminista Simone de Beauvoir. Sus nociones se construyen desde el existencialismo y desde ahí ella llega a la conclusión de que la mujer es una construcción social levantada por el orden patriarcal hegemónico. Si la mujer tiene un rol social sometido al hombre, con todas las limitaciones que ello trae —tanto en lo privado como en lo público— y todos los prejuicios que existen contra ella, entonces “no se nace mujer; la mujer se construye” (Pardina, 2009, p. 101). Entendamos el término feminismo, entonces, como la idea de que las diferencias sociales entre hombre y mujer solamente existen por una historia de opresión que parte del hombre sobre/contra la mujer, y no por razones biológicas. Por consiguiente, implica la voluntad de cambiar drásticamente los papeles sociales atribuidos a cada género.

Un punto a aclarar en esta definición es que esta lucha contra el patriarcado y la dominación masculina no se centra necesariamente en el sujeto hombre. Más bien deberíamos de hablar de las

‘masculinidades’ en las que muchos hombres se inscriben, aunque no necesariamente. Explica Raewyn Connell (2005, p. 68) que la masculinidad solamente existe como antónimo de la feminidad. Estos términos no se limitan a las categorías biológicas de sexo ni tampoco a las de género como construcción social, aunque sí sostienen una relación más íntima con las últimas. Uno puede identificarse con un determinado género sin presentar el tipo de comportamiento que se inscribiría en el ámbito de lo masculino o lo femenino. Sin embargo, las actitudes que componen la noción de masculinidad —aquí hay diversas definiciones, pero todas incluyen aquello que es visto como ‘masculino’ a nivel social (Connell, 2005)— son de hecho la esencia de toda construcción de género y por ende del “pacto interclasista” (Amorós, 1994, p. 3) que denominamos ‘patriarcado’. Por tanto, es fundamental tener en cuenta en esta investigación que cuando se habla de algo ‘femenino’ o ‘masculino’, se habla más bien del género como un conjunto de significantes sociales dentro de un orden hegemónico históricamente dominado por hombres y no necesariamente de la categoría mujer/hombre. Por otro lado, es muy probable que en una obra literaria se representen estas categorías desde el sexo biológico.

Al reflexionar sobre los cuatro puntos de vista de las latinoamericanistas anteriormente mencionadas, podemos concluir que, aunque el feminismo latinoamericano por lo general puede tener objetivos parecidos a los del movimiento que casi en paralelo sucede en Occidente, no dejarán de tener importancia sus propias particularidades; variantes que se encuentran ante todo en un conjunto de condiciones socioeconómicas atravesadas por grandes disparidades. El sendero emancipatorio para estas autoras —a mi entender— radicará en buscar el discurso heterogéneo y en intentar erradicar cualquier perspectiva binaria y absolutista de la cuestión de género. Se hará evidente además pensar en la (im)posibilidad de encontrar un camino dentro del sistema moderno actual —proveniente del colonialismo y sus huellas—, para no reincidir en la brecha entre teoría y práctica que la crítica y esta misma investigación ha señalado.

CONSIDERACIONES FINALES

Los feminismos latinoamericanos, por lo tanto, aunque parecidos a los europeos en sus objetivos generales —la segunda ola se enfocaba en la ‘liberación’ de la mujer en ambos lugares—, enfrentan otros desafíos. Desafíos que se encuentran, por ejemplo, en las diferencias sociales presentes en la región. Recordemos que las teóricas citadas hasta aquí luchan justamente por no quedarse (o porque no nos quedemos) bajo un paradigma de oposiciones, sino por tratar de

encontrar un espacio desde la heterogeneidad. Campo este que toma vuelo sobre todo a partir de los sesenta y setenta del siglo XX y está enlazado positiva y negativamente a los procesos de modernidad.

Jean Franco (1993, p. 268) sostenía que la lógica binaria de los espacios privados y públicos ha sido un “factor fundamental” en el sostenimiento de la subalternidad femenina bajo el capitalismo. La liberación de la mujer, por tanto, parece comenzar a través de la ocupación del mismo espacio que los hombres. Sin embargo, no se trata solamente de una mera ocupación de lo público sino también del significado del mismo. No basta el desplazamiento si este en su esencia representa nada más que una ampliación de la esfera privada. Justo dentro de esta dinámica hemos percibido los problemas que la modernidad capitalista ha generado, al transformar a las mujeres en consumidoras y no en actantes sociales. Cuestión que nos llevará a interrogarnos sobre el propio sistema y, más específicamente, sobre la posibilidad de igualdad dentro de este, tal y como proponen algunas feministas de Latinoamérica, las cuales coinciden en que la vía política en un Estado capitalista no es el sendero deseable. Para ellas, la alternativa al cambio tendría que alcanzarse desde la sociedad civil o desde la ‘caída’ del sistema.

3. LLANA, GARRO Y LOS FEMINISMOS DE ÉPOCA

POLÍTICA INSTITUCIONAL O SOCIEDAD CIVIL: FEMINISMO EN CUBA Y MÉXICO DE 1960 A 1980

En estas páginas construiré un breve panorama de lo que se ha escrito acerca de la relación entre espacio y comportamiento de las figuras femeninas en los cuentos ‘El gobelino’ (*Casas del Vedado*, 1983), de María Elena Llana, y ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (*La semana de colores*, 1964), de Elena Garro. Empezaré por presentar una breve investigación del feminismo cubano y mexicano de la época, seguida por una aproximación al posicionamiento de la literatura femenina en los respectivos escenarios nacionales alrededor de los sesenta y setenta. Al final, entraré en la crítica literaria acerca de la obra de las dos escritoras en cuestión. En estas tres partes me ocuparé de algunas preguntas centrales, analizando ‘dónde se ubica’ el feminismo en los sesenta en Cuba y México, o sea, en qué momento de su desarrollo nos encontramos. Haré algo parecido en cuanto a la literatura, en este caso, considerando el rol que tenía la escritura de las mujeres en comparación a la masculina. Además, haré algunas breves referencias sobre las principales características de esta literatura en su época y contexto.

Un recorrido breve por las voces de emancipación femenina y al mismo tiempo los avances —o su ausencia— de la mujer en el espacio público en ambos países alrededor de la época de los cuentos, nos servirá para especificar el contexto en el que las escritoras construyen sus intervenciones literarias. Los feminismos de un determinado momento histórico reflejan los gritos de igualdad que se venían alzando en el pueblo y por tanto viven dentro de una fuerte tensión con respecto a las escrituras que abordan el tema de lo femenino. Por si fuera poco, las cifras de los logros en el mercado de trabajo exponen las políticas de la época y, de este modo, dibujan parte de la imagen con la que un texto o movimiento se relaciona, generalmente de forma inquieta.

Empecemos por considerar la presencia histórica del feminismo en Cuba, sobre la que Yanetsy Pino Reina nos presenta un buen panorama en *Hilando y deshilando la resistencia* (2018). En la primera mitad del siglo XX, los movimientos feministas en la isla eran de los más fuertes de toda Latinoamérica, con una gran influencia a nivel doméstico. Sus esfuerzos llevaron al país a diferentes leyes que promovieron la emancipación femenina en una época en que estas apenas existían para el continente (p. 24). Sin embargo, después de los acontecimientos de 1959 el carácter

feminista en la sociedad cambió, dado que las propuestas revolucionarias incluían políticas —al menos a nivel discursivo— directamente dirigidas a causas emancipatorias (p. 27).

Dice Fidel Castro en 1990, durante el V Congreso de la Federación de Mujeres Cubanas:

“Junto a ustedes en esa lucha estará el Partido en primera línea, y no dejaremos de luchar por ello, ni dejaremos de meditar un solo instante en todo aquello que contribuya a nuevos avances y nuevos progresos en relación con la igualdad de la mujer.” (Cuba.cu, s.f.)

En el mismo discurso el jefe de Estado reconoce que este ha sido de los más grandes desafíos para el proyecto socialista. Se hace evidente, entonces, que la relación entre la sociedad civil emancipatoria y el Estado cambia en la Cuba postrevolucionaria.

Afirma la crítica literaria cubana Luisa Campuzano en 1992 (p. 307) que no existía una crítica feminista en la literatura cubana hasta poco antes de la fecha de publicación. La aparente ‘escasez’ de feminismo en Cuba es algo que también se hizo evidente en las entrevistas realizadas durante mi estancia en la isla. Es decir, muchas autoras no solían denominar su trabajo como feminista, aunque de acuerdo con las definiciones del feminismo en otras partes de la región, podamos identificarlo de esta manera. Esto expone una dinámica interesante dentro de un sistema ‘alternativo’ que se autodenomina adversario de las estructuras capitalistas-patriarcales que habían contribuido ferozmente a crear las desigualdades sociales de género. A la vez, podría ser síntoma de ese discurso hegemónico que reivindica a la Revolución como único proyecto societal legítimo.

En lo que respecta a los logros de este feminismo ‘institucionalizado’, Marta Fuentes (1992, p. 57) reconoce los avances de la mujer en el espacio público y los cifra en el acceso a la educación, salud pública y al mercado de trabajo. Por otro lado, apunta el hecho de que el machismo en la cultura continúe fuerte, e incluso de que aún existan trabajos en exclusivo hecho por mujeres. No obstante, se perciben los efectos de las políticas del gobierno en la isla al analizar las estadísticas. Entre 1959 y 1970, la participación femenina en la fuerza de trabajo sube del 13% hasta el 19%, porcentaje que se duplicará en las dos décadas siguientes. Mientras a partir de 1977, más de la mitad de los profesionales y técnicos son mujeres (Sarmiento, 2001, pp. 145-146).

Por el lado mexicano, un artículo de Gabriela Cano (1996), nos ofrece un panorama breve de los feminismos hasta aquel momento. Los movimientos feministas mexicanos se alzan ya a finales del siglo XIX y luchan por “la dignificación del papel de esposa y madre” (p. 345). A partir

de ahí —y en las primeras décadas del siglo XX— fueron ganando terreno en el espacio público. Por ejemplo, en la década del cuarenta ya tuvieron sus derechos ciudadanos reconocidos, y en los cincuenta votaron en las elecciones nacionales. Es decir, en los sesenta, la mujer mexicana tenía cierto acceso al espacio público y a la esfera política, sin embargo —como los movimientos sociales suelen desaparecer y reaparecer en forma de ciclos (Fuentes, 1992, p. 55)— los avances anteriormente conquistados causaron que en retrospectiva no identifiquemos otro frente feminista de fuerza hasta los setenta.

Los nuevos movimientos se enfocaron sobre todo en la lucha por la liberación de la mujer, o más específicamente, en “la crítica a la desigualdad en la vida cotidiana, en la moral sexual y en el trabajo” (Cano, 1996, p. 354). En el resto de los países latinoamericanos, los sesenta estuvieron caracterizados por fuerzas políticas y religiosas que intentaron mantener a las mujeres en su papel tradicional (Fuentes, 1992).

Las cifras del empleo femenino en México hasta cierto punto acompañan estas llamadas, como muestra un estudio temprano (Rendón, 1982, p. 167). En 1970 las mujeres constituían un 19% de los empleados del país, habiendo conocido un incremento bastante lento en los años anteriores. Sin embargo, este porcentaje sube un 5% al final de esa década. Rendón atribuye este cambio a “la constante aparición de nuevos artículos y servicios en el mercado” y a “la ampliación de los mercados de trabajo en que la proporción de personal femenino es alta”. Ejemplos de esos mercados serían el comercio y los servicios, aunque también de forma destacada las empresas maquiladoras, explicadas por Carosio (2009, p. 238) como expansión del ámbito de lo indiscernible.

Estas políticas motivadas por el mercado que se reflejan en el incremento de la participación laboral femenina están en gran contraste con su desarrollo en Cuba en la misma época. La década de los sesenta, entonces, se establece como período previo a uno de gran ampliación de la presencia de la mujer en el mercado laboral —aunque con diferentes motivos y objetivos en ambos países—. En el caso de México, es el (neo)liberalismo el que transforma cada vez más a sus sujetos en consumidores, ofreciendo como resultado una aparente inclusión de la mujer en el mercado, tanto de trabajo como de consumo. Mercado que se traducirá en mano de obra barata para ayudar a sostener a la familia. Este ‘desarrollo’ es una de las características

esenciales para la región en aquella época (Carosio, 2009), como hemos explorado en el capítulo anterior.

Diferencia que se acentúa en el caso cubano, en que la mujer —formada como trabajadora— tiene un mayor acceso a la esfera pública, sobre todo a partir de los sesenta. Además, en lo que crecen las tendencias feministas en el México de los setenta, en la isla los cubanos asisten, por lo menos discursivamente, al apoyo de las ideas emancipatorias de género por parte del gobierno. En referencia a las propuestas feministas discutidas en el capítulo anterior, las cuatro autoras —aunque de formas divergentes— llamaban a no buscar una solución a través del Estado capitalista, sino por medio de la sociedad civil (como es el caso de México), o por reclamar el remplazo de la propia ideología de Estado (la Revolución cubana). Las contradicciones intrínsecas a la relación entre Estado y la hipotética igualdad de género —no solamente a nivel legal— que explican Richard y Franco parecen estar presentes en ambos escenarios descritos arriba.

Me resulta imprescindible hacer aquí algunos comentarios acerca de la relación entre sistema sociopolítico (socialismo/capitalismo), clase social y feminismo. No podemos considerar el feminismo y el socialismo como iguales ni tampoco alineados automáticamente, aunque tengan objetivos que se relacionen, sobre todo si definimos al socialismo (o al marxismo/comunismo) como la búsqueda de ‘lo igualitario’ en todas las facetas de la sociedad. Esto incluiría en cualquier caso una participación equitativa entre hombre y mujer —o cualquier otra identificación de género— en la vida pública.

En el cuento de Llana aparecerá de forma central la burguesía cubana mientras en el contexto mexicano se mostrará una increíble desigualdad económica. La resistencia contra el Estado capitalista por parte de los movimientos feministas resulta sobre todo lógica, puesto que siempre ha luchado contra las varias formas de desigualdad social inherentes a este proyecto. Sin embargo, la relación entre marxismo y feminismo es más compleja. Existen aquellos que se identifican con ambos, aquellos que se identifican solamente con uno, y aquellos que se identifican con uno además ven un terreno común desde donde levantar críticas contra diferentes aspectos de este. A la luz de la segunda ola del feminismo latinoamericano de los setenta, diversas voces críticas desde la izquierda argumentaron que la lucha de clases causaría —de manera automática— igualdad de género y, por tanto, que el feminismo era una pérdida de enfoque además de una institución burguesa, mientras, por otra parte, existían también los que argumentaban que la

igualdad de género era alcanzable dentro del capitalismo y que su solo establecimiento mantendría el orden clasista imperante (Chinchilla, 1991).

La última idea parece haber perdido relevancia, ya que como hemos analizado en las autoras feministas discutidas en el capítulo anterior, una perspectiva que se centre en exclusiva en la cuestión de género, no basta para abordar la problemática en la región.

RESPUESTA A LO ÉPICO: LITERATURA FEMENINA EN CUBA

Cambiamos nuestro enfoque al escenario literario de ambos países. Para comenzar, un texto de Nara Araújo (1996) nos ofrece una visión panorámica de la escritura femenina en el Caribe y su crítica. Según la investigadora cubana, la crítica feminista en Cuba surge en los ochenta del siglo pasado (p. 375), y señala que en la isla las autoras a lo largo de la historia han escrito sobre todo poesía. Menciona además otros géneros literarios en los cuales la escritura femenina se ha visto bien representada: el relato fantástico, por ejemplo. Explica que “[e]l humor, la ironía y el absurdo, son armas que la escritora cubana ha sabido manejar” (p. 378), características que podemos identificar claramente en la obra de María Elena Llana.

Araújo (1996) termina en su texto por decir que en aquel momento la crítica feminista en Cuba todavía tenía mucho que hacer, principalmente en cuanto a la valoración de las escritoras menos conocidas —no canonizadas— para “establecer el flujo y reflujo de un discurso literario que posee sus especificidades, su identidad” (p. 382), y aconseja que las mujeres no enfrenten a los hombres de forma antagónica (“lucha de sexos”), sino que busquen su propio lugar común en el discurso (p. 382). Su propuesta traza el tono feminista clásico. Es decir, aquel que de forma equilibrada considera la idea de ‘género’ como una “construcción socio-cultural” (Pardina, 2009, p. 102).

Esta afirmación continúa la línea marxista de que la historia del mundo es la de la lucha de clases. Sobre todo si consideramos la noción de Jean Franco (2013, p. 176) de que la categoría ‘mujer’ en sí no basta, sino que siempre se hace fundamental tener en cuenta las otras ‘etiquetas’ que la sociedad le atribuye como clase social. La diferencia, sin embargo, es que ninguna de las críticas feministas discutidas en el capítulo anterior —ni siquiera Araújo— llaman a ‘derrocar’ al otro género, tal y como el proletariado marxista hace con la burguesía. Más bien al revés, intenta revalorar el trabajo de las escritoras cubanas sin desproveer a “los” escritores de su posición.

Luisa Campuzano (1996, originalmente 1984) nos presenta un panorama de la literatura femenina en una Cuba postrevolucionaria, trayendo a consideración los avances de la mujer provocados por la misma Revolución. Queda claro que, al menos hasta la década de los ochenta, la cantidad de publicaciones femeninas en relación con las masculinas era bastante desproporcionada: la mujer todavía no había ganado el mismo espacio de igualdad en la literatura que en otras áreas profesionales.

El hecho de que en un país tradicionalmente caracterizado por sus rasgos machistas —comenta Campuzano (2010, pp. 126-127)— el proceso de alfabetización contara con mayor presencia de mujeres que de hombres hizo que se democratizara la información y consecuentemente el acceso a la literatura. Y no es que ellas estuvieran necesariamente menos alfabetizadas, sino que la confianza que las familias mostraron ante el proyecto revolucionario al dejar que sus hijas fueran parte de la campaña, a kilómetros de sus domicilios, implicó una ruptura con el orden familiar tradicional que había reinado en la isla. La lucha ‘antimachista’ se entendía como simultánea a la lucha antiburguesa y, bajo este mismo foco, las mujeres fueron mejor representadas entre los educadores que el otro género (de Jesús Pérez-Cruz, 2011).

En otras palabras, no sólo el papel de la mujer en el mercado de trabajo en Cuba mantuvo una fuerte relación con la Revolución de 1959, sino también su acceso a la literatura y, consecuentemente, la producción de la misma.

Helen Hernández Hormilla (2011, pp. 83-84), de hecho, ha hecho notar en su estudio sobre las narradoras cubanas de los 90, cómo las nuevas políticas tuvieron un gran impacto en el *statu quo* de la población de la isla. Sin embargo, una igualdad en teoría no implica obligatoriamente una igualdad en la práctica, y menos en el ámbito domiciliar. En las primeras décadas postrevolucionarias se formuló una ‘narrativa de la Revolución’, una literatura épica generalmente escrita por hombres —por más que esta afirmación se circunscriba en categorías tradicionales de masculinidad y feminidad—. Por tanto, no es de extrañar que las producciones literarias femeninas de aquella época buscaran otros géneros, principalmente el fantástico. En los sesenta la producción de literatura escrita por mujeres todavía era bastante considerable, no obstante, en los setenta esta desaparece casi totalmente debido al estrechamiento cultural propulsado por el gobierno, que reserva su espacio de producción casi en exclusiva al relato épico. Solo en los últimos años de aquella década se empiezan a producir cambios políticos que modificarán el entramado cultural y

la promoción literaria cubana, hecho que puede ser considerado como un nuevo inicio para las publicaciones femeninas articuladas dentro del país, las cuales claramente se multiplicaron a partir de los ochenta, como demuestra *Casas del Vedado* publicado en 1983 (Hernández Hormilla, 2011, pp. 86-109).

SOLAS EN LA HUIDA: LITERATURA FEMENINA EN MÉXICO

Tal como en el caso cubano, la literatura mexicana de los sesenta escrita por mujeres coincide en el tema fantástico y funciona como contraposición a la narrativa nacional dominada por los escritores varones. De acuerdo con Jean Franco (2003, originalmente 1989, p. 75), la preocupación de la literatura mexicana en aquella época era ‘lo mexicano’: la constitución de la identidad nacional, discutida fundamentalmente por escritores masculinos. La figura histórica de La Malinche, apunta Franco, formulaba una problemática en relación con la participación de lo femenino en lo nacional. Más que heroína, se había transformado en un símbolo de la humillación a partir de la independencia mexicana.

Puesto que La Malinche representa la represión del hombre sobre la mujer, en la narrativa nacional dominada por hombres las mujeres exclusivamente aparecían en posiciones subalternas. Ahora, desde el momento en que las mujeres comenzaron a participar de esa narrativa, este hecho se torna aún más conflictivo. Escribe Franco sobre el dilema que se le presentó a las escritoras justo en la época que estudiamos en este proyecto:

“How could they plot themselves into a narrative without becoming masculine or attempting to speak from the devalued position, the space of the marginalized and the ethnic, which was not the space of writing at all?” (Franco, 2003, p. 76)

La investigadora menciona *Los recuerdos del porvenir* (Elena Garro, 1963) y *Oficio de tinieblas* (Rosario Castellanos, 1962) para ilustrar la posición de lo femenino en la literatura mexicana de aquella época. Señala que los personajes femeninos en ambos libros actúan solos y desafían los paradigmas del amor y la religión, pero “without ever being able to institutionalize an alternative discursive practice outside oral tradition” (p. 88). Franco vuelve al problema inicial y concluye que el mero hecho de articular a la mujer como protagonista dentro de la literatura mexicana resulta problemático. Por las raíces mismas de la literatura mexicana de aquel momento, la mujer no podía protagonizar algo en lo que actuaba como alegoría nacional (Franco, 2003, p.88).

En otras palabras, el complejo de La Malinche resultó paradójico para las escritoras mexicanas. Por un lado, parecía una oportunidad ideal para identificarse con la subalternidad ‘malinchera’ y construir un discurso emancipador desde este marco. Sin embargo, recuerda Franco, aquel mismo marco narrativo conocía límites impermeables. De esta manera, la historia de La Malinche actuó como modelo alegórico para la literatura nacional. Como en el capítulo de Franco (2003), llamado “Rewriting the National Allegory”, les tocó a las escritoras mexicanas cambiar el tono de la literatura de su país y buscar formas de romper con la hegemonía de la narrativa ‘malinchera’.

En lo que respecta a un escenario más amplio, Irma López (2005) señala que solamente desde los setenta la literatura mexicana escrita por mujeres comienza a ocupar un lugar más destacado dentro de las letras nacionales. Los temas de esas escritoras principalmente giraban en torno a la liberación de la mujer, en línea con las preocupaciones feministas de la época. La paradoja presentada por Franco gradualmente se convirtió en algo más factible y se empezó a formar una verdadera escena literario-femenina en México, con temáticas parecidas a las de Garro o Castellanos una década antes, cuando apenas existían estas interrogantes de las que venimos hablando.

CASAS FANTÁSTICAS: SOBRE MARÍA ELENA LLANA

En las páginas anteriores he comentado sobre el lugar que ocupan ambas escritoras en cuestión dentro del circuito literario nacional. Ahora paso a discutir más en detalle sus obras. Los textos que analizan específicamente la obra de María Elena Llana son relativamente difíciles de encontrar, sin embargo, he logrado recopilar algunos de los principales en este capítulo (Dos Santos, 2016; Levin, 2009; Riess, 1999, 2008; Tezanos-Pinto, 2008 & 2009). No quiero dejar de llamar la atención que todos son estudios más recientes que algunas de las obras de Llana, hecho que indica que la escritora por mucho tiempo no recibió la atención de la academia o la crítica especializada y, hasta hoy, continúa poco estudiada.

Llana es indiscutiblemente uno de los nombres más importantes de la literatura femenina en Cuba, así como del escenario fantástico de la isla, según Tezanos-Pinto (2009, p. 21). La crítica menciona su camino siempre divergente en cuanto a los movimientos literarios a lo largo de su carrera y su nula propaganda con respecto a las ideas de la Revolución, tal y como muchos otros

hacían, sobre todo en el período que va de los sesenta a los ochenta. Por el contrario, insiste Tezanos-Pinto, la autora siempre mantuvo una visión abierta hacia todas las experiencias de la historia revolucionaria, cosa que le permitió narrar (pensar, analizar) la perspectiva de aquellos que continuaban viviendo de los beneficios que tenían bajo el régimen anterior (2009, p. 23).

Podemos verlo sobre todo en *Casas del Vedado* (1983), libro de cuentos sobre la burguesía del barrio El Vedado, en la capital cubana. Contexto muy ligado a la propia vida personal de la escritora. La misma venía de una familia adinerada, pero decidió quedarse cuando se llevó a cabo la Revolución poco tiempo después de que Llana terminara sus estudios. Por tanto, podría decirse que —al igual que muchos de sus personajes— ella tenía todos los prerrequisitos para ser uno de “los que no se quedaron pero tampoco se fueron”, es decir, los que se quedaban físicamente pero sin conformarse con el nuevo orden. Sin embargo, escogió participar del nuevo proyecto societal y trabajar en el periódico *Revolución* (Riess, 2008, p. 85).

El acercamiento irónico hacia lo político es un elemento característico en Llana según Riess (2008, p. 91) y Tezanos-Pinto (2008, p. 179). Según la última investigadora, la escritora utiliza la ironía para señalar sus críticas hacia la política, sin que estas se establezcan como ataque directo. Sus personajes burgueses muestran una cierta indignación ante el sistema, pero la autora no se interesa en presentar alternativas políticas (p. 184). Para Tezanos-Pinto (2009, p. 29), Llana, a través de la ironía, les da voz tanto a los beneficiados como a los ‘siquitrillados’ del sistema revolucionario —sin tomar partido por ninguno—, sino con el objetivo de que el lector abra sus ojos y vea a la sociedad cubana de modo crítico. Luisa Campuzano identifica el humor y lo absurdo como aspectos recurrentes en el marco del comentario social presente en el trabajo de Llana (pp. 361-362).

En el trabajo de la escritora cubana son fundamentales la casa y la mujer, analizadas por Riess en su disertación. Afirma que hay “un subyacente discurso feminista” en su obra, una “deconstrucción de los espacios público y privado” (Riess, 1999, p. 39). Además, de acuerdo con la investigadora, la escritora no cree en la supuesta oposición entre vieja burguesía conservadora y proyecto igualitario del gobierno con respeto a la cuestión femenina. Llana busca más bien una narrativa heterogénea de la mujer cubana a través de la “manipulación de las convenciones literarias tradicionales” (1999, p. 39). O sea, un discurso que se propone exponer una multiplicidad de experiencias cotidianas —en este caso de la mujer— en relación con las (sus) clases sociales.

Por otra parte, la heterogeneidad le servirá a Llana como resistencia ante la narrativa homogénea y hegemónica del país. En cuanto a lo fantástico, en sus cuentos —ceranos al realismo mágico—, los espacios dentro de la casa funcionarán como “entradas” (p. 70) a otras realidades.

Dos Santos (2016, pp. 417-420) denomina el trabajo de Llana “fantástico femenino”. Este género literario relativamente nuevo, o al menos su designación, le ofrece a la mujer-personaje diversas opciones para tratar de romper los paradigmas patriarcales de la sociedad. Según Dos Santos (p. 423), Llana, en sus cuentos, explora la tensión entre el comportamiento de la mujer dentro del espacio privado impuesto por la sociedad y las libertades que esta encuentra en los espacios públicos. En los momentos del ‘afuera’ de los paradigmas societales, surgen las experiencias fantásticas para que el personaje cuestione la realidad. El diálogo entre lo público y lo privado tiene una función central, puesto que los roles sociales de esos espacios cambiaron después de la Revolución (p. 424).

Por último y a continuación del análisis del espacio en Llana, Levin (2009, pp. 2-3) se enfoca en el papel de la casa como contraste hacia el mundo exterior en *Casas del Vedado*. De acuerdo con él, el domicilio de modo despejado representa, ante la sociedad, lo seguro contra lo peligroso. Dado que la nueva estructura social no había sido diseñada para beneficiarle, la burguesía quedaba cada vez más ‘presa’ dentro de sus hogares, donde sí imperaba la antigua jerarquía. De esta forma, la casa pasa a desempeñar el papel de extensión de la vida de sus residentes de una manera que niega el mundo exterior: socialista y obligatorio. Podríamos decir que, a través de esta frontera entre el adentro-afuera, la historia prerrevolucionaria continúa a su modo.

NO ENTENDIDA HASTA EN SU ESCRITURA: SOBRE ELENA GARRO

En vínculo con lo “fantástico femenino” en la obra de Llana, se ha identificado una suerte de “feminismo mágico” en el trabajo de Elena Garro (Serrano, 2011, p. 866). Independientemente de lo exacta que sean ambas definiciones (que parecen provenir de literatura fantástica y realismo mágico), en el trabajo de Garro sí es relevante cómo lo mágico o fantástico le ayudan a tomar una posición sobre lo femenino en el cuento. Dice Serrano (2011, pp. 864-866) que la escritora trataba de romper los paradigmas opresores en su escritura mientras recurría efectiva y deliberadamente a los medios mágicos a su disposición. Esto crea un ambiente de reafirmación de los paradigmas

tradicionales de la sociedad —y de los personajes que habitan dentro de estos— a la vez que se genera el impulso contrario, el de aplastar estos moldes a través de un otro onírico.

La literatura crítica sobre Elena Garro se enfoca en gran medida en su propia figura. Uno de los retratos más interesantes viene de su colega Elena Poniatowska, en el que Garro es una de *Las siete cabritas* (2001). El capítulo en cuestión se llama “La partícula revoltosa”. Para Poniatowska, la vida de Garro estaba caracterizada por el desentendimiento de las personas a su alrededor, sobre todo los hombres; hecho que también le sucedía a los personajes de sus obras. Las heroínas de sus historias son reflejos de la propia vida de la autora, y la última cosa que un hombre querría ser era un personaje de Garro (Poniatowska, 2001, pp. 111-112).

Una de las principales preocupaciones de la autora era la causa campesina, ya que entre otras cosas apoyaba la causa de la repartición de las tierras de forma justa (en el espíritu de Zapata). Sin embargo, al mismo tiempo rechazaba totalmente el movimiento comunista y era partidaria de la monarquía. Sus indignaciones sociales, que se dirigían a las problemáticas de los pueblos del campo, hicieron que la escritora se encontrara en la lucha por la causa indígena, la cual tiene una fuerte presencia en su escritura (Poniatowska, 2001, pp. 116-117).

Para Martha Robles (quien la consideraba una de las *Mujeres del siglo XX*, 2002), Garro buscaba vivir de manera anárquica y era agresiva en sus provocaciones hacia los paradigmas de la época. No obstante, “tal actitud no derivó en apertura intelectual ni contribuyó a elevar socialmente la posición femenina” (p. 387). Dice la autora que existen pocas cosas que definan la figura compleja que era Garro, pero que una de ellas serían “los signos sagrados de la cultura mexicana”. Con esto vuelve otra vez a “la partícula revoltosa” (p. 391) —como la autora de *Los recuerdos del porvenir* se había autodeclarado—, algo que hallaba resumen en su sospecha a cualquier forma de autoridad (mundana), como el gobierno, por ejemplo. En esta línea —y de gran interés para nosotros— rechazaba la sociedad patriarcal, de la cual se consideraba una víctima.

Al sintetizar la obra de la mexicana, Colchero Garrido (2007) define seis características principales en ella: “mezcla de géneros, niveles, formas, estilos; primacía de la fantasía y de la imaginación; profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal de la obra, autorreflexión estética; interculturalidad y/o intertextualidad; fragmentación; lo lúdico, la ironía, el humor, la diversión y el erotismo” (pp. 16-17). La crítica identifica además cuatro tópicos importantes en sus libros: “el tono autobiográfico; el poder como generador de conflictos, intrigas y trampas que

dañan física y psicológicamente; el manejo circular del tiempo; la relación simbiótica de madres e hijas que lleva al desdoblamiento o la simultaneidad o a la cómplice continuidad de una en la otra” (p. 17). Las mujeres de Garro viven siempre de cierta forma en exilio, en posiciones marginalizadas y sus participaciones en la sociedad acaban siendo menos valoradas.

Según Rodríguez (2017, p. 36), Elena Garro fue un excelente ejemplo de escritora que consiguió incorporar y mezclar bien las tradiciones mexicanas con la modernidad en sus textos. Ella describe el rol de la tradición en la obra de esta y explica cómo a través de esta exposición de lo tradicional se va trasvasando cierta herencia de una generación hacia otra (p. 37). Garro mezcla los paradigmas modernos de la sociedad mexicana con las tradiciones prehispánicas en sus cuentos. De este modo, abre un diálogo tanto intertemporal como intercultural (pp. 40-41). Los elementos tradicionales y prehispánicos son de gran relevancia para este estudio puesto que de ahí sale el análisis de lo femenino.

Para complementar estas observaciones más generales sobre Garro y su trabajo haré unos breves comentarios acerca de la obra en cuestión, el cuento ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’. El relato está incluido en *La semana de colores*, libro que Poniatowska (2001, p. 122) llama “un surtidero de ideas, de poesía y de nombres casi tan seductores como las situaciones en las que Elena mete a sus personajes”. ‘La culpa’, en específico, se establece como uno de los más característicos cuentos de la autora (Rossa, p. 222).

García (2012, p. 78) considera a la cocina, ese lugar de huida hacia dentro de la casa, el tema central de este cuento. Este va mucho más allá de ser solamente el lugar donde se prepara la comida para la familia —valioso en sí mismo por la posición central que tiene la comida en la formación de la identidad mexicana—, también es donde la mujer revive tradiciones y la historia de México, además de ser el *locus* desde donde esta realiza sus viajes espirituales. Son momentos —podríamos escribir— de intimidad, en los que la mujer consigue conocerse a sí misma a pesar de los límites cada vez más severos de la sociedad (p. 79).

García (2012, p. 80) además identifica a la cocina como un lugar donde se rompen las barreras de clase. Nacha, la empleada de la protagonista Laura, ejerce el rol de amiga aconsejadora. Sin embargo, lo curioso es que la cocina —aunque lugar de libertad— se encuentra enclaustrado dentro del lugar más opresor para la propia mujer (la casa), con el esposo de Laura representando el patriarcalismo social. La figura de la empleada doméstica es imprescindible también en este

cuento de Garro, analiza Rossi (2014, p. 225-232), ya que el lector ve la historia a través de los ojos de Nacha, quien siente clara simpatía y fidelidad hacia su “jefa”. De ahí que se establezca un continuo diálogo entre el presente y la historia mexicana, la cual se encuentra reflejada en la identidad de Laura (Rojas-Trempe, 2011, p. 159).

SÍNTESIS DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como síntesis del capítulo —y para volver a las cuestiones presentadas en la introducción— podemos hacer algunas observaciones sobre lo dicho hasta este momento. Espero haber presentado en este capítulo el marco concreto desde el que analizamos los cuentos; el tema de lo femenino dentro de la literatura de ambos países alrededor de la década de los sesenta y lo que se ha estudiado y escrito sobre ambas escritoras. Primero, en la Cuba de los sesenta y setenta, de forma teórica o discursiva, la igualdad de género formó parte de la política nacional. De hecho, la mujer conoció avances significativos en el espacio público, como la educación y el trabajo. No obstante, en la literatura se fomentó la narrativa de la Revolución, el relato épico, las novelas policíacas. Estos géneros literarios se encontraban presentes más que todo en el campo masculino. La voz femenina quedaba minimizada, debido, entre otras cosas, a una serie de restricciones políticas y culturales —medidas que se aliviarían a finales de los setenta—. En este período de relativa poca producción literaria femenina, María Elena Llana no publica ningún libro.

La literatura hecha por mujeres en los sesenta y ochenta se caracterizó por lo fantástico como contrapunto a lo épico de los escritores masculinos. Este aspecto fantástico le posibilitaba a Llana hacer que sus personajes huyeran de sus realidades. Es cierto que también juega un papel la voluntad de irse de la isla por parte de algunos personajes, sin embargo, esta suerte de huida tiene más bien que ver con una cierta liberación femenina —lejos del patriarcado—. Los episodios referidos ocurren dentro de las casas y de este modo la autora construye un fuerte contraste entre lo público y lo privado.

Elementos parecidos en cuanto al contraste espacial y el escape femenino se dan en el trabajo de Elena Garro. La casa sirve como espacio opresor del patriarcado, sin embargo, la cocina resulta el lugar donde la mujer se encuentra de cierta manera ‘liberada’. La obra de Garro de los sesenta puede ser leída como búsqueda a ‘la mexicana’ de un punto de vista femenino, dentro de un escenario marcadamente masculino. Es justamente aquí donde la literatura mexicana de

aquella época encontraba uno de sus conflictos, al relegar a la mujer a un papel no protagónico, aunque por esto mismo terminaba traduciendo y construyendo inconscientemente su subalternidad en el campo literario. Lo curioso de este contexto es que si analizamos su enfoque, el posicionamiento de Garro en cuanto a la mujer en México se halla muy en consonancia tanto con la literatura femenina como con los movimientos feministas mexicanos de los setenta. En otras palabras, cuando Garro escribía *Los recuerdos del porvenir* o *La semana de colores*, ella estaba exponiendo reflexiones que solamente una década después serían tendencia en la literatura escrita por mujeres y en el feminismo mexicano.

A partir de las observaciones hechas en este capítulo podemos rescatar algunos paralelos y contrastes entre las dos escritoras. Al ubicarlas en sus respectivos escenarios, se nota que los sesenta en México abren una suerte de víspera del ‘boom’ feminista de los setenta —del que Garro ya había adelantado características ideológicas—, mientras por las mismas fechas, en Cuba, algo estaba cambiando. Cambio, que en el campo cultural, es puesto en una especie de pausa en lo que eufemísticamente se llamaría el “quinquenio gris”. Bajo esta luz, Llana publica el libro que en cuestión aquí analizamos, en el que describe aquellos años.

Ambas encuentran en lo fantástico —recordemos que las obras de Llana y Garro son clasificadas por la crítica como “fantástico femenino” y “feminismo mágico” respectivamente— una libertad casi infinita que les posibilita escapar a los límites de la realidad, al igual que a sus protagonistas. Identificamos además una posición fundamental para la casa —como espacio de opresión y oportunidad simultáneamente— en ambas autoras. Ambas eligen aquel lugar que es del dominio de la mujer dentro del imaginario tradicional machista —el domicilio/el espacio privado— como punto de partida para construir una narrativa que pretende cuestionar justamente ese mismo registro de valores. La aplicación exacta de estos símbolos, por tanto, se explorará en el siguiente capítulo.

4. LAS AMBIGÜEDADES Y EL CAOS DE LA RESIDENCIA: ‘EL GOBELINO’ DE MARÍA ELENA LLANA

EL CUENTO Y SUS VOCES

En estas páginas dedicadas al texto de María Elena Llana se establecerá una discusión acerca del uso del espacio y su significado en cuanto al género, en constante diálogo con lo sociopolítico de la época. En este primer cuento incluido en *Casas del Vedado* (1983), la autora nos introduce a la protagonista Silvia desde la primera palabra. Ella vive con Catalina, su abuela (llamada “abuela”) y la criada Luisa en un domicilio del barrio El Vedado, en La Habana, zona de la clase media habanera a partir de los años 30 del siglo pasado y donde a partir de esa fecha se construyeron algunos de los edificios más altos y emblemáticos de la ciudad. Sin hacer mención a ningún año específico, María Elena Llana deja en claro en su relato, que este se desarrolla poco tiempo después del triunfo de la Revolución de 1959. Por lo tanto, uno de los temas aludidos en la obra será el del impacto de aquel acontecimiento.

Colgado en la pared del saloncito de la casa hay un gran gobelino, al que Silvia repetidamente dirigirá su atención, al punto que se pierde en este. La niña empieza a tener una escapatoria de la vida real y logra interactuar con los personajes del tapiz. En primera instancia es un niño quien la llama, sin embargo, después que él deja de darle atención, Silvia se conecta con otra niña. Mientras tanto, en la vida real, la madre Catalina muere de manera confusa y caótica. En aquel momento, la paz que el gobelino trae a la niña se yuxtapone al caos y, por eso, ella decide entrar al mundo alternativo con frecuencia. Por el contrario, y conforme al doctor Leal —quien la visita a causa de una enfermedad no mencionada en el texto—, va cada vez menos hacia la residencia y termina por alejarse cada vez más del saloncito donde se ubica el tapiz.

Al pasar un buen tiempo, la protagonista ya no es la niña de antes y se encuentra en noviazgo con un tal Javier —hijo de un primo de la abuela—. Sin embargo, por los estudios en el extranjero, acaba quedándose lejos de su novia casi todo el tiempo. Debido a este vacío, Silvia empieza a volver al tapiz en el que se conecta con otra muchacha (“una doncella de rosas en el cuello”), quien vive momentos amorosos con un hombre no identificado. Este, no obstante, se muestra infiel a su amada en el tapiz y empieza a darle más atención a Silvia que a la muchacha

(la especie de atención que —podemos decir— la protagonista desea en la realidad). El cuento termina, trágicamente, con la muerte de Silvia —una muerte confusa y ambigua como había sido la de Catalina—. Cuando la muchacha del gobelino se rebela contra la injusticia que le están cometiendo, Silvia se encuentra horrorizada por sus ojos azules, que le recuerdan el temor que ella tenía en la infancia ante la mirada de su madre. El terror pone en crisis su vida y la protagonista acaba soltando un último grito.

No se trata de un cuento demasiado largo, sin embargo, cuenta con una extensa cantidad de personajes, ante todo femeninos. Silvia es una niña que crece a lo largo de la historia, nacida de un “desventurado parto”. Cuando Ramiro —todo apunta a que es su padre— sale de la casa, Catalina dice: “A la niña que no piense llevársela, porque es mía..., yo sé que es mía aunque no me dejen tocarla” (Llana, 1983, p. 11). Solo en pocos momentos como este se expresa qué lugar tiene Catalina en la familia. Es más, se pide una lectura atenta para el entendimiento de las relaciones de parentesco en general. Junto con la abuela y la criada Luisa, se crea un mundo predominantemente femenino dentro de la residencia habanera.

Hay dos tías, de las cuales una acaba por comprometerse con su marido e irse al extranjero. Además se destaca el papel del doctor Leal, el único que con cierta frecuencia rompe la hegemonía femenina del domicilio; en algunos instantes aparece la Señorita Charman, profesora particular de Silvia; los hombres —en sentido general— tienen en el cuento el exclusivo papel de relacionarse con las mujeres, mientras los personajes del gobelino solamente existen en la experiencia de Silvia. El hecho de que tengan una criada presente a toda hora y un médico y una profesora particular, evidencia que se trata de una familia de clase social más favorecida y adinerada.

El relato es narrado en pasado y el narrador sabe todo lo que pasó —sin darnos esa información gratis—. Nos resulta imposible ubicar el cuento en un momento histórico exacto, dado que no hay ninguna mención de años o acontecimientos históricos. No obstante, a nivel general se sobreentiende que el libro se ubica en el contexto de los primeros años de la Revolución, momento en que —podemos deducir— ocurrió algún acto de ruptura sociopolítico irreversible para la burguesía del Vedado (Levin, 2009, p. 1; Riess, 2008, p. 97). Como Silvia crece a lo largo del cuento y nosotros vamos junto a ella sobre todo en su adolescencia, se podría establecer un vínculo entre las experiencias de la protagonista y la autora. Al final del cuento —que sería el año de su publicación: 1983— Silvia tendrá más o menos la edad que Llana tenía en el momento en que más

se sentía el impacto directo de la Revolución. Sabiendo que la propia escritora venía de una familia adinerada, no resultaría descabellado aquí hacer una lectura levemente autobiográfica.

Se hace un tanto difícil determinar de forma conclusiva el tipo de narrador que Llana desarrolla en el cuento, aunque yo lo definiría como focalización interna de los personajes femeninos, categoría que normalmente se atribuye a un único personaje. Esto quiere decir que el narrador sabe o conoce los pensamientos y sentimientos de los personajes —sobre todo de Silvia— e ignora los de los demás. Los hombres actúan meramente en función pasiva y secundaria. Los observamos entrando y saliendo del domicilio como si estuviéramos viendo el mundo desde la cabeza de las mujeres.

En ‘El gobelino’ ninguno de los personajes narra el cuento, sino que hay un narrador que deliberadamente limita su omnisciencia usando la focalización de los personajes femeninos. Es decir, está completamente fuera de la narrativa, en cuanto a voz —heterodiegético— y a nivel narrativo —extradiegético—. La secuencia de acontecimientos de la trama está narrada desde las percepciones de las acciones de otros. Debido a que Silvia es la protagonista que de manera central está expuesta en el relato, esos pensamientos y sentimientos se hacen presentes sobre todo cuando se trata de ella —y la seguimos durante prácticamente toda la historia—. La conocemos con mucha más intimidad que a otras mujeres. Los personajes masculinos, por otro lado, aparecen como seres exteriores, como si estuvieran fuera de foco con respecto al mundo femenino.

LA CASA COMO PRISIÓN PATRIARCAL: ESPACIO Y GÉNERO

Como forma de analizar el uso del espacio en el cuento, retomemos la teorización sobre lo público y lo privado de Celia Amorós (1994) y Rita Segato (2018), quien también ha señalado esta dinámica. En las casas de María Elena Llana, el escenario es casi exclusivamente privado y los personajes de ‘El gobelino’ son mayoritariamente femeninos. De esta forma, se establece una clara conexión entre el género y el espacio que este puede ocupar. A causa de que hay una única protagonista destacada en el relato —Silvia, niña que crece a lo largo del cuento—, estamos ante una descripción de cómo se desarrollan los primeros pasos de esta mujer. Sobre todo de su vida en un contexto tan específico que no puede ni debe de ser leído como representativo de su época o entorno general.

En casi ningún momento el lector sale de la residencia de Silvia, Catalina y la abuela. En algunos instantes se comunica lo que sucede afuera, pero queda como algo lejano para Silvia, tanto física como simbólicamente. Entre la protagonista —lo mismo podría escribirse de las parientes femeninas— y el espacio público parece haber una barrera, como queda ya indicado desde el inicio del cuento:

“Algunas veces salía con Luisa al jardín grande de la planta baja, que tenía una glorieta, como los parques. Otras veces iban a dar largos paseos en automóvil sin bajar en ningún sitio, y unos días sí y otros no, venía la señorita Charman a darle clases.” (Llana, 1983, p. 7)

El jardín es un tipo de espacio mucho más complejo para identificarlo solo con la categoría de público o privado, ya que aunque pertenece a este último rubro, está al aire libre y cualquiera que pasase cerca podría entrar en él con mucha más facilidad que en una casa. Además, aquel que está en el jardín tiene contacto directo con aquellos que deambulan lo público. De esta manera, ejerce el papel de espacio ‘intermedio’, desde donde se puede construir diálogo entre las dos esferas. Es también el límite para Silvia, quien solo puede acceder al jardín “[a]lgunas veces” y cuando va más allá (“iban a dar largos paseos en automóvil”) no baja. O sea, observa lo público desde lo cerrado o protegido para en el fondo desconocerlo.

Solo existe un único instante en que Silvia ‘se libera’ de esta prisión:

“De cuando en cuando salía de paseo con su tía Leonor, iba a la casa de Beatriz y algunas veces caminaba sola hasta la orilla de los arrecifes, en aquella parte donde aún no había malecón.” (Llana, 1983, p. 16)

Esto ocurre justamente cuando Silvia empieza a frecuentar cada vez menos el saloncito del gobelino —y el doctor Leal la casa—. La escena se presenta como breve instante de liberación de todo un mundo tóxico que la atrapa y obliga a buscar otras vías de escape —las que encuentra en el gobelino—. Después se relaciona con Javier, quien le hace sentir un vacío al volver al extranjero; vacío que se representa en el regreso de Silvia al tapiz. Es un corto episodio de alivio aunque totalmente único en el relato. Parecería algo que huye de la lógica de su propio contexto y, por esto, tiene una vida breve.

Este hecho resulta simbólico por la manera en que se retrata el espacio por todo el cuento, ya que la residencia es presentada como cárcel. Hay pocas esperanzas de salida (solamente “algunas veces caminaba sola hasta la orilla de los arrecifes”). Vale resaltar acá el hecho de que camine sola, porque se hace evidente que sin la presencia de los otros personajes, Silvia consigue echarle un vistazo a cómo sería la libertad en/de lo público.

Dado que se puede establecer una relación entre la casa y la cárcel, podríamos pensar en el sitio como espacio heterotópico (anteriormente comentado). En el caso de Silvia y de Catalina y la abuela podemos identificar el hecho de que sean solamente mujeres las que aparentan no tener acceso a él y, por lo tanto, se encuentren ‘aprimionadas’. Este sería el ‘criterio’ que la heterotopía exige para que algo o alguien se encuentre en tal situación. Al igual que suele ocurrir en sitios como cárceles y hospitales psiquiátricos, la ruptura con la ‘vida normal’ y el inicio forzado de una nueva realidad traen un nivel de enloquecimiento a los sujetos. Esto se detecta en la residencia de ‘El gobelino’:

“Aquel día decidió que, pese a la opinión del doctor Leal, Catalina debía ser internada. Pero no hubo tiempo. Por la noche ocurrió la atroz y confusa escena que únicamente Silvia hubiera podido describir si el terror no la dejara sin recuerdos. Su vocecita atronó la noche, llamándola, y ella corrió a la habitación de la niña, que ahogó contra su pecho un último grito enfebrecido.” (Llana, 1983, p. 12)

Y más tarde:

“Pudo ver, muy cerca, sus azules ojos y, aterrorizada, comenzó a gritar. [...] Con los ojos anegados de terror, la muchacha le tendía los brazos al tiempo que ordenaba y suplicaba: Es ella otra vez, abuela, la mujer de los ojos azules. ¡Trae el cuchillito para que me suelte! No es nada, hijita, no es nada, repetía la vieja mujer, atrayéndola hacia su pecho, en el cual la muchacha ahogó un último grito antes de perder la conciencia.” (Llana, 1983, p. 23)

Estas son las dos escenas que describen respectivamente las muertes de Catalina y Silvia, escenas en las que podemos identificar causas parecidas. No solamente en los gritos anunciantes y el ahogo de “un último grito”, sino también en la confusión y vaguedad de ambas situaciones. Empieza con el hecho de que jamás conozcamos la índole de la enfermedad de Silvia y luego tampoco la razón

por la que internan a Catalina. Situación que sugiere que no se trata de una condición ‘real’ (es decir: que puede definirse en términos médicos), sino que es el propio enloquecimiento el que resulta fatal.

Por otro lado, tampoco podemos tener certeza sobre este hecho. En la última escena Silvia pide un “cuchillito” y, aunque no queda claro si este acaba siendo utilizado, se menciona también una “antigua navaja” cuando encuentran el cuerpo sin vida de Catalina. Ella había vivido sus últimos segundos en compañía de Silvia y, por tanto, una matanza causada por el desenfreno de los sujetos —a su vez infligido por el estado carcelario— resulta una lectura factible. Es más, la ambigüedad alcanza incluso nivel gramatical: cuando se describe “[s]u vocecita” o se dice “llamándola”, no se hace evidente a quién Llana nombra en cada oración.

La heterotopía del Vedado posibilita y se expresa de múltiples maneras, pero todas son parte del ‘desarreglo espacio-temporal’ que se provoca. La ambigüedad, tanto a nivel de acontecimientos como lingüístico, termina por ser una ruptura con el orden social, ya que este se sostiene a través de la univocidad de sus reglas. Por medio de la confusión creada en varias escenas, la carencia de referencias temporales y el encarcelamiento de los personajes (aunque también de la propia narrativa; todos aspectos en fuerte nexo con la heterotopía), la autora pone en crisis los paradigmas de espacio y tiempo de un orden proveniente del colonialismo, aunque continuo.

El mundo afuera está presente en el cuento en el sentido de que varios de los personajes —aquellos que no viven en el domicilio— al final se han ido al extranjero. Esas salidas ocurren de tal manera que nadie se entera cuándo suceden, pero de repente la persona ya no está. En una escena Javier está con Silvia —sin ningún señal de que se iría— y en la próxima leemos “[e]n el otoño comenzó a recibir las cartas que Javier le enviaba desde el extranjero” (p. 17). Con la tía Beatriz sucedió algo de esto:

“Un día dejó de ver a su tía [Leonor], y no supo que la abuela, apenas sombra de sí misma, se había erguido contra su noviazgo porque alguien le llevó cierto rumor; tampoco supo que Beatriz anunció que se iba al extranjero, ni que el hombre alto regresó una tarde y se sentó frente al sillón de la anciana.” (Llana, 1983, p. 21)

Con estas ausencias Llana hace referencia, de manera sutil, a los cambios que había traído la Revolución cubana al país. Puesto que se había instalado una política desfavorable para los

intereses de la burguesía, como la del Vedado, muchos integrantes de las clases más altas habían abandonado la isla esperando encontrar nuevas oportunidades en otros lugares. Esta secuencia de eventos deja en evidencia además que Silvia, aunque ya adulta a estas alturas del cuento, vive alejada de cualquier difusión de noticias —y con ella el lector—. Lo que acentúa su marginación general.

Si regresamos al tema de la emigración, veremos que en “El gobelino” son los sujetos disidentes los que se conforman con el *statu quo* tradicional característico de tiempos anteriores. Por esta razón buscan proseguir con su forma de vida fuera de la isla. De acuerdo con la división espacial que existe entre las residentes de la casa y los demás —expresada a través de la cantidad de acceso a lo público que posee cada uno—, Silvia, Catalina y la abuela rompen con su familia al quedarse en el lugar donde siempre han vivido. No obstante, el texto sugiere que la mujer burguesa (del relato) no encontrará su liberación —o lo que es lo mismo: la igualdad de género— mientras no abandone ese espacio en el que se encuentra enclavada desde antes de 1959.

Silvia permanece y acaba muriendo en la residencia en presencia de la abuela en el mismo lugar donde había muerto Catalina. Fallece igual que el patriarcado, para quien no se había reservado lugar alguno en la ‘nueva sociedad’. O sea, esta línea de mujeres sigue en la misma casa sin salida. Y probablemente terminará donde comenzó. Quizás haya algo de esperanza por cierto futuro en el hecho de que concluya la secuencia de mujeres atrapadas. Silvia no tiene hijos y su muerte —junto al hecho de que una de sus tías se vaya al extranjero— significa el final de un callejón sin salida.

El aspecto fantástico, sin embargo, le atribuye al relato otro tipo de espacio, difícil de identificar en la división binaria de público-privado. A saber, el mundo dentro del gobelino: objeto que se encuentra en el saloncito y desde donde se nos hace evidente que Silvia halla la huida en un lugar pequeño, quizá el más apretado de la casa, aunque no tenemos descripciones de las otras habitaciones que conforman a esta. A pesar de que el gobelino pensado como espacio del mundo real es un lugar no dinámico (y a veces se encuentra descrito así, por ejemplo, en el momento en que la parte ‘viva’ del tapiz es determinada por la luz del saloncito), cuando Silvia entra en él, se presenta como verdadero mundo alternativo.

Por ejemplo:

“¡Pobre abuela! No sabía que el niño la estaba invitando siempre a internarse con él por la veredita del gobelino para ir a robar naranjas en aquellas arboledas de más atrás.”
(Llana, 1983, p. 8)

Esta realidad alternativa del gobelino tiene las mismas características físicas del espacio público. Sin embargo, faltan los aspectos que le otorgan un significado real a la esfera, los que la diferenciarán del ámbito privado. Si aplicamos las definiciones de Amorós (1994) a este relato, tendremos que Silvia no hace ninguna actividad socialmente valorada, no es verdaderamente ‘vista’ por la sociedad (hay pocos personajes en el tapiz), y no hay ningún proceso de individuación (nombres, identidades...) que nos pueda ayudar a entender el contexto de otra manera.

A modo de conclusión y en lo que respecta al espacio, se observa que el lugar ‘destinado’ a Silvia es la casa, lo privado. Y se hace evidente además que existe una curiosidad —por su parte— de conocer el ámbito público, al que aparenta tener poquísimo acceso. Por lo tanto, se pone a buscar la liberación de la opresión espacial en un lugar opuesto a las extensas calles de La Habana, en un sitio pequeño y poco frecuentado de la casa, ya que ‘entrando’ en él descubrirá otro mundo. Bajo las ‘leyes’ del gobelino Silvia conseguirá estar en la calle sin sentir ningún tipo de amenaza. En esta nueva realidad encontrará, podemos decir, aquello que no tiene en la suya propia.

La caracterización de la esfera privada que diseña Celia Amorós (1994), basada en la idea de que el género masculino tradicionalmente ha estado ligado a actividades “más valoradas” socialmente (p. 1) y el femenino a actividades “de la indiscernibilidad” (p.2), y que esto se traduciría en la manera en que ocupan el espacio ambos géneros, está presente de manera destacada en el cuento de Llana. Las mujeres del relato no practican ninguna forma de participación en lo público, ninguna actividad que represente un valor social más allá del doméstico o residencial.

LAS CONDICIONES IMPUESTAS POR EL ESPACIO: LO FEMENINO ANTE LO MASCULINO

Aparte de la dinámica que existe entre espacio y género, no deja de ser relevante analizar en detalle el actuar de las mujeres en el cuento ante la presencia masculina. Por esta razón podríamos diseccionar de forma todavía más directa la imagen principal que Llana diseña en este relato. La protagonista intenta salir de las demarcaciones espaciales que le son impuestas, las cuales sirven como espejismo de la convivencia patriarcal presente en las casas del Vedado —sin

querer sugerir que ésta pudiera ser extirpada de la sociedad de manera radical—. Los elementos patriarcales y tradicionales que hallamos en el relato pueden ser interpretados como valores ‘atrapados en el tiempo’, que vienen desde antes del cambio ideológico. Tal visión de continuidad histórica es sostenida también por Levin (2009, p. 3), quien apunta que esto se posibilita exclusivamente a través del espacio residencial.

No obstante, hay varios aspectos que sugieren que sea prácticamente imposible para Silvia lograr la liberación deseada. Esto se debe —sobre todo— a que dentro de la casa sigue rigiendo un orden antiguo. Orden que podríamos caracterizar como uno en el que solamente las mujeres permanecen y son quienes ‘poseen’ la casa. No propongo ninguna lectura de empoderamiento, en la que ‘poseer’ signifique un desplazamiento de propiedad en las dimensiones de género. Sin embargo, el mundo doméstico —por más que represente lo opuesto de una supuesta liberación— es al mismo tiempo el mundo femenino. Su orden eterno.

En lo que respecta a los varones se destaca la falta de informaciones que se obtiene sobre el esposo de la abuela y Ramiro, padre de Silvia —e hijo de la abuela—, quien tiene solamente algunas pocas apariciones. De la misma forma, Silvia no encuentra en el hombre lo que busca, como se demuestra aquí:

“Cuando se quedaba sola se establecía mejor el diálogo con el muchachito del gobelino. Miraba y miraba hasta que él extendía la mano para ayudarla a entrar en el tapiz.” (Llana, 1983, p. 9)

Seguido por:

“Porque le habían traído un libro de imágenes coloreadas que le gustó mucho, tanto, que enseguida se lo mostró al niño del gobelino. Pero el pilluelo no le hizo caso, y entonces ella descubrió que siguiendo por la vereda, un poco más allá, había una niña sentada sobre algo así como un escabel, con las piernas muy estiradas hacia el frente, bien unidas, de manera que, pese al largo de su falda, se podían apreciar las medias oscuras y los zapatos con hebillas.” (Llana, 1983, p. 11-12)

Cuando Silvia tiene su primer contacto con el gobelino, es llamada por un niño que más tarde deja de brindarle atención, cosa que redundará en la amistad que la protagonista funda con otra niña. Esta muchacha representa la imagen ‘clásica’ del ‘comportamiento correcto’ de una niña o mujer

—“con las piernas [...] bien unidas” (p. 12)—. Tal estereotipo se refleja en la manera en que la protagonista a menudo es tratada, una suerte de objetivación patriarcal, especialmente en la cuestión matrimonial (“Es bueno que tengas un pretendiente”, “Así que encuentras tonta a la vaquita de oro que te conseguí... ¡Pero si es lindísima!”), Llana, 1983, pp. 16-17). En este caso es la propia abuela quien habla y de esta forma contribuye al encerramiento progresivo de la residencia.

De vuelta al gobelino, se crea una cierta esperanza en la figura masculina que acaba siendo destruida por mero desinterés. Esta tendencia a desconectar la experiencia de Silvia ante los hombres es uno de los temas recurrentes del cuento. Más tarde, en la casa, aparece dos veces el hombre misterioso, con quien no consigue establecer contacto real; cosa que demuestra el ‘hueco’ figurativo que parece existir entre la protagonista y sus interlocutores varones. Al leer atentamente el relato logramos entender que esta figura es su padre Ramiro. Llana transmite, entonces, la confusión y desidentificación que Silvia siente con los personajes masculinos al propio lector. Es cierto que tal característica se halla en su interacción con su entorno a nivel general, sin embargo, la distancia hacia los personajes femeninos es seguramente menos larga. Por otro lado, un ejemplo relevante sería la brecha emocional entre ella y su madre, tan temida en su infancia.

Lo que aparenta trazar un corte entre ambas generaciones es la Revolución, que trae consigo la imposibilidad de continuar las tradiciones de aquella casa, su forma de convivencia. Esto quiere decir que el cuento conoce ‘rupturas’ a dos niveles, es decir, entre géneros y generaciones. Por haber sido una niña que creció bajo la nueva realidad revolucionaria, Silvia está sola. Los demás personajes (reales) vienen de tiempos prerrevolucionarios o son varones.

La borrosidad que no solo se halla en esta escena, sino por todo el cuento, es una reflexión de lo que representa el espacio privado donde todo ocurre. La dificultad que encuentra el lector en entender bien quién es quién, cómo ciertos eventos ocurren —principalmente las muertes—, los entrelazamientos entre mundo real y fantástico, y la carencia de identidad de los demás personajes, son aspectos sintomáticos del ámbito domiciliar-patriarcal-cerrado de los idénticos (o mejor, las idénticas). Como explica Amorós (1994, p. 2), la falta de oportunidades para ‘individualizarse’ que han sido ‘privatizadas’ por lo público, llevan a que el sujeto del espacio privado —a menudo, mujer— quede en lo indiscernible. La que no es vista no se destaca de modo público y entonces

carece de cualquier recurso que le posibilitaría ‘hacerse individuo’, si por esto entendemos el ámbito de reconocimiento que uno recibe de su comunidad.

Por fin Silvia logra relacionarse con Javier. Sin embargo, él la decepciona después —pues se ve obligado a regresar al extranjero— y deja un vacío dentro de ella. Además, evidencia que su prioridad no es el amor con la protagonista. La única instancia en la que Silvia realmente encuentra éxito en el sentido amoroso es cuando se relaciona con el hombre del gobelino. Esto sucede no obstante a costa de “la doncella de las rosas en el cuello” —hecho que le resulta fatal a la postre—. No podría dejar de añadir que este éxito implica, entre otras valoraciones, que existe una suerte de presión ejercida sobre la protagonista para que esta encuentre pareja y de esta manera encaje —por fin— en los moldes patriarcales.

Interpreto este episodio del relato como si fuera Silvia quien se mira a sí misma y la muchacha fuera un espejismo de todo lo que la protagonista había sufrido hasta ese momento. Ella se da cuenta de esto y se asusta. Sin embargo, acaba por ignorarlo —al igual que otros personajes de su vida se habían comportado con ella—:

“El hombre dio unos pasos hacia ella y Silvia avanzó también. Solamente tuvo un sobresalto cuando vio de cerca, allí, casi tendida a sus pies, a la muchacha que, a medio iluminar, la miraba con ojos desvaídos, envueltos en la rosácea amarillez del tapiz. Sobreponiéndose a aquella impresión, se refugió en los brazos que él le tendía y sintió que su mejilla rozaba el frío satén, mientras los menudos encajes de la pechera le cosquilleaban en la frente.” (Llana, 1983, p. 20)

Por otro lado, la triste realidad para Silvia es que este amor es vivido en el gobelino, hecho que impide cualquier posible rescate de su desgracia de la realidad, donde el único hombre que le demuestra lealtad es el doctor Leal.

Al igual que Silvia, existen otros personajes que exhiben una voluntad de relacionarse con otras personas y en ello podemos detectar un cierto patrón. Las únicas mujeres que acaban por quedarse en casa son Silvia y la abuela. Las otras, se van guiadas por sus respectivos maridos. Las que permanecen intentan liberarse de la opresión sistémica, pero más allá de sus deseos nunca lo logran. En el país no parece haber lugar para sostener las viejas ideas sobre roles predestinados de género o sobre la constitución de la familia, donde la mujer dominaba todo lo privado y el hombre

todo lo público. Por otra parte, Llana no presenta ningún discurso unívoco con respeto a los cambios políticos que se instalan a partir de los sesenta, como bien señala la crítica.

La continuación de valores y estilos de vida prerrevolucionarios dentro de las residencias del Vedado (Levin, 2009, p. 3), junto a la nueva realidad socialista que subvierte el afuera, se vuelven un contraste menos absoluto si consideramos (Riess, 1999, p. 39) que la autora no propone una relación de exclusión mutua entre ésta y la vieja burguesía conservadora. Además, Tezanos-Pinto (2008, p. 179; 2009, p. 29) y la misma Riess (2008, p. 91), nos han advertido de la enorme fuerza irónica que despliega Llana en cuanto a la política por toda su obra. Si la ironía nace de la tensión entre dos opuestos (Boletsi, 2019, p. 37), entonces podemos verla en la yuxtaposición entre lo público y lo privado que maneja el cuento, en el rejuego entre burguesía conservadora y proyecto socialista igualitario. Oposición de donde nace una situación difícil de ser categorizada en el ámbito sociopolítico.

Resulta relevante la cuestión política aquí, puesto que está en juego el significado social de los espacios, dinámica que de hecho cambia con la Revolución y luego se vuelve un fuerte tema en este libro, como señala Dos Santos (2016, p. 424). Es evidente que Llana se pone crítica ante todo con la realidad inherente al país. Sin embargo, observo que este relato muestra cuán ambigua se ha tornado la situación para una parte del pueblo. Sin tomar partido por la cuestión revolucionaria, sino a través de una intervención caracterizada por las ambigüedades y contradicciones intrínsecas al mismo contexto, la autora subraya esta crisis y se cuestiona el modo de vida impulsado hasta ese momento por el patriarcado.

Regresemos al cuento. De forma binaria alguien (llamémosle ‘el burgués tradicional’) se puede ir de la isla y mantener sus valores tradicionales de la manera que siempre lo ha hecho; o se queda, sin encontrar la liberación personal en el ambiente conocido, dado que se ve atrapado en cierta repetición de patrones y tradiciones opresoras. Estas están presentes en los acontecimientos alrededor de las muertes de Silvia y Catalina, las que resultan de alguna manera espantosa. Alguien podría entonces sugerir que esa liberación estaría en concordancia con el proyecto socialista y la consecuente ocupación del espacio público —ocupado por aquellos a quienes el proyecto revolucionario se dirigía— pero esto sería mera especulación, ya que jamás se hacen descripciones del ‘medio no burgués’ en el texto. La repetición de diferentes acontecimientos —la continuidad de lo burgués-tradicional-prerrevolucionario— expresa además la dificultad que la Revolución

encuentra al intentar provocar un cambio cultural necesario dentro de las paredes domiciliarias (no exclusivas a zonas burguesas), tal y como ha declarado en repetidas ocasiones el jefe de Estado cubano.

Volviendo a la figura de Silvia, otro aspecto destacado sería la enfermedad. Ya desde el inicio del cuento se describe que Silvia está enferma, condición que causaría que un mero susto en “la mujer de los ojos azules” fuera suficiente para hacerla fallecer, sobre todo después de que su madre hubiera muerto de manera parecida (recordemos que la mirada que asustaba a Silvia era la de su madre). Sin embargo, en ningún momento se menciona cuál era esa enfermedad. Quizá ni siquiera se tratase de algo médico, aunque en el fondo esta no era la esencia y sí la forma en que se expresaba su estado. La enfermedad como síntoma de todas las condiciones en las que ella es sojuzgada de forma estructural. El patriarcado —vertido en el molde de una prisión y expresado lo mismo de manera física que mental— la lleva hacia una suerte de enloquecimiento que no cabe dentro de las categorías clínico-epistemológicas del sistema. La enfermedad —evidentemente— no se cura por quedarse en el mismo lugar y como se supone que en la Nueva Cuba no hay espacio para la desigualdad de género (por lo menos en la retórica de Estado), Silvia no logra escapar a su condición.

La enfermedad en el cuento es retratada como una ‘plaga’ (caracterización mía), patriarcal y posiblemente prerrevolucionaria, que necesita ser eliminada. Al igual que una plaga, es una condición persistente y contagiosa en un cuerpo político (una sociedad), y en este caso lo es en un cuerpo humano. Resulta difícil de ser tratada (“ha tenido una recaída”, p. 22) y al final mata. La enfermedad, no obstante, no puede ser transmitida hacia otros ámbitos de la ciudad dado que las condiciones sociales imponen una cuarentena obligatoria sobre los sujetos.

El doctor Leal, enseñando su fidelidad a Silvia y Catalina, hace de todo para combatir sin éxito la condición alegóricamente médica. Por más que fuera algo al inicio en exclusiva sufrido por Silvia, la muerte misteriosa de Catalina sugiere que ésta había sido también contagiada por el virus. Inhumanidad y toxicidad que se hace palpable en la última escena:

“La abuela reclamó la ayuda del hijo para sostener el cuerpo que se le escurría, pero el hombre estaba petrificado por aquella inesperada mirada hacia atrás. Mientras tanto, el cuerpo de la muchacha había rodado hasta el suelo, [...]” (Llana, 1983, p. 23)

Hasta en esta instancia de estado extremadamente crítico, el único hombre presente acaba negando el auxilio a Silvia o la abuela.

Es también el primer momento en que conocemos la identidad del hombre misterioso —“hijo”— que debía referirse a Ramiro, padre de Silvia. Nunca había estado presente para su hija y en este caso, cuando está físicamente, en realidad tampoco está. Desde este acontecimiento se puede trazar al revés la participación de Ramiro en el domicilio. Había salido a Santiago con parte de la herencia para montar un negocio, el cual fracasó —porque el Estado ha prohibido el sector privado, imaginamos—, no ve más a Catalina y a veces aparece al lado de la cama de la niña sin que ella tenga noción de quién es (“le preguntó si se acordaba de él”, p. 14). Silvia se rehúsa a interactuar y de este modo comprueba que la decepción en este hombre no la sentía solamente Catalina —a quién quizás su salida haya empeorado la condición ‘médica’—, sino también su hija.

De esta forma, se crean dos mundos ‘en diferencia’ en el cuento. Por un lado, el del gobelino, que representa aquello que Silvia busca, aquello que aspira a encontrar en su propia realidad. Por otro, El Vedado de los sesenta y setenta, la ciudad moderna. Este contraste se hace sobre todo más agudo cuando muere Catalina: Silvia busca refugio en el tapiz y luego regresa a la realidad.

“Entonces ella y la niña de la tela se sonreían, porque ambas tenían libros iguales, porque sus gatos maullaban al mismo tiempo.

Apenas abrió los ojos, Silvia recobró la noción de su recién vivido terror y volvió a gritar.”
(Llana, 1983, p. 13)

La rápida transición entre risas y terror es testimonio de los dos mundos que se tocan. Es también otra muestra del juego de oposiciones (e ironía) que se establece en el cuento.

En esta cita vale resaltar además la mención al libro, objeto fundamental en la vida de Silvia. En la casa en La Habana ella lee, pero cuando entra al gobelino se pone sobre todo a abrir un libro —igual hace la niña que vive dentro del tapiz—. Aparenta que la lectura es algo que puede conectar personajes y abrirles los ojos. Además de una reflexión de la autora sobre su propio trabajo y su poder de poner a las personas a pensar de forma crítica, podríamos leer en esto una provocación acerca del estado de la literatura nacional en la era revolucionaria. Llana jamás se

sintió a gusto con las tendencias literarias de su época, pero menos que menos con la épico-socialista que dominaba a Cuba en los sesenta y setenta (Tezanos-Pinto, 2009, p. 29).

El mundo descrito en el relato deja evidencias de las quejas de los personajes femeninos de la casa ante el patriarcado en derredor, sin embargo, ninguna de sus heroínas logra liberarse. Solo se expresa un descontento con la participación de las figuras masculinas y la prisión creada a través del impedimento de acceso al espacio público —hecho que se vincula directamente con los roles de género en la Cuba prerrevolucionaria—. En esta esfera de yuxtaposiciones, Llana mantiene una visión abierta mezclada con un tono irónico o hasta satírico, como también explica Tezanos-Pinto (2008, p. 179; 2009, p. 29) en su ensayo. En él explica cómo ambos lados de la historia construyen una voz en los cuentos de Llana y —aunque en este cuento específico solo actúan los supuestamente no beneficiados— cómo las opiniones opuestas están presentes en la dicotomía entre quedarse (y enfrentar la prisión-residencia del Vedado) e irse (y conformarse con el patriarcado). Esta tendencia va de la mano con la (falta de) búsqueda de la ‘liberación femenina’. Algunas se van, otras se quedan.

De este modo la escritora busca una narrativa heterogénea de la mujer cubana, como ya señalaba Riess (1999, p. 178); heterogénea porque se torna inclusiva a las múltiples perspectivas de los acontecimientos. Tal lectura también vale para lo sociopolítico en su obra. La dificultad hallada a la hora de llevar a cabo una revolución cultural necesaria para acompañar un proyecto socialista que en general reclama un papel para los movimientos feministas dentro de un Estado que a nivel ideológico promueve también ese papel en la esfera pública.

“[...] la anciana se inclinaba sobre ella tratando de volverla a la vida con el conjuro que era su máxima expresión de amor: Todo es tuyo, todo: la casa, el dinero, las prendas... Todo es tuyo, hijita, ¡todo!” (Llana, 1983, p. 23)

Con estas palabras Llana termina el cuento con unos de sus giros característicos. Resume las tensiones del relato por medio de la importancia dada a lo material —o sea, lo capitalista, lo clasista, lo desigual y lo patriarcal—. Mueren la burguesía y sus pertenencias, y con ello se abre el camino hacia la muerte del patriarcado. Sin embargo, esta “máxima expresión de amor” evidencia la presencia persistente de un pensamiento patriarcal-capitalista. De esta ambigüedad —que se refleja sobre todo en las contradicciones inherentes al mundo de los personajes— podemos rescatar ante todo la ironía, las posibles lecturas que surgen de(sde) ella.

CONSIDERACIONES FINALES

Dicho esto, considero ‘El gobelino’ un cuento que tiene como virtud más destacada la ambigüedad. Por un lado, encontramos una crítica al mundo privado prerrevolucionario, por otro, la autora bosqueja la situación precaria en la que las mujeres se encuentran en la Cuba de los sesenta —y setenta/ochenta— del siglo XX, puesto que los cambios en el ámbito público no han irradiado con igual fuerza el privado. De este modo, Llana cuestiona y pone en crisis las relaciones ‘género-espaciales’. Para esto escoge el escenario burgués del Vedado y con ello deja en claro que una mayor igualdad de género no se genera con los paradigmas tradicionales prefidelistas. No obstante, las huellas del pasado persisten y sufren una política de tolerancia cero. Huellas que toman su forma definitiva en las clases sociales más altas. De todos modos, la voz de Llana no alza ningún grito de justicia. Ella parte desde una perspectiva más equilibrada en lo que respeta al estado sociopolítico de su país y esto se refleja en la multitud de ambigüedades y contradicciones que componen el cuento. De esta manera huye por completo del relato épico, de sus maniqueísmos y héroes siempre iguales.

No es solamente en el ámbito literario donde la escritora rompe con lo establecido, sino también dentro de esta trama. El uso de la heterotopía como categoría artística representa un desarreglo espacio-temporal para los paradigmas del poder y le da la posibilidad (a la autora) de reflejarse sobre estos e invertirlos. La falta de una ruptura verdadera con el orden colonial-tradicional —denuncia característica del feminismo latinoamericano según Rita Segato (2018, p. 219)— es deshecha por Llana. En ella más bien hallamos una intervención, violenta, que nos va a “hablar” desde la desconexión generacional, la muerte, las idas y las huidas.

5. HUIDAS, RESISTENCIA Y TRAICIÓN: ‘LA CULPA ES DE LOS TLAXCALTECAS’ DE ELENA GARRO

EL CUENTO Y SUS VOCES

La gran ruptura género-espacial con el orden cultural-colonial que se encuentra en el relato de Llana resulta a menudo ambigua. Esta representa una discontinuación de los paradigmas literarios de su época y las anteriores. En ella no hay nada unívoco, sin embargo, la intervención es evidente. El uso de los diferentes ámbitos y su significado a nivel de género forman también el enfoque central de las siguientes páginas. Me detendré a analizar sobre todo cómo el hecho de que la protagonista de Garro no tenga privado el acceso al espacio público se traduce al discurso que he estado construyendo hasta acá, y cómo las huidas fantásticas en este cuento se comparan a las de Llana.

En *La semana de colores* (2018, publicado originalmente en 1964), Elena Garro abre el cuento ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ (y con él, el libro), mencionando a Nacha —la criada de la señora Laura— quien será fundamental en este relato. En ese instante, su jefa acaba de llegar a casa después de haberse quedado fuera tanto tiempo que la dieron “por muerta”. Laura empieza a relatar una serie de acontecimientos que comienzan con un viaje a Guanajuato y terminan con su regreso. Estos acontecimientos hacen un repaso a casi toda la narrativa de Garro. De esta forma el lector se enterará de las varias huidas que la señora ha llevado a cabo, pero sobre todo de la primera, justo cuando estaban de regreso ella y su suegra Margarita.

Al pasar por el Lago Cuitzeo, Laura sale del carro y de inmediato se encuentra en el año 1521, exactamente en el momento en que Hernán Cortés toma Tenochtitlán, capital del Imperio Azteca (la llegada de los españoles sucedió en 1519, sin embargo, la capital continuó bajo gobierno mexica hasta su destrucción dos años después). Debido a ello, los aztecas huyen de la ciudad y es en medio de ese episodio de confusión —causada por la batalla— que Laura se reúne con “el indio”, su amante del pasado. El viaje de vuelta a su realidad es tan instantáneo como su ida. Tales transiciones seguirán ocurriendo de esta forma por todo el cuento. Una mañana Laura y su esposo Pablo son alertados por Josefina —la otra camarera— que alguien había estado espíandolos por la noche, después de la señora haber regresado de viaje. En este episodio Pablo se entera de la

relación que su esposa sostiene con “el indio”, la cual hasta aquel entonces había sido completamente secreta.

La segunda huida sucede cuando Laura sale al Café Tacuba, se encuentra con su amante de otros tiempos y regresa a la residencia dos días después. Para ella, sin embargo, solamente habían pasado algunas horas. Consecuentemente su marido llega acompañado por un médico, quien irá a verla todos los días ante una supuesta y no determinada enfermedad. Para romper el encierro mandan a Laura a dar paseos con Margarita en el Bosque de Chapultepec, hasta que un día la suegra vuelve sola a casa. En aquel paseo, así cuenta Laura, ella había encontrado una oportunidad de burlar la vigilancia y se había reunido otra vez con “el indio”. El regreso desde este escape es a su vez la escena que constituye el empuje inicial del cuento. Como nuevamente el tiempo había pasado con velocidades diferentes en ambos momentos históricos, Pablo había desistido de su esposa y ya no estaba. El relato termina con la huida definitiva de Laura con “el indio” —por la ventana de la cocina— y la liberación de Nacha, quien escapa después de no hallar razón alguna por la que quedarse en la casa sin Laura.

Hay pocos personajes en el cuento, sobre todo si consideramos que solamente Nacha y Laura tienen papeles realmente activos en el relato —los demás son más bien pasivos—. Ambos varones —Pablo y “el indio”— tienen el rol de amantes de Laura. Mientras Josefina, a diferencia de Nacha, es una criada que goza de menos intimidad con su jefa y por tanto aparece más al fondo del escenario doméstico. Margarita, la suegra, ejerce sobre todo el papel de acompañante de Laura, lo mismo en el viaje a Guanajuato que más tarde en los paseos permitidos por el médico. En el centro del relato están Laura y Nacha, quienes sostienen una relación atravesada por la confianza y la amistad, al punto que no se detecta ninguna forma de trato peyorativo de la jefa a la camarera.

En el cuento, narrado en tercera persona, hay también un narrador interno a la historia, es decir, un relato dentro del relato, contado por Laura. El narrador es ajeno a la trama y omnisciente —heterodieético— pero a nivel narrativo se limita en la mayor parte a las experiencias del personaje principal contadas por él mismo —metadieético—. Queda claro que hay una focalización cero en el cuento, dado que Garro no se limita a dejar de describir aquello que sienten y piensan los personajes —aunque esto se concretiza en prácticamente sólo las perspectivas de Nacha y Laura—. O sea, se narra el relato desde la omnisciencia, pero encontramos una suerte de

enfoque en lo femenino a nivel emocional y racional, así como lo hemos identificado en ‘El gobelino’.

Con respecto a quién acompañamos en el cuento, Garro hace algo sorprendente. El lector observa los acontecimientos junto a Nacha, pese a que Laura es el personaje central durante casi todo lo que sucede. Por ejemplo, se inicia el cuento con la criada que abre la puerta para su jefa y termina con ella yéndose después de la ida de Laura. En resumen, Nacha —único personaje— está presente a lo largo de la narración entera. Todo lo descrito se narra en el pasado, todos los acontecimientos ya han sucedido.

En cuanto a la cronología, la primera escena es la que reaparece antes del final y lleva a la conclusión de la historia. Todo lo que sucede —o mejor, lo narrado— en medio de esta aparición doble de la escena inicial, es la secuencia de eventos de los últimos meses. El presente de Laura parece ubicarse dentro de la contemporaneidad de Garro, aunque también hay un momento histórico específico: 1521, destino de los viajes intertemporales. Más allá de que no se menciona ningún año ni tampoco el hecho de que fuera el momento en que Hernán Cortés tomó el poder en el Imperio Azteca, se puede determinar que se trata de aquel episodio a través de las descripciones de una Tenochtitlán en llamas e indios huyendo de la ciudad caída.

LA COCINA COMO ESPACIO DE POLÍTICA: ESPACIO Y GÉNERO

Volvamos a la división tradicional entre lo público y lo privado marcada por cuestiones de género, tal como describen Celia Amorós (1994) y Rita Segato (2018). En el cuento queda evidente que no se trata de una total falta de acceso a lo público por parte de los personajes femeninos. Por otro lado el ámbito residencial resulta dominado por ellos. Aparte de Pablo, quien tiene una participación pasiva, ningún hombre pisa el suelo de la casa mexiqueña. Es verdad que —pese a la poca información que obtenemos— es probable que la estructura domiciliar sea bastante tradicional, en el sentido de que Laura no aparenta tener ningún empleo formal. Mientras tanto su esposo aparece solo en la mañana al despertarse y a la hora de almorzar y cenar. Este hecho sugiere que durante el día sale a trabajar. El aspecto tradicional está reforzado por el hecho de que están presentes dos criadas.

No obstante, aunque Garro no utiliza los límites de la residencia como fronteras entre géneros de manera tan evidente como en ‘El gobelino’, hay claros papeles atribuidos tanto a lo

público como a lo privado en el cuento. Mientras la casa tiene un rol más simbólico —sin que se haga alguna mención al lugar específico—, el espacio público aparece en forma de lugares geográficos concretos. Se trata del Lago de Cuitzeo, el Zócalo, el Café Tacuba y el Bosque de Chapultepec. Todos, lugares relacionados con las huidas de Laura y, coincidencias aparte, sitios con nombres de origen indígena. Razón desde donde se construye una intensa relación entre ella y lo tlaxcalteca. Estos lugares de la esfera pública —queda evidente en el cuento— se hacen necesarios para que la protagonista pueda salir en busca de su ‘liberación personal’, realización que la propia casa —símbolo del orden familiar patriarcal— no le ofrece.

De la misma manera necesita estar a solas para poder iniciar uno de sus escapes, como se demuestra aquí, cuando está con Margarita en el Bosque de Chapultepec —escena que empieza la huida del inicio y el final del relato—:

“Hacia calor y Margarita se compró un helado de vainilla; yo no quise, entonces ella se metió al automóvil a comerlo. Me fijé que estaba tan aburrida de mí como yo de ella. A mí no me gusta que me vigilen y traté de ver otras cosas para no verla comiendo su barquillo y mirándome. Vi el heno gris que colgaba de los ahuehuetes y no sé por qué, la mañana se volvió tan triste como como esos árboles. ‘Ellos y yo hemos visto las mismas catástrofes’, me dije. Por la calzada vacía, se paseaban las horas solas. Como las horas estaba yo: sola en una calzada vacía.” (Garro, 2018, p. 38)

En la primera oportunidad para dejar la vigilancia que Laura encuentra, ella la aprovecha y entra al mundo del amante indio. El ahuehuate es el árbol nacional de México y es también llamado ciprés de Moctezuma, en honor al último gobernante azteca de Tenochtitlán. O sea, mientras otros ven una especie de vegetación, Laura ve algo que representa al México precortesiano que ella tanto anhela. El árbol acaba sirviéndole como puerta de entrada al pasado. La catástrofe, entonces, es la victoria de las tropas españolas sobre el pueblo mexicana.

Estas rápidas transiciones intertemporales son características del cuento, como también se nota en la huida del Lago de Cuitzeo:

“En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente. Margarita se disgustó conmigo, ya sabes que le dan miedo los caminos vacíos y los ojos de los indios. Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé

en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco con fondo de lajas blancas. [...] Yo, en ese momento, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese instante oí sus pasos. No me asombré. Levanté los ojos y lo vi venir.” (Garro, 2018, p. 28)

Y en la del Café de Tacuba:

“—En el café de Tacuba no había nadie. Es muy triste ese lugar, Nachita. Se me acercó un camarero. ‘¿Qué le sirvo?’ Yo no quería nada, pero tuve que pedir algo. ‘Una cocada.’ Mi primo y yo comíamos cocos de chiquitos...” (Garro, 2018, p. 34)

De los dos tramos —junto con la parte anterior— queda evidente que es la soledad en el espacio público lo que le posibilita a Laura huir de su realidad. En el primero de estos instantes, bastaba que Margarita saliera del carro en que aparecía “el indio”. Hay un gran contraste entre ambos personajes femeninos durante el acontecimiento desafortunado en la carretera. Mientras que el vacío le ofrece una salida a Laura —al igual que en Chapultepec— y un indio es su verdadero amante, su suegra teme ambos elementos. En el caso de Tacuba, ni siquiera aparece algún aviso del viaje intertemporal. Laura entra al café y de repente está con el indio (también llamado “primo”). Podemos concluir desde la ubicación y situación de estos viajes, por tanto, que es necesario que la protagonista esté lejos de todo lo que representa el patriarcado para su presente, para sus familiares y casa.

Al analizar el papel y la representación de la residencia mexiqueña, se constata que no es solamente el lugar desde donde Laura cuenta los acontecimientos, sino también donde se siente más limitada o atrapada. Simbólico para este sentimiento carcelario es el hecho de que, después de ser declarada enferma, su marido Pablo le prohíba dejar la casa para de esta manera transformar el domicilio en verdadera prisión; prisión que le imponen directamente desde el patriarcado que gobierna a su familia:

“Después, en muchos días no dejaron salir a la señora Laurita. El señor ordenó que se vigilaran las puertas y ventanas de la casa.” (Garro, 2018, p. 37)

La casa es la representación espacial de la familia tradicional y de todos los papeles fijos que ella le atribuye a sus miembros y, por consiguiente, aquello de lo que Laura desea huir. Sin embargo, lo tradicional aparenta una resistencia contra aquellos que se resisten contra él y que, al fin y al cabo, intentan dejarlo atrás. Este aspecto —traducido aquí en demarcaciones físicas: la

residencia— es lo que genera el conflicto central del cuento. En esta ruptura con la cotidianidad podemos analizar la casa, así como en el cuento de Llana, como un tipo de espacio heterotópico.

Retomemos la explicación del concepto de Foucault (1986) discutido en otro capítulo. El criterio que hace que se cierre el espacio alrededor de Laura —necesario para la heterotopía— es la supuesta enfermedad, mal que en realidad es solo el no entendimiento de las experiencias de Laura por parte de su familia. Como la heterotopía representa una ruptura temporal, el encarcelamiento no le impide a la señora que tenga experiencias —vividas por ella solo en su cabeza— en un mundo paralelo y del pasado. Viajes que como ya no pueden ser físicos, “Laura le pide al doctor la *Historia...* de Bernal Díaz del Castillo” —en referencia a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, escrita por un soldado de Cortés— y “[n]o habla sino de la caída de la Gran Tenochtitlán” (Garro, 2018, pp. 37-38). Estas narrativas que pasan por la cabeza de la protagonista son, al menos desde su perspectiva, una inversión de la realidad. La heterotopía es justamente esto, un lugar real y físico que se establece como escenario para reflexiones e inversiones con respeto al mundo de afuera.

Es cierto que en este caso Laura vive lo mismo bajo ciertas instancias de la esfera pública, sin embargo, esas huidas no existen para los demás personajes —no ocurren del todo en un espacio real—. Su sentirse aprisionada representa nada más que una miniaturización de la sociedad que ella ya percibe como cárcel. No es de extrañar, entonces, que el imaginario histórico en la cabeza de Laura siga siendo exactamente el mismo. La ruptura temporal que se concreta en la heterotopía de la enfermedad sostiene, además, una relación fuerte con los viajes históricos de la protagonista. Ésta ya venía siendo establecida a través de la percepción ‘otra’ del tiempo que acompaña a Laura en sus huidas. A través del contraste que ofrece Nacha, señala Rossi (2014, p. 230), el lector se enterará de que los paradigmas temporales de continua aceleración del mundo moderno no valdrán para estas experiencias.

La función de la casa en el cuento no se limita a una mera distinción entre los ámbitos público y privado y a un eventual espacio heterotópico, puesto que la cocina por sí sola tiene una posición central en el relato. Como es —de acuerdo con la construcción tradicional de la familia— el espacio exclusivo de las mujeres, este acaba siendo aprovechado por Laura y Nacha. Es el lugar primario del trabajo de Nacha, a quien se le refiere como “cocinera”, muy diferente a la designación de “recamarera” que se utiliza para Josefina. Laura cuenta sus historias desde esta

parte de la residencia mientras Nacha le prepara café. La cocina, más que con la casa en su conjunto, parece sostener una relación distinta con el mundo de afuera, como si por ahí pasara la liberación que Laura a veces encuentra en lo público. Esto se nota en el hecho de que ambos personajes hallen precisamente en ese lugar un nivel de entendimiento mutuo más alto que en otras habitaciones. Queda claro —aunque no se mencione literalmente— que es desde la cocina que Laura se va con el indio al final del cuento.

Ya desde el inicio del relato se caracteriza la cocina de la siguiente forma:

“Afuera la noche desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas. La cocina estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera.”

(Garro, 2018, p. 27)

En otras palabras, desde la cocina uno ve lo que hay allá, afuera, que es efectivamente aquello que Laura busca —y Nacha también, como descubrimos al final—, pero la tristeza de estar encarceladas les forma una barrera.

De modo conclusivo, entonces, podemos decir que hay tres niveles de espacio en el cuento: lo público, que representa la posibilidad de liberarse a nivel personal; lo privado, espacio donde reina la tradición familiar; y algo como lo ‘privado dentro de lo privado’ o lo ‘privado fuera del patriarcado’ —un ‘privado casi anárquico’ podría escribirse— donde las oprimidas por el espacio anterior encuentran una media-liberación.

Si el ámbito público es aquel donde se construyen identidades individuales, donde todos —en teoría— son iguales, y donde uno se puede manifestar de forma política, la otra mitad del binarismo espacial (¡no simétrica aunque tampoco complementaria!) carece de todas estas cualidades (Amorós, 1994, pp. 2-4). La propuesta de Segato (2018, p. 219) para combatir esta desigualdad espacio-social radica no solo en facilitarle el acceso al espacio público a la mujer, sino también en su inversión: “domesticar la política”, “humanizarla en clave doméstica”. Esta idea es seguida por Garro a dos niveles. Las huidas de Laura son políticas y al ser relatadas después desde dentro de la casa devienen experiencias y manifiesto político, ante todo por representar una crítica al ambiente social y a la desigualdad de clase.

Hemos visto que las verdaderas fugas —las no mentales/sicológicas— solamente pueden ser ejecutadas en la esfera pública, lugar de la política. Sin embargo, al reportárselas a Nacha, Laura logra domesticar su rabia contra el *statu quo*. Es cierto que las huidas se llevan a cabo a partir de una suerte de desencanto con el mundo por parte de la protagonista, lo que podría indicar que estas son meramente síntomas de su opresión social. Sin embargo, a mi parecer son ambas. Una reacción violenta e incontrolada a cualquier forma de subyugación puede perfectamente ser convertida en consciencia política —un poco como al final han nacido las grandes revoluciones en la historia—. En otra dimensión, el discurso de Laura tiene un poder fuera del texto, por llegar al ámbito doméstico/personal del propio lector. De esta manera Garro le atribuye una fuerza doble a las tendencias fugitivas del personaje.

EN BÚSQUEDA DE UNA SALIDA: LO FEMENINO ANTE LO MASCULINO

Sigamos la línea política del cuento. Entre todo lo que representa el mundo tradicional-conservador en el que nació Laura y la liberación de todo lo que le había sido impuesto se crea —para decirlo con sutileza— una clara distinción. Garro los separa por medio de la historia y de lo étnico, que van de la mano. En otras palabras, ella busca una cuestión social diferente al género que pueda actuar como equivalente. De este modo la escritora establece aquí un paralelo entre la conquista de México y la apelación por igualdad de género en su propio presente. Por lo tanto, se trata de una especie de pensamiento interseccional. No obstante, la distinción entre desigualdad de género en el presente y el inicio de la discriminación de etnia en el pasado se hace menos inteligible si consideramos el aspecto de la traición en el cuento —concretizado en la culpa atribuida a los tlaxcaltecas—.

Laura, Margarita, Josefina y Pablo son nombres de origen español, mientras Nacha y “el indio” representan el México indígena (u originario). El conflicto que se halla dentro de Laura radica en el hecho de haber nacido en el primer grupo y anhelar el segundo, mientras avanza en busca de una ‘liberación’ que ella considera parte del imaginario indígena. Este imaginario se despliega con mucha claridad a través de la relación que sostiene con ambas criadas y los dos maridos/amantes.

Al mismo tiempo, Laura no esconde que su verdadero amor vive en el pasado, que este es el indio y que su relación con Pablo fue un error:

“Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México. ¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño? Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer.” (Garro, 2018, p. 33)

Aquí ella compara a “sus” dos hombres a partir de cuánta libertad ellos le dan y, evidentemente, Pablo no sale bien parado en la disputa. Laura busca el momento exacto en el que Cortés destruye Tenochtitlán —con la expulsión de los mexicas incluida— pues, para ella, significa el cambio que indirectamente colocaría sus indignaciones y frustraciones en el presente. El modelo tradicional de familia mexicana evidentemente posee muchos más elementos de la tradición católica española que de los pueblos originarios de la región. Por tanto, Laura parece encontrar aquello que busca —es decir, la liberación de las cadenas del orden domiciliario que le limitan su ‘individuación’— en lo prehispánico.

Otra vez hago referencia a Rita Segato (2018, p. 219), quien apunta también a esta suerte de impotencia de las independencias latinoamericanas a la hora de romper con el orden colonial. Nunca existió un choque radical que cambiara el curso de la historia. Cambió el poder pero continuó la hegemonía eurocéntrica y, sobre todo, en el campo sociocultural, puede detectarse una estabilidad del orden patriarcal que ha continuado sin interrupción desde aquellos tiempos hasta ahora, según la feminista argentina. Sin embargo, una vez hallada la salida, se vuelve problemático el hecho de que Laura simplemente no pertenezca a la cultura mexicana ni tampoco viva en 1521. Su liberación —podemos decir— sólo existe en lo fantástico.

Precisamente en esta cuestión de pertenecer o no a un determinado grupo —para Laura se trata de lo indígena-prehispánico y lo patriarcal-moderno— es donde juega un papel la traición, aspecto fundamental en el cuento. Laura incluso la menciona varias veces en el contexto tlaxcalteca:

*“—Yo soy como ellos: traidora...—dijo Laura con melancolía.
La cocinera se cruzó de brazos en espera de que el agua soltara los hervores.*

—¿Y tú, Nachita, eres traidora?

La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche.

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona.

—*Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita.*” (Garro, 2018, pp. 27-28)

Al igual que los tlaxcaltecas traicionaron a los mexicas o aztecas al ayudar a los conquistadores españoles, Laura traiciona a Pablo —su esposo real—.

Hasta el día de hoy existe una connotación negativa de Tlaxcala en la capital mexicana, de forma que el diálogo intertemporal del cuento continúa hasta cierto punto en el presente. Esto deja a Laura frente a una gran paradoja: es partidaria del pueblo mexica y, por consiguiente, condena las acciones de los tlaxcaltecas (“La culpa es de los tlaxcaltecas”). Al mismo tiempo le resulta conflictivo condenar la traición en general, puesto que ella misma ha caído alguna vez en esta “tentación”. Sin embargo, al describir “el indio”, deja en claro lo que le parece condenable:

“Me conoce desde chica, Nacha. Su padre y el mío eran hermanos y nosotros primos. Siempre me quiso, al menos eso dijo y así lo creímos todos. En el puente yo tenía vergüenza. La sangre le seguía corriendo por el pecho. Saqué un pañuelito de mi bolso y sin una palabra, empecé a limpiársela. También yo siempre lo quise, Nachita, porque él es lo contrario de mí, no tiene miedo y no es traidor.” (Garro, 2018, p. 29)

Además de declarar que la vivencia paralela en su mundo fantástico-real existe desde su infancia —es decir, el hecho de que Laura esté viviendo en 1521 aunque todo lo que está sucediendo ocurra —por supuesto, también— en íntima concordancia con el presente— expresa su admiración por la calidad fiel de su amante-primo. Esto sugiere que, en la experiencia de Laura, el momento histórico descrito no sirve solamente como ruptura en la línea del tiempo imaginada por los pueblos indígenas antes de 1519, cuando Hernán Cortés pisó por primera vez el suelo del México actual, sino también como acontecimiento que pone en crisis la cuestión de género.

Para evidenciar esta posición, en cada una de las tres ocasiones en que Laura se encuentra con “el indio”, ella llega a caracterizar aquel momento histórico como “el final del hombre”:

“—*Este es el final del hombre —dije.*

’—*Así es — contestó con su voz encima de la mía.*” (Garro, 2018, p. 30)

“—*Este es el final del hombre —le dije con los ojos bajo su mano.*

’—*¡No lo veas!*” (Garro, 2018, p. 35)

“—*Este es el final del hombre —repetí, porque no se me ocurría otro pensamiento.*”

(Garro, 2018, p. 39)

En las mismas conversaciones se habla no solamente del final del hombre, sino también del final del tiempo en general, el que servirá como nuevo comienzo:

“—*Ya falta poco para que se acabe el tiempo y seamos uno solo... por eso te andaba buscando —se me había olvidado, Nacha, que cuando se gaste el tiempo, los dos hemos de quedarnos el uno en el otro, para entrar en el tiempo verdadero convertidos en uno solo.*” (Garro, 2018, p. 30)

Con esta reflexión sobre el tiempo, Laura sugiere que lo ocurrido en 1521 marca el final de la historia ‘cierta’ —el como ‘debería ser’— y subraya que la única manera de fugar de su destino —en el presente— será unirse a su amante-primo, para luego entrar en un tercer tiempo desconocido.

Es decir, que la influencia indígena para Laura termina implicando tanto su liberación (“el indio”) como la traición (los tlaxcaltecas). Por más ambiguo que esto pueda parecer —de hecho resulta contradictorio— la protagonista vive sobre un destino ya configurado. Incluso, cuando se halla en medio de este conflicto interno y lo reconoce, sigue luchando en su contra. Sin embargo el sistema que la atrapa resulta de inicio mucho más fuerte y ella es llevada hacia el enloquecimiento (por lo menos así lo juzgan los demás integrantes de la casa). Estado que sobre todo se nota cuando dice cosas que solo guardan sentido para quien tiene conocimiento de sus viajes intertemporales:

“—*Me preguntaba por mi infancia, por mi padre y por mi madre. Pero, yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cuál padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la conquista de México.*” (Garro, 2018, p. 37)

No obstante, en medio de todos los conflictos internos y externos que constituyen el cuento, la voz siempre queda del lado de las mujeres. Los dos hombres no aparecen nunca en papeles activos, sólo como amantes, y aunque el relato podría haber contado con un final fatal —debido a las condiciones en las que los personajes femeninos se encuentran—, Laura y Nacha acaban por liberarse de la casa opresora. En el caso de la dueña de la casa, García (2012, p. 84) lo caracteriza como “la rebelión y el triunfo de la mujer desde un ámbito femenino”.

Mientras la señora enfrenta grandes contraposiciones internas, Nacha no da con los mismos problemas. La camarera indígena tiene el papel de oyente y no participa en las huidas de su jefa. Por el contrario, acaba por huir de la casa en la realidad contemporánea. De esta forma, se fortalece la idea de que la igualdad de género, de forma simbólica, estaría en lo prehispánico y lo indígena, tal y como esto se proyecta en la mente de Laura. Este episodio nos lleva a preguntarnos cuál historia realmente está en el centro de este cuento. Se podría decir que la liberación de Nacha es, al fin y al cabo, mucho más importante para el relato que la de Laura, dado que es real y no depende de medios fantásticos. Y, quizás más importante, porque representa lo indígena. El escape de la criada no es solamente de género, sino también de etnia y clase social.

La literatura de Elena Garro, como explica Serrano (2011, p. 866), crea ambientes ya marcados por el patriarcado tradicional de la sociedad mexicana y personajes femeninos que de manera activa buscan su liberación a toda costa. Aunque en este instante la escritora opta por no hacer que la(s) protagonista(s) busque(n) una hipotética militancia feminista en el tiempo correspondiente a cada una, la crítica al *statu quo* de la familia mexicana en los sesenta del siglo XX sí se hace evidente. Si tomamos conceptos como lo hispánico y lo católico como causas para el México tradicionalista contemporáneo de Garro, la escritora claramente busca describir su rabia —o la de Laura— subrayando las raíces como punto de partida, en vez de sencillamente atacar los síntomas. En ello, podemos ver que ella intenta construir un diálogo que no solo es intertemporal, sino también intercultural. Un diálogo que refleja la construcción social del país hasta hoy.

En resumen, Garro une las cuestiones de etnia y clase social a las de género para crear una crítica paralela. A la vez estas se distinguen a través de la confusión causada en la cabeza de Laura cuando reflexiona sobre la traición. El personaje busca establecer dos lados mutuamente excluyentes de la historia: todo el presente ‘malo’, todo el pasado y lo indígena ‘bueno’. Al hacerlo, se encuentra frente al conflicto interno de percibir que no pertenece a ninguno de ellos, ya que

encuentra en ella misma el aspecto traicionero de los tlaxcaltecas —a quienes les había atribuido la culpa de todo—. Por esta incapacidad de, en verdad, construir una narrativa de otredades (aunque Laura lo persiga), Garro recurre al tipo de heterogeneidad discursiva que propone Nelly Richard (1996, p. 742) como forma más constructiva de reclamar la igualdad de género.

CONSIDERACIONES FINALES

No hay solución. No que la escritora haya intentado escribir alguna suerte de manifiesto feminista, pero en el mundo no fantástico Laura no se salva. El hecho de que Nacha aparente ‘liberarse’ podría ser leído como una pequeña nota feliz para cerrar un cuento lleno de diferentes violencias. Sin embargo, creo que se debe rescatar lo vago, lo ambiguo, lo conflictivo y, por tanto, lo desesperante de la huida anhelada de dos mujeres que se encuentran atrapadas dentro de un orden que hereda la violencia de un tiempo anterior.

De la misma manera que Garro sugiere una conexión directa entre la emancipación femenina y acontecimientos históricos que trajeron un sistema inherentemente desigual, su personaje busca la raíz del cambio. La desigualdad aquí está representada tanto a nivel de género como de raza. Ambas se mueven de modo paralelo a lo largo del relato, como si fueran parte de un orden que subyugara a diferentes grupos de la sociedad debido a estructuras intrínsecas de ese sistema.

La casa sirve como símbolo para el orden patriarcal del que Laura intenta fugarse. Sus viajes intertemporales, por tanto, muestran *grosso modo* que la protagonista está fuera y además está sola, lejos de la esfera familiar que la atrapa. La cocina de la residencia le ofrece una forma de refugio que le posibilita compartir experiencias con Nacha, figura de confianza. Sus relatos son políticos y con estos actos Laura demuestra de manera despejada sus deseos. Sin embargo —aunque esta lectura alegórica del espacio domiciliar cubre parte de la interpretación del relato— las fronteras entre emancipación y patriarcado, liberación y prisión, ‘lo bueno y lo malo’ resultan borrosas y conflictivas. La protagonista se encuentra atrapada en las contradicciones de su misión de salir del encarcelamiento inicial y, por lo mismo, es declarada enferma por su entorno. A partir de aquí se construye, temporalmente, la heterotopía que caracteriza la manera en que Laura percibía ya la sociedad y además enlaza al relato de Garro con el de Llana.

Es notable la especie de ruptura radical con el establecimiento patriarcal que las protagonistas —tanto Laura como Nacha— presentan, considerando las preocupaciones de los feminismos latinoamericanos de la época. Como forma de conclusión, entonces, me gustaría decir que ‘La culpa’ es un relato en el que Elena Garro interviene ferozmente en una realidad de orden todavía colonial. No por ofrecernos una liberación femenina heroica, sino por exponer una narrativa heterogénea de conflictos entre dos lados de la historia. Dos lados porque en la superficie parece que son esos los elementos que están en juego. No obstante, el mundo no es tan etiquetable ni organizable. Para cualquiera que se resista contra el sistema, por más válida que sea su lucha, el enloquecimiento siempre estará cerca. Por consiguiente, ‘La culpa’ pone en crisis la modernidad del México de los sesenta y sus contradicciones.

6. LLANA, GARRO Y LAS MODERNIDADES LATINOAMERICANAS

MODERNO Y ANTIMODERNO: EL CONFLICTO INTERCULTURAL DE LAS MODERNIDADES LATINOAMERICANAS

A modo de llevar el análisis un poco más allá y continuar la misma línea de argumento que he estado construyendo hasta aquí, me detendré en las siguientes preguntas: ¿cómo podemos acercarnos a las contradicciones de las modernidades latinoamericanas en las que Llana y Garro se encontraban?, ¿de qué manera ambos cuentos representan una suerte de intervención en estas?

Para poder ajustarnos bien a estas preguntas tendríamos primero que establecer una discusión sobre las modernidades latinoamericanas y sus contradicciones. Estas modernidades son, ante todo, procesos múltiples y por tanto se hace obligatorio describirlas de manera plural. Muchos autores la llegan a considerar incluso un conjunto que a su vez incluye una gran variedad de desarrollos. Otra de las cosas que someteré a debate será lo moderno, lo moderno como proceso histórico sin límites definidos —diferente a las categorizaciones de modernidad y postmodernidad que a menudo se utilizan—. Es decir, el período colonial en Latinoamérica forma parte del ‘proyecto moderno’ y todos los procesos que se instigaron en esa época han conocido —en diferentes medidas— alguna forma de continuación hasta el día de hoy. Estoy hablando de avances tecnológicos, del tiempo y su aceleración, de la disminución del espacio (Rosa, 2011); también, de tendencias emancipatorias —todas generalmente en enlace directo con el capitalismo mundial—.

La emancipación, desde fases tempranas, era un aspecto fundamental de la modernidad, como prueban por ejemplo las ideas de Rousseau en el contexto de la Revolución francesa. Dice el filósofo argentino Enrique Dussel (1994, p. 180): “La Modernidad, en su núcleo racional, es emancipación de la humanidad del estado de inmadurez cultural, civilizatoria.” Sin embargo, este aspecto no escapa a la paradoja. La emancipación —tal y como inicialmente se propuso— no incluía a todos, como se hace evidente en la tesis de De Beauvoir, por ejemplo (Pardina, 2009, p. 101). Por otro lado, la crisis de la modernidad capitalista genera una resistencia interna, que a su vez nos llega en forma de lucha de emancipación. Tal causa es moderna y al mismo tiempo antimoderna, puesto que resiste a este. El ejemplo clásico de lo que digo sería el de la Revolución haitiana, inspirada por y en respuesta a la francesa.

Para Rita Segato (2018, p. 220) existe una tensión interdependiente entre las relaciones moderno-tradicional, público-privado y masculino-femenino. En la modernidad emancipatoria latinoamericana se hacen relevantes, por tanto, las contradicciones que existen en la concordancia y discordancia entre los imaginarios moderno y tradicional. El último se puede comprender como una suerte de orden ‘original’, teniendo en cuenta que (necesariamente) esto no quiere decir “aquello que viene de un pueblo originario”, sino lo “no moderno”.

Por esta vía llegamos a un debate cultural, que a menudo actúa en la esfera política. Jorge Larraín (1997) explica cuán conflictivo ha sido ese proceso. Dado que se trata de un fenómeno enraizado en las condiciones occidentales, en un principio se presenta como algo ajeno a Latinoamérica. Dice el autor que su introducción incondicionalmente genera un desacuerdo. No obstante, sostiene el propósito de alejarse de la forma absolutista de encarar el concepto y explica que no considera lo latinoamericano y la modernidad como “mutuamente excluyentes” (p. 316), sino que generan una modernidad híbrida, ya que la modernidad no es algo propio a Occidente, por mucho que haya ‘nacido’ allí.

De acuerdo con el filósofo mexicano (nacido ecuatoriano) Bolívar Echeverría (Pérez-Borbujo Álvarez, 2014, pp. 32-35) existen diferentes “*ethe*” para enfrentar la modernidad, concepto que él entiende —siempre— como un resultado del capitalismo. De las cuatro posibles aproximaciones que el autor presenta, la forma ‘más de acuerdo con las condiciones sociales y culturales latinoamericanas’ sería el “*ethos* barroco” (p. 35). Este estaría en consonancia con una realidad opresora, a la vez que redundaría también en un insistir en la lucha por mantener la “cultura original”, con el objetivo de construir una modernidad alternativa. Según el estudioso Pérez-Borbujo Álvarez “se ha de persistir en [esta] contradicción” (2014, p. 39).

Para Echeverría, no solo la cuestión socioeconómica juega un rol en el análisis de la relación entre el capitalismo, la modernidad y sus resistencias. Los primeros acaban trayendo una cierta crisis de la cultura, caracterizada como “parálisis de una cultura programada, articulada por el interés del capital” (p. 33). Tal cultura —cada vez más repetitiva, automatizada y comercializada— es de nuestro interés porque genera un “desenraizamiento cultural” (p. 33). A su vez esta resulta ambiguo porque produce su propia resistencia. La propuesta del filósofo se resume, entonces, en reconocer la realidad trágica y conflictiva, pero también en creer que bajo una cultura

híbrida una alternativa moderna es posible, lejos del racismo institucional que marca toda la historia intercultural latinoamericana (Pérez-Borbujo Álvarez, 2014).

A partir de la década de los sesenta, las dictaduras militares llegaron al poder en varios Estados latinoamericanos. Sus políticas —dicho de modo general— implicaron algunas modernizaciones económicas, aunque ninguna social (Larraín, 1997). Jean Franco ha señalado (1993, pp. 269-270) cómo las dictaduras militares empeoraron la posición social de la mujer hasta en Estados “benefactores” como México, donde el contrato social tenía como base la subalternidad femenina y las mujeres, excluidas de la ciudadanía, eran consideradas solamente por su papel reproductivo. En otro momento de su análisis, la autora resalta por ejemplo a las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, y apunta: “De esta manera, se representaba públicamente la ‘vida privada’ —como imagen congelada en el tiempo— en contraste con el presente, y se destacaba la destrucción de aquella vida familiar que los militares decían proteger” (Franco, 1993, pp. 270-271).

La modernidad latinoamericana siempre fue impuesta, sea por los colonizadores, el imperialismo norteamericano o gobiernos autoritarios —aunque de forma híbrida—. Sin embargo, esto no quiere decir que esta sea algo tan ajeno al continente hasta el punto en que no exista una verdadera modernidad latinoamericana. Como dice Echeverría, en medio de la lucha contra ella, hay que aceptar la realidad sufriente. Es una ambigüedad histórica y continuamente impuesta de modo —sobre todo— violento.

En el campo de aquellos que cuestionan la posibilidad de una verdadera modernidad latinoamericana existen dos discusiones principales sobre el problema. Una que avanza a través de lo “mágico-real” o el “macondismo”, el cual dice que el continente tiene aspectos tradicionales (no confundir con conservadores) tan ajenos a Occidente que se hace difícil la llegada de esta con toda su carga occidental. Y otra, que sostiene que los orígenes no occidentales en la región (indígena, africano) la impiden, así como también la ausencia de intelectuales que la emprendan. En relación con esto, un hecho importante es que un acontecimiento burgués que empujó la modernidad occidental hacia adelante —como la Revolución francesa— jamás sucedió en Latinoamérica. De todas formas, es más que evidente, que la introducción de la modernidad en la región generó conflictos culturales (Brunner, 1990, pp. 314-321).

Comenta Brunner (1990, p. 321) que podemos hablar de una “conformación cultural moderna” desde los cincuenta del siglo XX. El acceso a la educación ha incrementado de manera vertiginosa en toda la región, como también la cantidad de producciones culturales y en consecuencia su consumo. La cultura, antes de acceso casi exclusivo a los intelectuales, gradualmente se tornó algo de masas. No obstante, esta nueva modernidad cultural era algo propio de la “experiencia urbana”, ya que era donde creció la idea del “querer-ser-modernos” (p. 323). Estos cambios culturales están en relación definitiva con cambios políticos y económicos y se desarrollaron en paralelo a una integración internacional creciente en el continente latinoamericano.

Con estas modernidades culturales, continua Brunner (1990, pp. 324-327), el papel del Estado cambia también. Ya no es el Estado quien posee todos los medios de producción cultural, sino que da más libertad e independencia a aquellos que la producen. Este cambio —producir por y para la intelectualidad a producir por y para las masas— es lo que desencadena una serie de procesos modernos en el ámbito cultural en Latinoamérica; también en los feminismos, como apunta Jean Franco (2013, p. 175); feminismos que conocen un crecimiento considerable en los sesenta y setenta del siglo pasado y marchan mano a mano junto a la popularización de la cultura. (Vínculo también subrayado por Rita Segato en uno de sus ensayos (2018, p. 219)).

Como hemos dicho antes: de la misma manera que las relaciones de género en la región han sufrido por su pasado colonial, entre otras porque la transición hacia la independencia no provocó nunca la ruptura necesaria con los valores tradicionales y patriarcales de épocas anteriores, la modernidad sufrió del mismo problema. Esto hace que ambas vayan de la mano y al mismo tiempo se enzarcan en una discusión feroz. (Aclaro que en medio de las varias modernizaciones que ha sufrido la región en los sesenta, setenta y ochenta, los valores tradicionales en cuanto a la posición de la mujer han sobrevivido porque el Estado así lo ha deseado). En lo que respecta al ámbito sociopolítico, los casos mexicano y cubano tienen sus diferencias por tener ideologías y estructuras sociales contrapuestas. Uno entra de lleno en la modernización capitalista mundial, el otro presenta una alternativa socialista que, sin embargo, no excluye de forma absoluta las modernizaciones que tienen lugar a su alrededor. La cuestión cultural, en el marco que estamos analizando, se hace general para toda la región.

El espacio es tanto el resultado como el productor de las condiciones sociales en las que se halla. El orden moderno-capitalista tiene una historia de separaciones claras entre las esferas pública y privada, conectadas de forma paralela con las dinámicas de género. Los cambios traídos por parte de los Estados capitalistas para esta cuestión han sido ante todo fomentados por una necesidad de hacer crecer al mercado. Una transformación verdadera del espacio como significante social, por tanto, vendrá con propuestas otras. Es cierto que cualquier alternativa podría llegar a sufrir bajo las contradicciones y ambigüedades inherentes al tejido cultural latinoamericano —siempre en conflicto permanente con los procesos modernizadores—. Sin embargo, frente a todas las desdichas el ámbito político ha seguido una línea relativamente estable desde la época colonial hasta ahora mismo. Quiero decir, aunque han existido gobiernos e ideologías de todo tipo en los países latinoamericanos, podemos hablar de un orden patriarcal-(neo)colonial-capitalista-moderno continuo. Nunca hubo una ruptura drástica para que las dinámicas entre los géneros realmente cambiaran (Segato, 2018, p. 218). En esta línea de tiempo más o menos predeterminado el texto literario podría representar —de diferentes maneras— una intervención.

LLANA Y GARRO COMO INTERVENCIONES MODERNAS

El contexto postrevolucionario de María Elena Llana es a todas luces muy diferente al de Elena Garro. La Revolución cubana presentó una suerte de ruptura con el orden que había reinado en la isla hasta aquel momento, sobre todo si consideramos la enorme influencia norteamericana que marcó la historia prerrevolucionaria cubana. Sin embargo, el proyecto socialista es un proceso largo y el choque en el ámbito político no transforma automáticamente el domiciliario. Dentro de una lógica revolucionaria continua —como el Estado comunista cubano se proponía ser— una queja dirigida contra el estado de las cosas puede perfectamente ir de la mano incluso con el orden político y sus objetivos. Lo importante es la intervención que se establece en el continuo histórico expuesto en los párrafos anteriores.

Silvia —la protagonista de ‘El gobelino’— vive una vida corta y desconectada de cualquier distracción. Su mundo no se extiende hacia afuera. Tampoco hay personaje femenino que logre la ‘liberación femenina’. Por otro lado, Llana utiliza el gobelino —y el mundo fantástico adentro— y el espacio heterotópico como elementos ‘otros’ que se abren para poner en crisis la hegemonía ‘género-espacial’. Desde el poder de inversión y reflexión sobre el mundo afuera que

tiene la heterotopía, Silvia se encuentra buscando algún remedio para su estado mental en un espacio alternativo (y ficcional).

De este modo, el texto no solamente presenta una residencia en la que el orden tradicional-patriarcal todavía reina, sino también modifica el espacio privado. La transformación de los espacios en sí es un acto que se interpone en la modernidad de los papeles sociales predefinidos. Sin embargo, una intervención todavía más fuerte es la de las ambigüedades. La falta de univocidad en el cuento va en contra de la teoría de que existe algún camino único hacia el progreso —idea propagada sobre todo por los proyectos modernos—, y donde las contradicciones inherentes a los procesos modernizadores en Latinoamérica a nivel sociocultural encuentran una suerte de eco en el relato de Llana. Independientemente del sistema sociopolítico en el que viva el latinoamericano, hay una contradicción histórica (se necesitaría mucha resistencia para desviarse del camino del orden patriarcal-moderno). Por lo tanto, el despliegue narrativo de las ambigüedades y contradicciones, es en sí un acto de intervención moderno y antimoderno.

Si hiciéramos un corte a través del elemento de la muerte, veremos que hay una discontinuidad de vida en dos de los personajes (femeninos) que simbolizan un mundo y una forma de convivencia que están por morir en aquel contexto. No se presenta ninguna verdadera alternativa —no sabemos exactamente qué vendrá después de que el estilo burgués del Vedado haya cesado o si hay algún camino de emancipación—, sin embargo, queda claro que el orden patriarcal-capitalista que había dominado hasta poco antes se encuentra en crisis. El contexto de la Cuba postrevolucionaria sirve perfectamente para presentar tal ruptura drástica. La Revolución misma se propuso borrar el pasado —e independientemente de si lo logró o no—, no deja de ser revolucionario utilizar la muerte para escribir las contradicciones de una realidad en la que el patriarcado colonial, la modernidad y el proyecto anticapitalista se intersectan en un único espacio geográfico.

La intervención de Llana se establece no solamente a través del confinamiento femenino y las huidas fantásticas de la protagonista, sino también en relación a las clases sociales, donde se sugiere una suerte de interseccionalidad. Sin embargo, en ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’, esta se puede identificar de forma más clara aún a través de lo racial. Como describen Larraín (1997) y Brunner (1990), las modernidades latinoamericanas se complejizan todavía más por la integración de factores culturales propios a la región, como lo indígena. No solamente lo encontramos en el

relato, sino que justamente es este diálogo el que persigue a Garro. El conflicto causado por el enfrentamiento de valores muchas veces incompatibles hace que las personas lo eviten y se conformen con lo ya establecido (socialmente hablando). Sin embargo, Laura va en busca de su propia guerra interna.

Aunque no utilizada como frontera física, la casa representa límites simbólicos, límites que se nuclea alrededor de la cocina. García (2012, p. 79) señala esto al subrayar tanto el espacio de opresión total del patriarcado sobre la mujer como también el de huida de la realidad y posibilidad de encontrarse a sí misma. Por mucho que Laura sea la dueña de la casa, la cocina no cae completamente bajo su dominio, sino que es Nacha quien la ocupa. Por medio de la liberación parcial de su jefa —parcial porque tal exención existe solo en lo fantástico— la criada consigue liberarse por entero al irse de la residencia al final del cuento. Mientras la señora trata de alcanzar algo que nunca tendrá en la realidad a través de las raíces de la población originaria de México, Nacha —quien representa a este grupo en el presente del relato— completa esta búsqueda. De este modo Laura ejerce el papel de protagonista en la superficie del cuento, mientras que la camarera lo desempeña a nivel secundario. Como escribe Rossi (2014, p. 226), el lector observa los acontecimientos de ‘La culpa’ junto a Nacha, casi a través de ella.

Es fundamental resaltar el lazo que existe entre los dos últimos párrafos. Uno reduciría la fuerza del cuento al decir que la casa sencillamente es (o representa) lo tradicional-patriarcal y el espacio público lo moderno. De hecho, estas relaciones se encuentran entre valores sociales y esferas; sin embargo, una lectura atenta puede destacar lo vago y lo confuso. La casa también es un lugar de sueños, narrativas y política. Y el espacio público —aquel de la huida definitiva hacia la libertad— está caracterizado, para su desgracia, por un capricho. Es decir, alrededor del amor hay violencia, incertidumbre y traición. Por otro lado, Garro establece una narrativa que nos ofrece una base para construir lazos claros entre los conceptos género, espacio y modernidad, aunque hay vaguedades y ambigüedades dentro de estas categorías. Lo anhelado por Laura (y Nacha) es premoderno (precapitalista) y lo que más la limita es su ámbito doméstico-familiar.

Lo ambiguo de todo el cuento expresa la experiencia de un proceso modernizador que en Latinoamérica se ha demostrado altamente contradictorio, sobre todo por cuestiones culturales. No es de extrañar, entonces, que se escogió justamente el aspecto indígena —o prehispánico— como referente alegórico para la causa femenina. Todo lo ambiguo y conflictivo vivido por Laura

contrasta grandemente con la experiencia de Nacha. Desde una posición más subalterna —y siendo la encarnación de lo anhelado por su jefa— ella logra liberarse de la opresión que simboliza la casa. En este evento podemos leer una suerte de inversión: Cortés y los españoles (y los tlaxcaltecas) provocaron un corte violento en la sociedad mexicana, lo que desembocó *a posteriori* en el proyecto moderno, mientras Nacha, la camarera de nombre indígena, rompe ahora con el orden moderno-patriarcal. Los esfuerzos de ambos personajes principales nos hacen pensar sobre formas ‘otras’ de convivencia.

Una de las propuestas del relato podemos encontrarla en el uso del tiempo. Este pasa más rápido en el presente que en el pasado, de acuerdo con la idea de que tenemos cada vez menos tiempo en la actualidad (Rosa, 2011). La aceleración del tiempo es un elemento fundamental para el mantenimiento del capitalismo. Presentar tiempos y espacios ‘otros’ —1521 en Garro, el gobelino en Llana, la heterotopía en ambas— para exponer la posición carcelaria de la mujer no descarta la modernidad capitalista. Al revés —como propone Bolívar Echeverría—, la acepta y la enfrenta, pese a todas sus ambigüedades.

7. CONSIDERACIONES FINALES

En esta tesis he propuesto una lectura de dos cuentos en el marco de la relación que se establece entre género y espacio y, consecuentemente, cómo ambos se encuadran en la esfera de las modernidades latinoamericanas. En el relato de Llana se encuentra una casa que funciona como un establecimiento limitador para sus residentes femeninos y, en el de Garro, una residencia que no sirve para realizar las huidas que sí se harán posibles en el espacio público. Ambas vendrán a representar de forma física una serie de valores que provienen del imaginario colonial-tradicional-patriarcal (al que se podrían añadir más términos). Además, encontramos algunos espacios ‘otros’: el gobelino de la residencia habanera le ofrece una ‘media-liberación’ a la protagonista Silvia, mientras desde el espacio público mexicano Laura consigue una suerte de huida similar.

Imprescindible es el espacio heterotópico en el que ambas casas se transforman, aunque en el caso de ‘La culpa’ solamente cuando Laura es declarada enferma. De este modo las escritoras se regalan la libertad de reflexionar sobre el mundo afuera e invertirlo. A través de este aspecto y de la presencia del elemento fantástico, Llana y Garro se inscriben en una especie de pensar ‘otro’. No se intenta salir de las epistemologías modernas, capitalistas o socialistas, pero se las enfrentan y cuestionan.

No estaría mal volver a señalar que tanto la ocupación del espacio público como “domesticar la política” (Segato, 2018, p. 219) por parte de las mujeres, son desarrollos deseables en el camino hacia la emancipación de género. En ambos relatos encontramos elementos de esta “domesticación”, podríamos decir. Ella (o ellas) serán características de las modernidades latinoamericanas y de las contradicciones de sus luchas emancipatorias —necesarias, por otro lado—. La denuncia que establecen ambos textos a través de sus ambigüedades y confusiones a nivel textual pueden leerse en sí como una intervención de grandes dimensiones.

La ambigüedad es el elemento que me sobra en el debate acerca de la relación espacio-género, ya que la misma se encuentra en la vaguedad de las descripciones del mundo percibido por Silvia o en la discusión que Laura conduce internamente sobre la cuestión de la traición. Aspecto, por cierto, que lo mismo encontramos en la literatura de la Cuba postrevolucionaria o en el complejo de la Malinche desarrollado por la esfera literaria mexicana de aquellos tiempos. Mientras las mujeres de la escritora mexicana presentan una serie de rupturas con la tradición

‘malinchera’, logrando, con esto, que la experiencia femenina fuera incluida en ‘la narrativa nacional’, Llana rompe con el molde épico de los sesenta y se acerca a una narrativa más inclusiva.

La ambigüedad está además —a nivel más amplio— en la relación que los sujetos sostienen entre la vieja burguesía y la nueva sociedad socialista; o entre el México de 1521 y el del siglo XX. De este modo los textos se inscriben en la heterogeneidad, tal como ha sido propuesto por varias de las teóricas feministas. En el caso de Llana esto también encajaría en el aspecto irónico que la crítica ha señalado sobre su obra, a diferencia de Garro, quien cruzando elementos autobiográficos nos hace pensar más bien en su proverbial desencanto del mundo.

Como explican Richard (1996) y Segato (2018), apuntar y quedarse en el discurso de las otredades no es una forma productiva de construir un lenguaje emancipador e inclusivo. Las estrategias aplicadas por Llana y Garro para reclamar justicia de género se inscriben en esta especie de acercamiento. Sus personajes principales actúan de forma bastante individual o anárquica, lejos del Estado —lo que de por sí constituye un acto político—, por esta razón podríamos afirmar que los textos reflejan las propuestas de Richard (1996), Segato (2018) y Franco (2013) de no ir tras la justicia femenina a través de la política institucional. Yo aseguraría incluso —como algunos autores (Serrano, 2011; Riess, 1999) ya lo han identificado— que en ambas autoras sobrevive alguna forma de lucha de género, por más subyacente que esta sea.

Sin embargo, el objetivo de esta investigación no es identificar si los textos son feministas o no —aunque la discusión sea en sí relevante—. Lo que me resulta esencial de los análisis realizados es que se utiliza el espacio para invertirlo, para entrar a otros mundos y denunciar la realidad. La huida —tanto física, al gobelino o a 1521, como al patriarcado opresor— resulta a las protagonistas conflictiva y violenta. Pero la insistencia en la contradicción es un acto de resistencia, aunque este lleve a la muerte (la cual es una interrupción más). Los cuentos, por lo tanto, se presentan como un reflejo de sus respectivas actualidades, aunque sobre todo, como una intervención dentro de un proyecto moderno que pactó con el orden patriarcal-colonial preexistente.

La ruptura radical con la Latinoamérica colonial nunca llevada a cabo de manera emancipadora es reclamada. Es más, si ubicamos los textos en un contexto más amplio, su relevancia continuará prácticamente igual hasta hoy. Ante esto, ‘El gobelino’ y ‘La culpa es de los

tlaxcaltecas' se establecen como dos cuentos imprescindibles y necesarios en el campo de los estudios literarios latinoamericanos que analizan y debaten, a su modo, la cuestión de género.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Amorós, C. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”. En Amorós, C. (1ª edición), *Feminismo, igualdad y diferencia* (pp. 23-52). Ciudad de México: UNAM.
- Araújo, N. (1996). La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de la identidad. En Bobes, M. & Yáñez, M. (1ª edición), *Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas* (pp. 373-382). La Habana: Ediciones UNIÓN.
- Boletsi, M. (2019). Reading Irony through Affect: the Non-Sovereign Ironic Subject in C.P. Cavafy’s Diary. En van Alphen, E. & Jirsa, T (1ª edición), *How To Do Things With Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (pp. 17-39). Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Borja, J. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.
- Brunner, J. J. (1990). Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (13-14), 301-333.
- Campuzano, L. (1992). Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(2)307-318.
- Campuzano, L. (1996). La mujer en la narrativa de la Revolución: Ponencia sobre una carencia. En Bobes, M. & Yáñez, M. (1ª edición), *Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas* (p. 349-370). La Habana: Ediciones UNIÓN.
- Campuzano, L. (2010). *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios....* La Habana: Ediciones UNIÓN.
- Cano, G. (1996). Más de un siglo de feminismo en México. *Debate feminista*, 14, 345-360.
- Carosio, A. (2009). Feminismo latinoamericano: imperativo ético para la emancipación. En A. Girón (1ª edición), *Género y globalización* (pp. 229-252). Buenos Aires, CLACSO.

- Chinchilla, N. S. (1991). Marxism, feminism, and the struggle for democracy in Latin America. *Gender & Society*, 5(3), 291-310.
- Colchero Garrido, M.T. (2007). *La identidad en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Elena Garro y Rosario Castellanos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press.
- Dos Santos, A. C. (2016). De pájaros invisibles y otros cuentos: o fantástico femenino de María Elena Llana. *Badebec*, 6(11), 412-436.
- Dussel, E. (1994). *El Encubrimiento Del Otro*. Quito: Ediciones ABYA-YALA.
- Femenías, M. L. (2007). Esbozo de un feminismo latinoamericano. *Revista Estudios Feministas*, 15(1), 11-25.
- Foucault, M. (1986). Of other spaces. *Diacritics*, 16(1), 22-27.
- Franco, J. (1993). Invadir el espacio público; transformar el espacio privado. *Debate feminista*, 8, 267-287.
- Franco, J. (2003). On the Impossibility of Antigone and the Inevitability of La Malinche: Rewriting the National Allegory. En Castro-Klarén, S. (1ª edición), *Narrativa Femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas* (p. 73-88). Madrid: Iberoamericana.
- Franco, J. (2013). Desde LASA, Jean Franco. *Debate Feminista*, 48, 173-178.
- Fuentes, M. (1992). Feminismo y movimientos populares de mujeres en América Latina. *Nueva sociedad*, 118, 55-60.
- García, M. I. (2012). Búsqueda espiritual y laboratorio de refugio en “La culpa es de los Tlaxcaltecas” de Elena Garro. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (5), 76-87.
- Garro, E. (2018). La semana de colores. En Garro, E. (1ª edición), *Cuentos completos*. Ciudad de México: Penguin Random House. (Originalmente publicado en 1964)
- Garro, E. (2019). *Los recuerdos del porvenir*. Ciudad de México: Alfaguara. (Originalmente publicado en 1963)

- Hernández Hormilla, H. (2011). *Mujeres en crisis: aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*. La Habana: Publicaciones Acuario.
- de Jesús Pérez-Cruz, F. (2011). La campaña nacional de alfabetización en Cuba. *VARONA*, (53), 10-23.
- Larraín, J. (1997). La trayectoria latinoamericana a la modernidad. *Estudios Públicos*, 66, 313-333.
- Levin, A. C. (2009). El imaginario doméstico en Casas del Vedado de María Elena Llana. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (42), 13.
- Llana, M. E. (1983). *Casas del Vedado*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- López, I. M. (2005). El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios. *Cuadernos de la corregidora* (octubre-diciembre). Recuperado de <http://www.mujeresypunto.org.mx/publicaciones/2005/el%20boom.pdf>
- Pardina, T. L. (2009). Beauvoir, la filosofía existencialista y el feminismo. *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, 0, 99-106.
- Pérez-Borbujo Álvarez, F. (2014). Echeverría: el *ethos* del pensamiento. En Moraña, M. (1ª edición), *Para una crítica de la modernidad capitalista: dominación y resistencia en Bolívar Echeverría* (pp. 27-46). Quito: Corporación Editora Nacional, CEN; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Poniatowska, E. (2001). *Las siete cabritas*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Pino Reina, Y. (2018). *Hilando y deshilando la resistencia*. La Habana: Casa de las Américas.
- Portal Cuba. (s.f.). *DISCURSO PRONUNCIADO POR FIDEL CASTRO RUZ, PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DE CUBA Y LOS CONSEJOS DE ESTADO Y DE MINISTROS, EN LA CLAUSURA DEL V CONGRESO DE LA FEDERACION DE MUJERES CUBANAS, EFECTUADA EN EL PALACIO DE LAS CONVENCIONES, EL 7 DE MARZO DE 1990, "AÑO 32 DE LA REVOLUCION"*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f070390e.html> (recuperado en 19 de diciembre 2020)

- Rendón, T. (1982). El empleo en México: tendencias recientes. *Investigación económica*, 41(161), 157-181.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. *Revista iberoamericana*, 62(176), 733-744.
- Riess, B. D. (1999). *Triptico actual: Analisis del discurso 'feminista' en tres narradoras cubanas en la Revolución* (disertación de doctorado, Arizona State University).
- Riess, B. D. (2008). TELLING THE REVOLUTIONARY TALE: NATIONAL IDENTITY, LITERARY HISTORY, AND MARÍA ELENA LLANA'S LIMINAL CUBA. *Latin American Literary Review*, 36(72), 83-106.
- Robles, M. (2002). *Mujeres del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, A. A. (2017). Memoria y elementos de la tradición en la obra de Elena Garro. *Revista Digital de la Universidad Autónoma de Chiapas*, 6(15), 34-42.
- Rojas-Trempe, L. (2011). Historia narrativa de la conquista de los indígenas mexicanos: Elena Garro. *Literatura mexicana*, 3(1), 157-168.
- Rosa, H. (2011). Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizada. *Persona y sociedad*, 25(1), 9-49.
- Rossi, M. J. (2014). *Las dependencias. Figuras del servicio doméstico en la obra de Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro* (disertación de doctorado, University of Pittsburgh).
- Sarmiento, M. N. (2001). Estrategias cubanas para el empleo femenino en los noventa: un estudio con mujeres profesionales. *Papers: revista de sociologia*, 63-64(2001), 141-170.
- Segato, R. L. (2016). Patriarchy from margin to center: Discipline, territoriality, and cruelty in the apocalyptic phase of capital. *South Atlantic Quarterly*, 115(3), 615-624.
- Segato, R. L. (2018). Manifiesto en cuatro temas. *Critical times*, 1(1), 212-225.
- Serrano, C. R. (2011). Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: alteridad femenina y 'feminismo mágico' en La casa de los espíritus de Isabel Allende y Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. *Bulletin of Spanish Studies*, 88(6), 863-885.

- Tezanos-Pinto, R. (2008). Utopía y sátira: artificios de disimulo en la obra narrativa de María Elena Llana. *América. Cahiers du CRICCAL*, 37(1), 179-186.
- Tezanos-Pinto, R. (2009). [Re]visión de la Cuba Revolucionaria en la narrativa de María Elena Llana a través de la utopía y la sátira. *Confluencia*, 24(2), 21-32.
- Vaamonde, M. (2019). Feminismo y democracia. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, (25), 191-202.
- Valera, S. (1999). Espacio privado, espacio público: Dialécticas urbanas y construcción de significados. *Tres al cuarto*, 6(1999), 22-24.