



## **Tesis**

Los personajes femeninos creados por autoras  
latinoamericanas en la década de los 80

Una aproximación a la obra de Isabel Allende, Ángeles Mastretta y  
Gioconda Belli

Elena López Escalante

Directora: María Morrás Ruiz-Falcó

12.12.2022

**INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA**

Universitat Pompeu Fabra

Barcelona



## ÍNDICE

<b>Agradecimientos</b>	<b>3</b>
<b>Resumen</b>	<b>5</b>
<b>Abstract</b>	<b>6</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>Primera parte: Best seller, autoría y celebridad</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo 1: La figura del escritor y el mercado</b>	<b>17</b>
1.1 El canon y el valor literario	19
1.2 Las autoras y el canon	31
1.3 El best seller	41
1.4 El best seller y el marketing	53
1.5 La autoría literaria y la celebridad	56
<b>Capítulo 2. Las autoras latinoamericanas en la década de los 80</b>	<b>62</b>
2.1 El papel social del autor	64
2.2 El papel social de las autoras latinoamericanas	67
2.3 El poder de la memoria	73
2.4 El compromiso con la historia	78
2.5 La reivindicación del papel de la mujer en la historia	81
2.6 La reescritura de la historia	84
2.7 La reivindicación a través del erotismo	88
<b>Capítulo 3. La autorrepresentación en las autoras latinoamericanas</b>	<b>93</b>
3.1 La construcción autoral	95
3.2 El caso de Isabel Allende	104
3.3 El caso de Gioconda Belli	114
3.4 El caso de Ángeles Mastretta	125

<b>Segunda parte: Los personajes femeninos en las novelas de Allende, Belli y Mastretta</b>	<b>137</b>
<b>Capítulo 1: <i>De amor y de sombra</i> - Isabel Allende</b>	<b>139</b>
1.1 El contexto histórico en <i>De amor y de sombra</i>	140
1.2 La ambigüedad en la obra de Isabel Allende	150
1.3 El testimonio de Allende en <i>De amor y de sombra</i>	158
1.4 Personaje protagonista: Irene Beltrán	162
<b>Capítulo 2: <i>La mujer habitada</i> – Gioconda Belli</b>	<b>175</b>
2.1 El contexto histórico en <i>La mujer habitada</i>	176
2.2 Personaje protagonista: Lavinia	185
2.3 El personaje de Itzá	198
2.4 Los personajes secundarios en <i>La mujer habitada</i>	211
<b>Capítulo 3: <i>Arráncame la vida</i> – Ángeles Mastretta</b>	<b>222</b>
3.1 El contexto histórico en <i>Arráncame la vida</i>	223
3.2 El melodrama parodiado en <i>Arráncame la vida</i>	228
3.3 Personaje protagonista: Catalina	240
3.4 La relación paternofilial en <i>Arráncame la vida</i>	253
<b>Conclusiones</b>	<b>257</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>275</b>

## **Agradecimientos**

Muchas gracias a mi tutora, María Morrás Ruiz-Falcó, por la confianza que ha depositado en mí, por su inestimable ayuda, por su orientación y por sus consejos. Esta tesis ha sido posible por su incansable guía y por su apoyo.

Muchas gracias a Fiona Mckintosh, la impulsora de mi estancia en la Universidad de Edimburgo, por sus comentarios, por sus observaciones y por su asesoramiento durante mi tiempo en su institución.

Muchas gracias a todas las personas que me han acompañado durante este proceso y han colaborado para que esta tesis llegase a término de una forma satisfactoria.

Los personajes femeninos creados por autoras latinoamericanas en la década de los 80.  
*Una aproximación a la obra de Isabel Allende, Ángeles Mastretta y Gioconda Belli*  
Elena López Escalante

## Resumen

Esta investigación explora los puntos comunes entre la realidad histórico-biográfica y la recreación literaria en tres novelas finiseculares publicadas por autoras hispanoamericanas: *De amor y de sombra* (1984), de Isabel Allende, *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta y *La mujer habitada* (1988), de Gioconda Belli, con el fin de conocer las nuevas identidades y representaciones para las mujeres que generan a través de sus personajes femeninos protagonistas. Así, se analizan los textos como elementos comunicativos que son el testigo de unos acontecimientos histórico-culturales con una amplia repercusión en la realidad y en la ficción. La producción literaria de estas autoras funciona como un remanente de la historia, lo que permite que no se diluya en el olvido y que se acerque a un lector que, aun resultándole una realidad ajena, es capaz de reconocerla, entenderla y asimilarla gracias a su particular forma de transmitirla. También, conviene comprender el lugar que ocupan estas autoras en el campo literario: tras abandonar de manera premeditada las pretensiones estilísticas se sitúan en un lugar limítrofe entre la alta y la baja literatura. Por último, se estudia la autorrepresentación de las autoras y su imagen pública para comprender cómo se presentan ante los medios, propugnan su discurso y se acercan al gran público.

## **Abstract**

This research seeks to explore the common points between historical-biographical reality and literary recreation in three fin-de-siecle novels published by Hispanic American authors: *De amor y de sombra* (1984), by Isabel Allende, *Arráncame la vida* (1985), by Ángeles Mastretta and *La mujer habitada* (1988), by Gioconda Belli, to know the new identities and representations for women that they generate through their female protagonist characters. Thus, the articulated discourse will be exposed through the analysis of the texts as communicative elements that are the witness of historical-cultural events with wide repercussions in reality and fiction. The literary production of these authors' works is a remnant of history, which allows it not to be diluted into oblivion and to approach a reader who, although it is a foreign reality, can recognize, understand and assimilate it thanks to their particular way of transmission. It is also important to understand the place these authors occupy in the literary field after deliberately abandoning stylistic pretensions, placing themselves in a borderline position between high and low literature. Finally, it is necessary to study the self-representation of the authors and their public image to understand how they present themselves to the media, advocate their discourse and approach the general public.



## Introducción

Esta tesis surge como continuación de la investigación realizada durante el Trabajo Final de Máster, cuyo principal objeto de estudio fue la obra *La casa de los espíritus* (1982) y la figura de su autora, Isabel Allende, como una autora éxito de ventas que buscó representar la historia de Chile con un mensaje en el que destacaba el perdón y la amnistía. Esto trajo consigo el cuestionamiento sobre qué otras obras publicadas por autoras de best seller expusieron la realidad histórica al mismo tiempo que experimentaban con otras formas de ser mujer y lo hacían a través de novelas aceptadas ampliamente por el público por su variedad de tramas y por su uso de diferentes géneros literarios.

Para la conformación de este corpus, se escogieron tres autoras que tienen ciertas características en común tanto desde un ángulo biográfico, como desde una perspectiva literaria. Isabel Allende (1942, nacida en Perú, pero nacionalizada chilena), Gioconda Belli (Nicaragua, 1948) y Ángeles Mastretta (México, 1949) nacieron en el seno de una familia de clase alta, lo que les permitió llevar una vida acomodada económicamente y acceder a unos estudios universitarios. Todas ellas desempeñaron durante décadas una labor que les permitió tener una voz pública: Allende trabajó como periodista para algunas revistas cuyo público objetivo eran las mujeres. Belli obtuvo un título en Publicidad y Periodismo en la Universidad de Filadelfia y desarrolló una importante actividad política con el fin de derrocar la dictadura de Anastasio Somoza. Mastretta comenzó su carrera periodística en el año 1971 mientras estudiaba Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Autónoma de México. Paralelamente a dichas profesiones, publicaron sus primeras obras en la década de los ochenta, cuando las tres tenían algo más de cuarenta años. Del mismo modo, configuran personajes femeninos fuertes y revolucionarios que despiertan ante la realidad circundante y se rebelan contra el poder establecido, contra los valores tradicionales y, también, contra los estereotipos a los que debían amoldarse las mujeres. En sus obras, la historia es un componente importante

para comprender la trama, ya que las diferentes líneas argumentales que utilizan se cimentan en la realidad histórica.

Las tres obras en las que se centra esta tesis, *De amor y de sombra* (1984), *La mujer habitada* (1988) y *Arráncame la vida* (1985), se convirtieron en un éxito de ventas y fueron traducidas a multitud de idiomas. Estas novelas se sitúan en los países de origen de las autoras, aunque la única que lo manifiesta abiertamente es Mastretta, ya que Allende no menciona la localización de la novela<sup>1</sup> y Belli crea un lugar imaginario llamado Faguas, pero todas se valen de la historia real para desarrollar la trama. La ficcionalización de la realidad permite la incorporación de diferentes discursos, de diversas líneas argumentales que se sobrepone unas a otras y el análisis de las clases sociales y de los eventos más destacados de la época. Esta realidad reinterpretada tiende a convertirse en un espacio de reinvención que embebe al lector y convierte la lectura en un proceso plenamente inmersivo. Las escritoras y su público comparten un código común que permite la comprensión, la identificación y el reconocimiento del mundo que ellas le presentan.

Como son novelas situadas dentro del best seller, es importante reflexionar sobre el propio concepto. A priori, la calificación que habría podido hacer de las obras con un gran éxito comercial hubiese sido la de un tipo de literatura concebido para aumentar el capital económico afectando con ello a la calidad literaria y resultando en un empobrecimiento de la literatura. Al estar vinculadas con la cultura de masas, es frecuente pensar que existe un patrón en el que los autores se basan para asegurar las ventas y que, por tanto, se repiten modelos de pensamiento y de comportamiento convencional que no dan cabida a los cuestionamientos, ni a los posicionamientos críticos, ni a la reflexión. Al tratarse

---

<sup>1</sup> Durante la promoción de su última novela, Isabel Allende explica: «Lo he hecho en varias obras [ocultar la localización] y es por una cuestión de libertad. Para poder mover una fecha o un terremoto, en vez de que ocurra cuando toca pues dos años más tarde. Trato de ser lo más fiel posible a los hechos históricos y de moverme dentro de una geografía posible también. Pero al no mencionar exactamente el país, podría haber ocurrido en Argentina, Uruguay, en Perú... entonces me inventé también los nombres de los pueblos, de las provincias» (Gómez 30-01-2022).

de un bien cultural consumido por el gran público, se podría considerar también que responden a las expectativas de los lectores que buscan la evasión y el entretenimiento, por lo que podría tratarse de novelas con un fuerte carácter conservador que reprodujera los estereotipos clásicos. Para poder profundizar en el concepto de best seller y aplicarlo a las obras de estas tres era esencial evitar una visión excesivamente restringida que pudiese condicionar la manera de asimilar la circulación de los bienes culturales y su consumo.

En consecuencia, el primer bloque de esta tesis doctoral se centra en el best seller, en la autoría y en la celebridad del autor. Aborda los grandes debates que se han desarrollado en el campo literario sobre estas cuestiones y cómo se enmarca realmente la consideración de las obras best seller, lo que incluye la relación de la literatura con la economía, su producción, su circulación, su recepción, el lugar de la obra best seller dentro del campo cultural y del campo literario, su relación con el canon, el valor que se le atribuye y el tipo de lector al que atrae. Dada la magnitud del debate, no es posible incluir con detalle todos los temas y todas las opiniones que se han producido alrededor de esta cuestión. No obstante, era necesario plantearlo para facilitar la aproximación al best seller desde un prisma más amplio, que no solo incluya sus números de ventas, y para comprender su fenómeno desde la posición de la crítica literaria, su relación con la academia, la emergencia de nuevos mecanismos de legitimidad dentro del campo literario, la mercadotecnia y la figura del autor como agente de promoción de la obra, como un responsable directo más del éxito de la obra y como construcción publicitaria, entendiendo también que esto influye en las estrategias textuales seguidas para propiciar el acercamiento con el público.

Este apartado hace referencia a las diferentes jerarquías que tradicionalmente han catalogado los productos culturales. Los best sellers, por una parte, han sido descalificados sistemáticamente, relegados a la baja literatura y considerados por una parte de la crítica como fáciles y preparados para el ocio y para el consumo rápido y, por otra, se han definido como conservadores por su orientación ideológica. Sin embargo, estas perspectivas resultan excesivamente

homogeneizadoras, por lo que esta sección cuestiona las lógicas clasificatorias y las ideologías sobre las que se sostienen; pero también era importante ahondar en la oferta cultural para percibir que muchos de los productos culturales no son tan fácilmente clasificables, ni responden a los estereotipos ni al conservadurismo que se les atribuye, puesto que construyen personajes fuertes que se cuestionan y que no encajan en los moldes impuestos por la sociedad, en ámbitos como los roles de género, la sexualidad, la distribución de la riquezas, la valoración del poder, etc.

El foco central es el best seller, la investigación continúa hacia las estrategias de ventas y el impulso del éxito comercial que se despliegan para la promoción. Estamos ante campañas publicitarias, giras de presentación, entrevistas al autor y fotos de los mismos en las cubiertas de las obras para hacerlas más fácilmente reconocibles. Todo esto conlleva una mayor presencia pública de la esperable de un escritor al uso, quien frecuenta las diferentes cadenas de televisión, las emisoras de radios, los premios literarios otorgados por grandes editoriales y, también, los autores se convierten en una imagen habitual de la prensa escrita. Todo esto permite la fácil identificación del autor y de sus obras publicadas, algo imprescindible para acercarse al consumidor. El *star system* del que forman parte influye en las ventas de las obras, lo que puede llevar al escritor a replicar fórmulas que ya le funcionaron para asegurarse el éxito y también a autorrepresentarse de una forma concreta, creándose una personalidad pública con la que se presenta en el ámbito mediático y comercial. Esta presencia constante en los medios de comunicación y el uso de su propia imagen como reclamo promocional resulta en el desprecio del mundo literario más elitista por considerar al autor de best seller un *escribidor* prefabricado y adaptado a las bases del consumo, lo que lleva a los escritores de best seller a buscar su legitimación a través de la justificación de su tipo de escritura.

Para comprender más en profundidad a este tipo de autor, me adentraré en su papel social entendido desde el compromiso con la realidad y el potencial informativo de sus obras, para mostrar que sobrepasan la mera intención de

entretenimiento y buscan comunicar al lector su visión de los problemas sociales, de los movimientos políticos, de las injusticias, etc. A pesar de que pretenden ser un reflejo de la realidad, no se debe olvidar que se trata de una obra literaria y que, por tanto, se vale también de la ficción para responder a las preguntas del público objetivo y para componer un mundo adecuado para la nueva colectividad que accede a las obras, las lee y las asimila entendiendo la denuncia y la crítica que el autor quiere manifestar.

En el caso de las autoras latinoamericanas, es esencial añadir a su compromiso social un componente de género. Su producción escrita se basa en la indagación sobre las nuevas identidades femeninas, permitiéndoles llevar al público nuevos personajes que captan y personifican nuevos comportamientos y grandes cuestionamientos sobre los deseos y las dificultades de las mujeres del momento. Para analizar el mensaje comprometido de las autoras, me centro en tres puntos principales: la memoria, la historia y el erotismo.

Con respecto a la memoria, las autoras reflexionan constantemente sobre el papel de la mujer, preguntándose quiénes y cómo son y cómo podrían llegar a ser. Potencian la capacidad de pensarse a uno mismo entendiéndose a través de la historia y creando una ficción que permite la reflexión sobre la propia identidad y, por tanto, se fundamenta en la imparable búsqueda de otros modos de ser para las mujeres. Para esto, es importante entender cómo las autoras recuperan las imágenes perdidas de la historia, mujeres que ocupaban lugares poco habituales por su género, pero que desempeñaron una labor muy importante dentro del motor del cambio. Esto nos lleva a su compromiso con la historia, ya que existe una relación entre el compromiso de un escritor con la historia y el deber de la memoria. La reconstrucción de la historia a través de sus publicaciones les permite mostrar al lector una serie de realidades a las que quizás no hubiesen accedido de otro modo y abrirles la capacidad crítica ante experiencias y hechos sobre los que probablemente no reflexionarían por otras vías. Esto también engloba el erotismo, que es otro de los ejes de reivindicación de estas autoras, ya que presentan los deseos, los anhelos y el placer de la

mujer desde una visión femenina. En este punto se añaden aquellos aspectos que se consideran que son tachados de inmorales por los estratos más tradicionales de la sociedad. La literatura de estas autoras busca dar visibilidad a la exploración del propio erotismo a través del conocimiento del propio cuerpo y de la expresión del cuerpo de la mujer, todo esto hecho desde la mirada de una mujer autora.

Para la configuración, la publicación y el éxito de estas creadoras es importante profundizar en sus figuras, las cuales se sitúan en un lugar indeterminado entre la alta y la baja literatura, debido al impacto de sus obras en el mercado. Sus novelas unen la realidad y la ficción, que se suma al testimonio autobiográfico, con el objetivo de captar a un nuevo lector, lo que propicia el empleo de estrategias propias de la cultura de consumo para el público de masas: hay una fuerte presencia del lenguaje usado en los medios de comunicación, acentuando su intención de hacer su producción narrativa más cercana. Las autoras analizadas se alejan de la solemnidad y se decantan por novelas que muestran una aparente falta de pretensiones estilísticas. Estamos ante un grupo de escritoras que tiene como objetivo la reescritura de la realidad para hacerla accesible a un público amplio y heterogéneo que pueda reconocerse en su mirada.

Con este marco teórico buscamos comprender el concepto de best seller, no solo en términos generales, sino sobre todo aplicado a estas autoras con el fin de analizar sus obras y sus personajes femeninos. A ellos se dedica la segunda parte, *Los personajes femeninos en las novelas de Allende, Belli y Mastretta*. Incluye un capítulo monográfico de cada una de las autoras que ahonda en sus obras desde diferentes ángulos entre los que se contemplan el contexto histórico, el testimonio autobiográfico, la identidad de las protagonistas y las particularidades a tener en consideración. El interés recae en los personajes principales, quienes son las encargadas de hacer público el mensaje y el posicionamiento político-social de las escritoras. El centro de la reflexión está sobre el papel de la mujer en la sociedad y sobre la ruptura de los valores

tradicionales con el objetivo de que la autora en cuestión muestre cómo estas mujeres desarrollan su propia individualidad y se adueñan de un destino que se aleja del predeterminado por su género, por su posición social o por su propio temor a desmarcarse. Los personajes se desarrollan en un mundo patriarcal que se cuestionan y buscan redefinirse dentro su propia sentimentalidad y sus necesidades de conocer y reconocer el mundo en el que viven. Estos personajes suelen existir en una invisible línea divisoria que crea una barrera entre las clases altas acomodadas, y ajenas a la realidad del pueblo, y una sociedad combativa que se desarrolla en las sombras para alcanzar un objetivo basado en la erradicación de la opresión, de la corrupción y de la violencia. Además, dentro de su presentación como seres individuales que buscan reconocerse, se indaga en la revolución sexual que tiene lugar a finales del siglo XX y que contribuye a la remodelación de las relaciones interpersonales y a la búsqueda del propio deseo.

En estas narraciones asistimos a una revisión constante de los cimientos de la sociedad y de los valores sobre los que se establece. Por ello, encontramos temas nuevos o presentados desde un ángulo distinto, tales como los sentimientos, las pasiones, la sexualidad, el erotismo, la familia, la maternidad, la política, la sociedad o la colectividad frente a la individualidad, todos ellos vistos desde la perspectiva de personajes femeninos que se posicionan y que deciden tomar las riendas de su destino, asumiéndolo como un camino de no retorno.

En el caso de la novela *De amor y de sombra*, la búsqueda de la propia identidad de centra únicamente en la protagonista, Irene, quien lanza constantes miradas al pasado para analizarse y comparar su yo presente con sus anteriores versiones, comprobando así su proceso de cambio y madurez. Al contrario de lo ocurrido en la primera novela de la autora, *La casa de los espíritus*, donde la evolución se establecía cronológicamente a través de una saga familiar en la que los personajes femeninos cambiaban con su época, en su segunda novela construye un discurso más crudo y realista alrededor de una protagonista que

despierta ante la realidad circuncidante. Para comprender la toma de posición más tajante y revolucionaria de la autora es imprescindible hacer una comparación con su predecesora para constatar la maduración de sus argumentos y el abandono de la equidistancia ideológica.

En la obra *La mujer habitada* de Gioconda Belli, el personaje principal, Lavinia, sufre un gran cambio en un corto espacio de tiempo y abandona en su interior su posición de mujer de clase alta acomodada, al mismo tiempo que se vale de ella para conseguir participar de forma activa en una revolución que, si bien al comienzo de la novela parecía serle lejana, se convierte en su objetivo vital. Lavinia no se enfrenta sola a este cambio, sino que su impulso surge de Itzá, una mujer indígena que luchó contra los españoles durante el proceso de colonización. Mediante la unión de estas dos mujeres, la autora profundiza en el concepto de hibridación de la sociedad latinoamericana y bebe de los orígenes para mostrar a las generaciones presentes como los herederos de una lucha que se mantiene a través de los siglos.

Por último, en la novela de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, el personaje de Catalina ofrece una visión de su vida a través de sus recuerdos y de su intimidad, de forma que atraviesa diferentes estados de evolución personal que la llevan a una desmitificación de la maternidad, de la infidelidad, de la heroicidad y a una comprensión de la posición marginal femenina y de las características reales de la sociedad en la que vive. La revolución llevada a cabo por la protagonista se origina y se desarrolla en el ámbito privado, librando las batallas de su emancipación y la conquista paulatina de su libertad dentro de casa, en los espacios que le son conocidos y en los que puede rebelarse.

Todas ellas comparten la reivindicación de una individualidad llena de fuerza emocional y sentimental desde la plena consciencia de la condición marginal y periférica que comparten con sus autoras: esta es una de las características más significativas de este grupo de escritoras y de sus obras. Desde esta posición, la reivindicación de la individualidad, de los sentimientos, de la emocionalidad y de



la diferencia se hace situándose desde otro lugar, ocupando la otra orilla y alcanzando, desde esa asunción de la marginalidad, el lugar literario de la diferencia. Además, se valen de constantes miradas al pasado, del análisis de las generaciones anteriores y del propio *yo* anterior buscando respuestas a través de mirar la historia con otros ojos, lo que les permitirá encontrar su propia identidad en el presente y establecerla para el futuro.

En suma, el primer objetivo de esta tesis es explorar los puntos comunes entre la realidad biográfica de las autoras y la (re)creación literaria. Es imprescindible entender estas novelas entre los conceptos de mundo real, mundo posible y mundo ficticio; es una historia tejida en un subconjunto de tramas que se entrelazan sobre un telón de fondo histórico constante que contextualiza el argumento y permite recibir el mensaje articulado por las protagonistas femeninas y por algunos personajes secundarios. Dicho discurso expone el compromiso de las autoras, la búsqueda de una voz propia, su revolución personal y social.

El segundo objetivo pretende entender el lugar de estas autoras en el campo literario, teniendo en cuenta que ocupan un lugar limítrofe entre la alta y la baja literatura. Está claro que todas ellas iniciaron sus carreras bajo la poderosa influencia del llamado *boom* latinoamericano, y resulta innegable que algunos de los nombres que más resonaron durante dicha época proyectaron una inmensa sombra contra la que tuvieron que luchar los autores emergentes para intentar no quedar eclipsados. De esa necesidad por alzarse con voz propia sin ser el resultado menor de la generación de escritores que las precedió el esfuerzo de las nuevas promociones literarias por diferenciarse se presentó como una tarea tan difícil como apremiante. Uno de sus rasgos comunes es el distanciamiento de los parámetros estilísticos propios de la alta literatura y un rechazo premeditado y consciente de las pretensiones estéticas para hacer de sus obras un bien cultural accesible a un público más amplio y heterogéneo. Esta toma de postura las lleva a ocupar un lugar intermedio en un campo literario que se encuentra en constante renovación generacional. Por ello, es necesario analizar

los rasgos estéticos que comparten *De amor y de sombra*, *La mujer habitada* y *Arráncame la vida*, destacando su preferencia por la cultura popular, su determinación de *divertir* al lector mientras se le muestra una realidad política, social e histórica y su premeditado alejamiento de los parámetros correspondientes a la *alta literatura*.

El tercer objetivo de esta tesis es investigar cómo se proyectaron estas autoras ante el gran público, lo que nos permitirá acceder a la presentación de las autoras, a la configuración de su presencia ante los medios, a su personificación del discurso articulado en sus obras y a su propio testimonio. Es importante comprender cuáles fueron las estrategias de marketing que se siguieron, para hacer de sus obras éxitos de ventas internacionales y cuáles fueron los elementos temáticos que se destacaron para atraer a un público. Interesa conocer si se presentaron como novelas puramente románticas, como novelas dirigidas a un público femenino o si, por el contrario, se publicitaron como obras con un fuerte discurso político, social y de cuestiones de género.

Estos tres objetivos llevan a pensar de modo conjunto en los tres elementos primordiales: las autoras, sus personajes y su estilo. Solo así podremos comprender la correlación entre el género de las autoras y las características con que definen sus novelas.

## **Primera parte: Best seller, autoría y celebridad**

### **Capítulo 1: La figura del escritor y el mercado**

A finales del siglo XIX emerge la llamada «cultura de masas<sup>2</sup>», debido a la prosperidad económica y social de finales del siglo XIX, que se desarrolla paralelamente a la «sociedad de masas». En este momento, la población tiene la posibilidad de empezar a desempeñar un papel en la toma de decisiones de la esfera pública, algo de lo que la mayoría había sido excluida hasta entonces. Esta incorporación paulatina a ámbitos cada vez más variados, que empieza a gestarse en las grandes revoluciones que tuvieron lugar entre los siglos XVIII y XIX, ocasiona también una democratización que facilita el acceso a una educación pública de mejor calidad que tiene como resultado una cultura cada vez más diversificada con la consiguiente ampliación y heterogeneidad del público. Es, además, con la Revolución Industrial cuando se incrementa la capacidad de producción y se facilita la circulación de las mercancías, pero también es el momento de la historia en el que se asienta una clase burguesa que ve aumentado su poder adquisitivo y su capacidad de alcanzar un mayor tiempo de ocio, lo que conlleva una gran demanda de bienes culturales entre los que se encuentra la literatura. Sin embargo, no solo las clases pudientes ven crecer su necesidad de bienes culturales, ya que las clases populares también se ven influenciadas por la alfabetización, lo que permite que se estimule su interés por una cultura que es cada vez más fácilmente visible y localizable en los espacios públicos.

Así, con este aumento exponencial del número de lectores y con la constancia de un público cada vez mayor, se permitió la circulación masiva de los libros que,

---

<sup>2</sup> Siempre que hablamos en términos de *masas* lo hacemos en tercera persona: «La masa son los otros». La noción de masa —como la de audiencia— implica una concepción distanciada con respecto a los fenómenos de la cultura mediática. La masa se construye mediante una determinada mirada que tiende a distorsionar la realidad al menospreciar la capacidad cultural del resto de ciudadanos (Busquet 2008: 246-247).

también se volvieron más accesibles gracias a los avances tecnológicos, esto supuso una mercantilización<sup>3</sup> que ha tenido consecuencias diversas y que ha fomentado un gran número de debates críticos, como veremos a continuación.

---

<sup>3</sup> La aproximación folclórica conserva utilidad para conocer hechos que en las sociedades contemporáneas guardan algunos de esos rasgos. Pero si queremos alcanzar una visión amplia de lo popular es preciso situarlo en las condiciones industriales de producción, circulación y consumo bajo las cuales se organiza en nuestros días la cultura. La principal ausencia del discurso folclórico es no interrogarse por lo que les pasa a las culturas populares cuando la sociedad se vuelve masiva. El folclore es un intento melancólico por sustraer lo tradicional al reordenamiento industrial del mundo simbólico y fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación. Esta es la razón por la que los folcloristas casi nunca tienen otra política para proponer respecto de las culturas populares que su *rescate* ni encuentran mejor espacio para defenderlas que el museo. Los estudios sobre comunicación masiva se han ocupado de lo popular desde el ángulo opuesto. Para los comunicólogos, lo popular no es el resultado de las tradiciones, ni de la personalidad *espiritual* de cada pueblo, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral, en suma, premoderno. Desde la comunicación masiva, la cultura popular contemporánea se constituye a partir de los medios electrónicos, no es resultado de las diferencias locales sino de la acción homogeneizadora de la industria cultural (García Canclini, 1987).

## 1.1 El canon y el valor literario

Las aportaciones de la sociología de la cultura mediante la investigación sobre la consideración de los objetos culturales y sobre su legitimidad, ha permitido profundizar en la construcción del canon, así como en los diferentes mecanismos de consagración artística teniendo en cuenta el contexto histórico y el contexto social en el que se inscriben y en el que circulan las obras.

La sociología de la literatura reparó principalmente en los mecanismos sociales de esta legitimación y de la oficialización de las obras y destacó a los agentes que tienen el poder de consagrar los textos dentro de la escala social. El sociólogo francés Pierre Bourdieu muestra en *Las reglas del arte* cómo el valor de las obras es atribuido a partir de creencias socialmente establecidas —una de ellas, la creencia en el poder creador del artista—, a través de la intervención de unos agentes a los que se les atribuye, por su saber, su estatuto social o la peculiar posición que ocupan en el campo literario, la capacidad de juzgar y legitimar las obras. Para él, quien produce el valor de una obra de arte es el campo de producción que también fomenta la creencia en el valor creador del artista. Todo esto viene condicionado por el hecho de que una obra de arte únicamente existe como objeto simbólico con valor si es conocida y también reconocida por unos espectadores con las competencias necesarias para hacerlo, de esta forma la obra tiende a considerarse mediante dos vías que confluyen: por una parte, está la producción material y, por otra, la creencia en el valor<sup>4</sup> de la obra (Bourdieu 1992: 318).

---

<sup>4</sup> El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra (Bourdieu 1992: 318).

Estas creencias influyen en el reconocimiento de la obra de arte por sí misma y se sostienen sobre la variabilidad y los criterios que cimientan el juicio de valor estético y que pueden resultar volátiles dentro de algunos límites, lo que puede permitir que accedan a la categoría de *arte* ciertos objetos culturales que siempre habían estado situados en la frontera, aunque para esta incursión es fundamental el paso del tiempo.

Los investigadores Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera explican que el valor estético de una obra está basado en ciertas parcialidades personales, comenzando por las del propio autor, y también a las evaluaciones de terceros que incluyen aquellas instituciones capaces de canonizar obras de arte. Estas evaluaciones se encuentran en un equilibrio en constante cambio que enmarcan las fronteras de la obra de arte y especifica: «nadie hubiera considerado *arte* cosas que para nosotros sí lo son, o *literatura* algunos textos que leemos bajo esa categoría, como el testimonio, el blog, el arte conceptual, instalaciones, performances, etc.» (2007: 28).

Según Bourdieu, el valor estético que otorga la canonización a un objeto cultural tiene una estrecha relación con el estatuto social de quien realiza la observación en un determinado momento de la historia. Este sistema que establece la *oficialización* de un determinado producto y que es la base del propio canon se edifica sobre la legitimidad brindada a la cultura por las clases que las disfrutan. Se crea una suerte de retroalimentación entre las clases sociales y la cultura. Las obras consumidas por una determinada clase le ofrecen un estatus, mientras que esa clase social, normalmente alta y con acceso a una educación superior, proporciona legitimidad a las obras que consumen:

Un canon es un dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como «distinción». El canon formaría parte de esa exigencia tácita que trae consigo la *allocation* (sic.) como efecto de asignación de un status en la jerarquía social. Conocer, y sobre todo ser capaz de «degustar» ciertas obras maestras de la literatura [...] es también la inscripción del

consumidor en una posición asignada en el seno de la institución para el estilo de vida alto. (Pozuelo 2000: 108)

Por lo tanto, en este proceso de legitimación y *oficialización* afecta a la obra de arte en cuanto a que los nuevos autores y las nuevas obras que son apreciados y reciben la atención de las clases altas tendrán más posibilidades de formar parte del canon «en la medida que confirmen iguales procesos de inserción de los consumidores en el nivel alto de la cultura que emerge en ese nuevo momento histórico» (Pozuelo 2000: 109).

El capital cultural, mayor en las clases sociales altas<sup>5</sup> debido a su acceso y permanencia en el circuito educativo, se basa en un principio de distinción que, principalmente, consiste en interiorizar reglas que dotan de la capacidad de reconocer aquello que se considera *desechable* y que está confeccionado para el consumo de otras clases sociales<sup>6</sup>: aquellos objetos culturales que son

---

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu muestra cómo las categorías tradicionales que separan cultura alta, media y baja fueron establecidas de forma artificial atendiendo a criterios subjetivos que aprecian la mirada intelectual mientras infravaloran la popular. La cultura se cimienta entonces sobre los fundamentos de la cultura que puede ser asumida por la clase legitimadora, lo que favorece los mecanismos de reproducción de desigualdades en cuanto al acceso de esa cultura *legítima* y al disfrute de la misma. En la misma línea, Umberto Eco califica la actitud de los críticos como clasista señalando que «ante ciertas tomas de posición nace la sospecha de que el crítico se refiere constantemente a un modelo humano que, aunque él no lo sepa, es clasista: es el modelo del gentilhomme del renacimiento, culto y meditabundo, a quien una determinada condición económica le permite cultivar con amorosa atención las propias experiencias interiores, le preserva de fáciles conmixtiones utilitarias y le garantiza celosamente una absoluta originalidad» (1973: 45). En el mismo sentido, Bourdieu apunta a la jerarquía entre los productos culturales, organizados según un grado de legitimidad marcado por las clases dominantes, lo que determina la relación con los bienes culturales, la manera de juzgarlos y de interpretarlos.

<sup>6</sup> Para Bourdieu, el gusto está determinado por las condiciones sociales y por las condiciones económicas, lo que establece un sistema de desigualdad que sirve para justificar el dominio social de unas clases sobre otras, lo que desemboca en el desprecio hacia los gustos de las clases populares, lo que el determina en ocasiones «el gusto por necesidad» por la influencia del capital económico en las decisiones: «el gusto por necesidad sólo puede engendrar un estilo de vida en sí que sólo es definido como tal negativamente, por defecto, por la relación de privación que mantiene con los demás estilos de vida. Para los unos los emblemas electivos, para los otros los estigmas que llevan hasta en su propio cuerpo. [...] No contentos con no poseer casi ninguno de los conocimientos o de los [modales] que reciben su valor en el mercado de los exámenes escolares o de las conversaciones mundanas, y con tener solo unas habilidades carentes de valor en esos mercados, ellos son los que *no saben vivir*, los que más dinero dedican a los alimentos materiales, y a los más pesados, a los más groseros y a los que más engordan de entre aquellos —pan, patatas y grasas— a los más vulgares también —como el vino—, los que menos dedican al vestido y a los cuidados corporales, a la cosmética y a la estética, [...], los

admitidos por la mayoría, tienden a ser ignorados o incluso rechazados por aquellos con mayor capital cultural:

Es preciso recordar que el capital cultural objetivado no existe y no subsiste como capital cultural material y simbólicamente actuante más que en y por las luchas que se desarrollan en el terreno de los campos de producción cultural [...] y, más allá, en el campo de las clases sociales, y en las que los agentes comprometen unas fuerzas y obtienen unos beneficios proporcionados al dominio que ellos tienen de ese capital objetivado, y por tanto, a la medida de su capital incorporado. Por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente. (Bourdieu 1979: 225-226)

Este es un debate que en la actualidad continúa abierto y existe la difundida idea de que la literatura *verdadera* y compleja estilísticamente está desapareciendo: al entrar en contacto con el circuito económico, verse afectada por el marketing y los diferentes métodos de difusión, se ha pasado a buscar la aprobación de un público mayoritario que opta por una literatura más accesible, *fácil* y, en muchas ocasiones, estereotipadas, lo que tiende a traducirse por una literatura de *mala calidad*.

Frente a un tipo de literatura que busca la complicidad con el gran público, algunos sectores más elitistas tienden a valorar como verdadera una literatura que se mantiene pura y ajena a los intereses económicos y que está alejada de los circuitos económicos. Contrario a eso, el crítico y teórico literario Idelber Avelar expone la necesidad de:

---

que van a plantar sus tiendas en los campings superpoblados, los que se instalan con sus meriendas en los bordes de las carreteras nacionales, los que se introducen con su Renault 5 o Simca 1000 en los embotellamientos de comienzos de las vacaciones, los que se abandonan a diversiones prefabricadas concebidas para ellos por los ingenieros de la producción cultural de gran serie, los que, con todas sus *elecciones* tan mal inspiradas, confirman el racismo de clase, si es necesario, en la convicción de que no tienen más que lo que se merecen» (Bourdieu 1998: 178-179).



[...] [Seguir] apostando a un desmontaje escéptico de la presunta universalidad de los fundamentos de la estética heredada de la tradición occidental —ante la cual, desde luego, no hay exterioridad posible ni deseable. La circulación y el prestigio de diatribas como las de Harold Bloom me convencen de que esta tarea apenas ha comenzado. (Avelar 2009: 220)

La obra del crítico estadounidense Harold Bloom que expone aquello que refiere Avelar es *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, que fue publicada en 1994. Esta exitosa publicación de Bloom defiende la supremacía de la estética y de la construcción artística frente a la ideología y «sitúa el canon en el interior de una dialéctica literaria entre autores y textos sobre la idea no argumentada de que «toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica» (Pozuelo 2000: 34). Según Bloom, no sería posible estudiar las obras a partir de unas premisas ideológicas y toda obra que tuviese un claro posicionamiento ideológico debería ser rechazada por el canon, como ocurriría con los intereses económicos: una obra que vendiera una extensa cantidad de libros debería ser ajena al canon.

Ante esta consideración del *arte por el arte*, Bourdieu recuerda que la pureza literaria no forma parte de la consideración natural de la literatura, ni es un fundamento de la literatura misma, sino que se construyó durante el siglo XIX en Francia y lo hizo a través de las figuras de Flaubert y Baudelaire, quien rehabilitó y revalorizó la bohemia:

Encarna la posición más extrema de la vanguardia, la de la rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones, empezando por la institución literaria: la indigencia y la miseria, pese a representar una amenaza constante para su integridad mental, le parecen el único lugar posible de la libertad y el único principio legítimo de una inspiración indisoluble de una insurrección. (1992: 99-100)

La voluntad de reafirmar la independencia del artista, hará que algunos escritores como Baudelaire intentasen ocupar una posición nueva que aún no existía y que había que inventar. En contra del *arte burgués*, al que se acusaba de estar en contacto con el poder y con las clases dominantes. También debía posicionarse en un lugar diferente al *arte social*, cuyos autores eran republicanos, demócratas o socialistas que usaban su obra con un fin político. Esta corriente daría en llamarse *el arte por el arte*, lo que cambió las normas del canon establecido hasta la fecha, como resultado de girar totalmente la posición de los géneros y de situar la poesía en el polo más valorado y el teatro en el opuesto. La jerarquía propia del campo resulta inversa, como también lo hace la jerarquía según el éxito comercial, algo que no ocurría previamente. Dentro de este cambio de orden, la novela se mantiene en una suerte de espacio central entre ambos polos:

En cuanto a la novela, situada en una posición central entre estos dos polos del espacio literario, presenta la dispersión más grande desde el punto de vista de su estatuto simbólico: aunque haya adquirido cierto respeto, al menos en el interior del campo, e incluso más allá, con Stendhal y Balzac, y sobre todo con Flaubert, queda asociada a la imagen de una literatura mercantil, ligada al periodismo y el folletín. (Bourdieu 1992: 167)

La novela permanece en esta posición intermedia y es asociada con las formas realistas que atraen al gran público. Como consecuencia, la novela fue y es mal vista, porque mantiene una estrecha relación con lo cotidiano y porque el lenguaje que utiliza refleja o imita la realidad sin incorporar grandes variaciones creativas sobre la lengua, lo que permite muy poco margen para la

experimentación. Por lo tanto, si una novela alcanza un gran número de ventas, es vista como accesible para las mayorías, fácilmente comprensible y *light*<sup>7</sup>.

Los escritores vinculados en el éxito del arte por el arte reflejan su menosprecio hacia el público mayoritario. Por ejemplo, Flaubert reprochó a Goncourt la explicación de sus pretensiones estéticas en el prefacio de la obra *Frères Zemganno* para facilitar la comprensión por parte de las masas preguntando retóricamente «¿Qué necesidad de hablar al público? Él no es digno de nuestras confidencias» (Bourdieu 1992: 118). Asimismo, el gran éxito editorial *Los miserables* de Víctor Hugo fue tachada de inmunda e inepta por Baudelaire, a causa de su realismo (Bourdieu 1992: 167). De esta manera, para convertirse en un escritor digno, sería necesario padecer la privación y el sacrificio, asumiéndolo como una consecuencia del tiempo necesario para confeccionar una obra y para hacerlo con independencia del poder y del mercado.

La investigadora y catedrática Ana Gallego Cuiñas resume la reconfiguración del campo literario en relación con la economía, desde el siglo XVII hasta el siglo XX:

La expansión de la imprenta y de la lectura, así como la del mercado del libro a fines del siglo XVII y principios del XVIII propicia una democratización de la cultura que se cristaliza en la práctica de una economía del mecenazgo y en la posibilidad de que el escritor pueda vivir de la escritura, esto es: vender su obra en el mercado. Este hecho habría de reconceptualizar la actividad de la escritura, así como se resemantiza el valor de lo literario en un contexto donde el mercado económico cobra

---

<sup>7</sup> Según las definiciones que ofrecen diccionarios como el *Webster*, el significante *light* remite a un maridaje de significados especialmente sugerentes. Significados que giran alrededor tanto del acto de producción de lo considerado light — fácil de producir, industria o maquinaria de productos insignificantes—; como de la especificidad misma del producto/objeto —ligero, digerible, casi inmaterial o inexistente—; su alcance semántico —superficial—; el grado de responsabilidad involucrado —poco serio—; las relaciones de delimitación recíproca que explicitan una «norma» —menor en relación con el peso, la cantidad y la fuerza usuales—; y, no podía faltar, el juicio valorativo que se desprende de su recepción —de poca importancia— (Cedeño, 2011: 75).

fuerza (sobre todo en el siglo XIX) y todo objeto tiene un valor de cambio: incluso el número de palabras escritas en una página, como demuestran a todas luces las obras de Balzac. En el siglo XX la tradición literaria, sin embargo, da la espalda a esta realidad y se define en oposición al mercado: su *valor* es inestimable en términos monetarios, depende de la *inspiración*, de la perseverancia, y del *aura* que creó a su alrededor la retórica romántica. (Gallego 2014: 2-5)

Son varios los factores que permitieron la emergencia de un arte por el arte y abarcan desde el rechazo del poder académico y también del poder económico hasta una reacción contra la burguesía, contra la cultura que produce y contra la imposición de sus gustos en cuanto a la consagración de las obras. También surge desde el desdén hacia la mayoría, hacia el gran público, ya que se consideró que lo que él podía consumir debía ser de mala calidad y se pensó que el consumo cultural masivo permitía el sometimiento de las masas a la ideología predominante por su baja formación y su escasa capacidad crítica.

En épocas más recientes, hemos podido encontrar de nuevo esa desconfianza hacia objetos culturales que hacen uso de una estética que copia o imita la realidad sin llegar a trascenderla y también hemos podido observar cómo se explica el éxito comercial de esas obras a partir de la *incultura de las masas*. La insistencia en los valores estéticos como único criterio válido para juzgar una obra marcaron profundamente el campo y la crítica, hasta que aparecieron los primeros estudios sociológicos como los de Bourdieu. Fue esta nueva percepción de que algunos criterios subjetivos impuestos por una minoría intelectual habían copado la *oficialización* de las obras, lo que permitió abrir la consideración de la crítica hacia formas literarias que antes habían sido marginadas y produjo una revisión del canon desde una perspectiva de género, por ejemplo.

A pesar de un gran proceso de revisión y de apertura, una parte de los críticos sigue percibiendo que, en la literatura actual, el mercado, la globalización y la

presencia audiovisual han modificado la cultura y han afectado a la presencia de la crítica. En los medios de comunicación se da lugar a críticas de periodistas culturales, presentadores, colaboradores o lectores de otros ámbitos profesionales, lo que ha propiciado una rivalidad con la crítica profesional, cuyo prestigio procede del capital simbólico.

El catedrático irlandés Ronan McDonald, cuyas opiniones son también recogidas por el crítico holandés Maarten Steenmeijer, trata de defender en su obra *The death of the critic* (2007) el papel del crítico público y argumenta contra las recientes afirmaciones de que todo valor artístico es relativo y subjetivo<sup>8</sup>. Expone el desplazamiento del crítico por parte de los lectores que en internet pueden encontrar un espacio para compartir sus opiniones, discutir sobre sus gustos y crear una comunidad de opiniones heterogéneas. Según McDonald, esta democratización de la opinión y de la crítica tiene algunos contras, como la creencia de que frente a un juicio profesional «todas las interpretaciones de una obra artística y todas las opiniones sobre su valor artístico valen. O, peor aún, que todas ellas valen lo mismo» (Steenmeijer 2011: 70).

La crítica ha sido siempre quien, teniendo el conocimiento y la interiorización de las leyes específicas del campo literario, ha establecido la distinción entre la *buen*a y la *mal*a literatura, pero algunos críticos sienten que su influencia ha menguado. Esta pérdida de poder ha sido relacionada con los mecanismos de mercado y de consagración literaria. Para algunos autores, la crítica es corrupta

---

<sup>8</sup> One can surely sympathize with his urge to democratize the arts, to appropriate them from the cloistered dons and the privileged toffs. Yet the problem with reacting against the elite position of the arts within society, of stripping their aura or puncturing their claims to special treatment, is that they thereby can cease to be distinct, precious, valuable. If the arts are so ordinary, why should the public - in whose name the arts are being reclaimed - be interested in them? Why should art or literature get more respect or attention than any other form of entertainment? Why, certainly, should the critic be given a privileged position as an authoritative commentator? (McDonald 2007: 137)

como consecuencia de las pugnas por ganar visibilidad, prestigio y lectores<sup>9</sup>. Para otros, destaca la importancia de los mecanismos del mercado para la consagración literaria:

Desde hace unos treinta años, la literatura española se consagra directamente a través del mercado, de las editoriales y de los premios dado que los grandes escritores canónicos españoles, desde Juan Marsé a Benet, se presentaron al premio Planeta en los años ochenta. (Catelli 2010: 22)

En la misma línea, Gallego dice:

El sistema español tradicionalmente ha evaluado su literatura –sobre todo desde el advenimiento de la democracia– cimentándose en los premios y en el aval de los medios de comunicación: en la *legibilidad*. (Gallego 2014: 4)

Aunque la aparición en medios de comunicación de masas y los premios contribuyen a la divulgación y al reconocimiento de la obra por gran parte del público, otras instituciones como la universidad, los propios escritores ya consagrados o ciertas editoriales independientes siguen teniendo peso e importancia. Es cierto que forman parte del mercado, pero pertenecen a un circuito más restringido que no puede considerarse masivo. Tanto los escritores consagrados como la crítica académica, mediante los planes de estudio, las revistas especializadas, los congresos y otras situaciones públicas, sigue teniendo influencia a la hora de canonizar un cierto tipo de literatura frente a otro. Ciertas publicaciones tienen un mayor reconocimiento por diferentes razones, entre ellas el estatus social e intelectual de sus colaboradores. Ser reseñado en

---

<sup>9</sup> Para Javier Marías, por ejemplo, la crítica está dominada por «el amiguismo, el nepotismo, el tribalismo, el rencor, la cobardía, la sinuosidad, la adulación y el fingimiento». Aparicio Maydeu (2004: 213), por su parte, también señala que la crítica ya tan solo «satisface la vanidad del autor y orienta a librerías, comerciales y frequenteaders, pero no estimula la entrada de los lectores ocasionales, que no leen las páginas de los suplementos encartados».

ciertas revistas se traduce en términos de prestigio. En *La fabrication de la croyance en la valeur littéraire*, la socióloga francesa Delphine Naudier incluye las palabras de la secretaria de redacción de la prestigiosa revista francesa *La Quinzaine Littéraire*, quien habla sobre el proceso de selección de las obras que reseñan y deja claro que las editoriales ya saben de antemano qué libros deben enviar a la revista (Naudier 2004). Los best seller, por ejemplo, son destacados porque no son del interés de los colaboradores de la revista<sup>10</sup>.

De modo que, aunque el mercado ejerce una cierta influencia en ese sistema de aprobación de las obras, no es posible olvidar la importancia de otros mecanismos de consagración más tradicionales:

Otros foros institucionales, en los que se articulan otros tipos de discurso crítico, se superponen a los que tienen su sede habitual en los suplementos literarios, en las revistas de actualidades y, desde la segunda mitad de este siglo, en medios como la radio y la televisión. Estas otras modalidades de la crítica, en que los paradigmas del saber universitario son dominantes, tienen un peso reducido en el mercado de libros y en la definición pública de una obra o de un escritor. Aun cuando se tome como objeto autores previamente consagrados por la crítica instituida en la prensa, el tipo de legitimidad intelectual a la que se aspira (sea *estética* o *científica*) es diferente, y su público y sus jueces están casi exclusivamente entre los escritores y, a menudo, sólo entre los propios críticos. (Altamirano y Sarlo 2001: 181-183)

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es importante preguntarse cómo se establece las nuevas condiciones creadas por el mercado y cómo afecta a la

---

<sup>10</sup> [Comment opérez-vous votre sélection, vous me dites que les maisons d'édition savent d'emblée quoi vous envoyer?] Plus ou moins, il faut justement que ça ne soit pas un livre, pas de vulgarisation déjà. Ça ne nous intéresse pas, vous voyez, ce sont quand même des livres plus spécialisés, d'un niveau quand même assez élevé. [Pourquoi?] Pour que ça intéresse nos collaborateurs! Si c'est un livre de vulgarisation, ils ne voudront pas en parler, ça ne les intéresse pas. La même chose pour le comité littéraire, si on leur donne un best-seller ils n'en parleront pas [Pourquoi?] C'est un niveau de culture! (Naudier, 2004).

consagración de las obras, es decir, cómo podemos establecer una jerarquía entre ellas. En palabras de la crítica literaria y ensayista argentina Nora Catelli:

En cuanto a la consagración, que definimos como ese espacio moderno casi bélico para los diversos sectores que disputan el capital simbólico en el campo cultural, sobre todo para los dos distintos principios de jerarquización, el dominante desde el punto de vista del mercado y el dominante desde la perspectiva de la autonomía, ¿cómo la vinculamos con el mercado? En efecto, ¿cómo relacionar mecanismos de consagración con las nuevas condiciones del mercado, que aparentemente disuelven la cuestión del valor y también atenúan o neutralizan las posibilidades de una jerarquización no ligada al mercado? (Catelli 2010)

De acuerdo a lo que plantean Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera (2007: 31) en la actualidad, «sin mercado [...] no hay valor» y también indican que existe una incidencia entre la cultura y el mercado que nos lleva a reconocer que uno presupone la existencia del otro y que es la propia dinámica hegemónica actual la que tiene como consecuencia una expulsión de aquello que no resulta adecuado para entrar en la dinámica comercial, lo que crea sus propios márgenes. De este modo, ambos sectores se retroalimentan: el mercado provoca alteraciones en la cultura, mientras que la cultura hace lo mismo sobre el mercado, que tiene permeabilidad y permite iniciativas innovadoras e inesperadas (2007: 10). Según dicen estos críticos, en la actualidad el propio hecho de editar un libro ya se convierte en una actividad valorativa y selectiva en sí misma, de tal manera que explica cómo el mercado tiene influencia en nuestra percepción de los objetos estéticos, lo que no significa que el mercado otorgue todo el valor a la obra. Podemos ver que, aun cuando otros agentes actúan dentro de la legitimación y canonización de una obra, pervive una jerarquía que establece la diferenciación entre la *buena* y la *mala* literatura, para lo cual se utilizan unos métodos de valoración tradicionales.



## 1.2 Las autoras y el canon

La literatura escrita por mujeres ha estado sujeta a una sistemática clasificación que ha buscado situarla dentro de una especie de subgénero femenino que evita la universalización y que la excluye de un canon mayoritariamente masculino. Según dice la catedrática e investigadora María del Mar López-Cabrales en su libro *Palabras de mujeres: Escritoras españolas contemporáneas*, este papel secundario que ha sido asignado a la mujer se corresponde con la falta de oportunidades y a la inseguridad provocada por la idea de salirse del molde en el que habían sido educadas, lo que hubiera podido conllevar su aislamiento de la sociedad. Al profundizar en la experiencia existencial de las mujeres y en su participación en los tejidos sociales, habla de la heterogeneidad de las experiencias, aunque con un factor común, se nutren de los más profundos y arraigados elementos del tejido social, los cuales aparecen en su narrativa de una forma implícita o explícita. (López-Cabrales 2000: 29)

A partir de los años 70 se comenzó una revisión y una re-escritura de la historia literaria que permitiese incluir a las mujeres escritoras que habían sido eliminadas de un canon imperantemente masculino. Atendiendo a esto, las mujeres escritoras quieren ser contempladas en el canon de una manera universal, sin que sus obras se vean catalogadas como literatura femenina, lo que se presenta como uno de sus principales retos. La etiqueta de literatura femenina es usada en ocasiones para infravalorar la literatura escrita por mujeres y para colocarlas en una posición inferior al resto de obras consideradas universales. Un ejemplo de esta tendencia lo da el escritor y crítico literario peruano José Miguel Oviedo, quien dice:

Las mujeres que hoy escriben narrativa son muy numerosas; algunas han ganado un gran público con novelas que tienen acentos de melodrama romántico, otras son casi desconocidas fuera de sus respectivos países. (Oviedo 2001: 460)

En esta obra sobre la historia de la literatura hispanoamericana, Oviedo alude al hecho de que son muy numerosas las mujeres que se dedican al mundo de la escritura, en cambio, en su análisis contempla a poco más de una decena, colocándolas además en un apartado dedicado principalmente a ellas y siendo Allende la única que aparece enumerada y comentada en los capítulos dedicados a la literatura hispanoamericana general. Sobre las autoras que componen esta investigación, podemos encontrar los siguientes análisis en la obra de Oviedo.

Sobre Isabel Allende comenta:

El caso de Allende es tan singular que no puede ser juzgado estrictamente dentro de términos literarios: se ha transformado en un fenómeno sociocultural cuyos rasgos y parámetros exceden los de su propia obra. Parte de su celebridad se debe a tres distintas circunstancias: la resonancia mítica de su apellido [...]; el hecho de que, siendo mujer, pasó a encarnar el auge de la literatura femenina en el continente; y la homologación de su obra con el molde estético del realismo mágico que se le ha seguido aplicando para facilitar su ubicación estética. [...] Un cuarto factor quizá sea su extraordinaria simpatía personal, no alterada por la fama. (Oviedo 2001: 394)

Al comentar la obra de Ángeles Mastretta añade:

Es una escritora y periodista popularísima, dentro y fuera de su país, desde que publicó *Arráncame la vida* (México, 1985), una obra en la que manejó una fórmula exitosa: la novela de amor con trasfondo político, ambientada además en su pintoresca Puebla natal de los años treinta y cuarenta. Con buen sentido del relato ameno, Mastretta cuenta un reconocible drama femenino: matrimonio, adulterio del cónyuge, rebeldía y liberación. La voz femenina que narra la historia prefiere ser convincente y encantadora a demorarse en complejidades que hagan su versión

menos accesible. Lo que queda claro es que el poder lo ejercen los hombres, sea en la alcoba o en la política. (Oviedo 2001: 461)

Sobre la autora nicaragüense Gioconda Belli comenta:

Comenzó como poeta erótica y revolucionaria en el periodo sandinista y de allí evolucionó hacia la novela, donde ha tenido notable éxito internacional con *La mujer habitada* (Managua, 1988) y otras. En ellas hace una síntesis de dos luchas que para ella son una: la liberación de su país y su liberación como mujer, lo que explica sus sensuales y detalladas descripciones corporales y sus reflexiones ideológicas, a las que se entrega en una especie de voluptuosidad política. Hoy vive en Los Ángeles, escribiendo y apartada de las menudas cuestiones ideológicas que dividen su país. (Oviedo 2001: 462)

A pesar de la falta de consideración hacia la literatura escrita por mujeres, es innegable que cada vez su presencia es más evidente y creciente. Este no es un suceso novedoso, ya era contemplado por Virginia Woolf: «ahora hay casi tantos libros escritos por mujeres como libros escritos por hombres» (Woolf 2004:109). También en los de Béatrice Didier, quien reivindica que la literatura escrita por mujeres no es un invento moderno: «notre époque n'a pas inventé l'écriture féminine; elle a toujours existé, et même contre les modèles masculins: depuis Sapho et Héloïse» (Didier 1981: 10).

Esta anulación constante de la mujer como escritora deviene en una desaparición y en un distanciamiento del panorama literario que constituye buena parte de nuestra cultura. Si se ignora la participación de las mujeres como escritoras, probablemente nunca serán usadas sus obras como una referencia de lo universal. «No ocupar un lugar en los manuales de literatura supone no haber existido, no ser una referencia, no dejar huella alguna», (Benavent y Moltó 2012: 10). Como también explican Julia Benavent y Elena Moltó, las mujeres

autoras son conscientes de que escribir y ser publicadas es una batalla contra la anulación del poder dominante, lo que ayuda en la búsqueda del propio ser y lo que colabora en acabar con el silencio de aquellas que las han precedido y lo hacen con los hilos de sus propias emociones, arrastrando la metáfora medieval de que el texto literario es un bordado de silencios sonoros de voces interiores, de soledad y de historias.

Puede añadirse otra circunstancia que influye en esta presencia ignorada de la mujer escritora: el factor mediático. El boom de la literatura escrita por mujeres data de finales de los años 70 y de comienzo de los años 80<sup>11</sup>. En este momento, intentó presentarse como un fenómeno totalmente nuevo. De acuerdo con la investigadora María Ángeles Cantero Rosales:

Si hemos elegido como momento los años ochenta es porque el fenómeno del *boom femenino*, a la vez obliga a reconocer la existencia de una literatura de mujeres que, hasta entonces arrinconadas en los estantes y ausente de la Historia de la literatura, también abre una fisura a través de la que pueden detectarse las marcar de feminidad textual que permiten trazar el surco de una genealogía literaria femenina –y masculina– precedente. (Cantero Rosales 2004: 9)

Cantero Rosales añade sobre la narrativa de la época:

Entre las características narrativas más relevantes de este grupo de escritoras pueden señalarse: su aparente falta de pretensiones estéticas, de sofisticación y de originalidad; fingida pobreza literaria que orienta a imitar ciertos lenguajes tanto patriarcales como artísticos, tanto populares como cultos. (Cantero Rosales 2004: 115)

---

<sup>11</sup> The boom is invariably associated with male writers, especially with the so-called «big four », the highly-acclaimed authors –Gabriel García Márquez, Julio Cortazar, Mario Vargas Llosa and Carlos Fuentes– whilst women writers rarely feature as part of this elite group. However [...] from the 1970st onwards, new spaces opened up for other writers in particular women writers who became associated with the wider boom femenino (Finnegan 2010: 1).

No obstante, en este momento la presencia de la mujer escritora coexiste con los estudios de género y se convierte en un complemento para incrementar el interés hacia la producción literaria femenina. Las escritoras ocupan un lugar de relieve porque el mercado las requiere, el público está interesado en las novelas escritas por mujeres que desean ser reconocidas como autoras de una literatura propia, de una voz individual y personal. Pese a que estas autoras parecen no querer escribir una literatura específica de mujeres ni hacerlo de una forma diferenciadora de la literatura escrita por hombres, tienen que hacer frente a la idea implícita y generalizada de que una literatura escrita o leída por mujeres configura una segunda categoría, una suerte de subliteratura (de Castro García 2002: 169-171).

De esta forma, las mujeres tienen el deseo de integrarse en esta cultura *masculina*, poniendo el foco en diferentes aspectos que fueron ignorados o representados erróneamente y también en el permanente freno de esa misma cultura que pretende excluirlas justificando su marginalización con pautas de escritura distintas u opuestas que solo consiguen desprestigiar la literatura escrita por mujeres, relegándola así a una especie de paraliteratura (Didier 1981: 14).

La propia Gioconda Belli destaca sobre este intento de la mujer por escribir de una manera no diferenciada que, aun cuando las mujeres intentan escribir una literatura sin sexo, el canon fue establecido por los hombres (Beauregard 2014). Isolina Ballesteros apunta que el sistema de representación occidental excluye a la mujer de la escena y la convierte en una representación de lo irrepresentable. El posmodernismo da en instalarse en la barrera que diferencia lo representable de aquello que no lo es con el objetivo de criticar un sistema de poder que valida ciertas representaciones a costa de imposibilitar otras pues se carece de verdades universales y «tras la ansiedad provocada por el declive de la autoridad paternal, la *mujer* ha sido revalorizada tanto retórica como ideológicamente» (Ballesteros 1994: 13).

Este enfrentamiento entre los dos sexos mediante la implantación de un sistema de género lleva a la mujer a intentar hacerse un hueco en aquellos lugares donde su presencia es rechazada o donde se justifica persistentemente su ausencia por el hecho de que su género tenga un impacto en su autoría:

No sólo las escritoras han luchado a lo largo de la historia por el reconocimiento igualitario de su obra, sino que muchas de ellas han sido conscientes de la posición de desventaja de todas las mujeres en sus respectivas sociedades y, por ello, sus escritos han sido feministas. (López-Cabrales 2000: 33)

Atendiendo a este respecto, en su texto *En sus propias palabras: Escritoras españolas ante el mercado literario*, Christine Henseler aporta los motivos por los que la literatura escrita por mujeres se categoriza como literatura femenina: «se debe a que en el campo político se está yuxtaponiendo la sexualidad con la textualidad, la palabra con la imagen, y el valor con la visibilidad» (Henseler 2003: 11). Asimismo, expone los esfuerzos de las autoras por alejarse tanto como es posible de esa etiqueta:

El trauma de una crítica que solo contempla la literatura escrita por mujeres desde esa peculiar caverna de limitaciones temáticas y, consecuentemente, técnicas, es el que a veces nos fuerza a renegar de calificativos que nos atan de pies y de manos, y a exhibir públicamente la decidida voluntad de hablar de cuestiones no previsibles, con recursos que vulneran las expectativas de la literatura de género o de subgénero que, de toda la vida, se nos ha asignado. (Marta Sanz, en Henseler, 2003: 164)

A partir de este mismo punto, aflora la división de sexos en las letras que, además, parte de una diferente consideración dentro de la teoría feminista. Mientras que el feminismo de la igualdad aboga por una postura igualitaria entre

ambos sexos y rechaza el concepto de literatura femenina, el feminismo de la diferencia<sup>12</sup> interpreta que es fundamental acreditar a la mujer en la cultura desde la descripción de *ser mujer*.

Esta consideración de literatura femenina, no incluye únicamente a las escritoras, sino que engloba a los lectores de sus obras. Se asocia que la literatura escrita por mujeres y considerada literatura femenina posee un público mayoritario de lectoras. Michelle Perrot se refiere a la existencia de un conjunto de lectoras a las cuales las mujeres autoras se adaptaban mejor o se suponía que tenían que hacerlo (Perrot 2006: 41).

Nos encontramos ante la historia de la mujer y la historia del género de una manera paralela, lo que nos permite enfrentarnos también a la literatura de la mujer y a la literatura femenina, siendo la primera referida a la mujer como individuo y la segunda a la mujer como construcción social. Entonces, se defiende esta literatura como un reflejo del papel de la mujer en la sociedad, una reivindicación de ese hueco borrado:

En el plano de la escritura, la narrativa comienza a ser nombrada como literatura de mujeres porque se novela de otra manera, porque, como mujeres, se afronta la vida de otra forma. La búsqueda de la identidad de la mujer a través de la literatura es evidente. (López-Cabrales 2000: 39)

La mujer encuentra el modo de reafirmar su lugar en el ámbito socio-cultural, mientras también defiende su identidad desde su propia perspectiva, buscando contrarrestar la experiencia de la mujer contada desde la perspectiva masculina que se venía dando como una constante. Al tener su propia representación, tener clara su individualidad y su uso autónomo de la lengua, la escritora latinoamericana podría hacerse narradora y reparar de algún modo aquello que venía sucediendo en el campo literario (Corbatta 2002: 24-25).

---

<sup>12</sup> Coetáneo de los estudios sobre la mujer que empezaron a multiplicarse a partir de los 70.

Desde la apreciación de que las mujeres solo podían contar su propia experiencia a través de la autobiografía se establecen algunas de las bases de su propia autoría, siendo un elemento caracterizador ampliamente señalado que «las mujeres escriben no sólo para contar algo sino para contarse a sí mismas» (Cuevas García y Baena 2000: 357). Las autoras quieren incluirse completamente en el ámbito literario mediante de reivindicación y rehabilitación de su feminidad mediante la narración de sí mismas:

Excluidas del mundo de la creación, regresarán a él para reivindicar sus propias producciones, denunciar las sublimaciones y caricaturizaciones con las que el arte ha pretendido presentar la feminidad y ofrecer nuevas imágenes donde la mujer es vista por ella misma. Mientras los sistemas de representación tradicionales solo admitían la visión del sujeto esencial masculino, desde finales de los años sesenta el descubrimiento de lo *otro* de la razón se traslada del feminismo al arte feminista, desafiando aquellas representaciones que saben a conocimiento y, por lo tanto, a poder. (Carro Fernández 2010: 13)

Cabe destacar que las escritoras, al igual que los escritores, tienen un estilo propio que los identifica más allá de su propio sexo.

La novela femenina tiene una voluntad de estilo personal que puede definirse por oposición al estilo masculino y por la concienciación ante una diferencia, que se refiere en primer lugar frente al sexo masculino, pero también frente a otras mujeres: las novelistas, o sus heroínas, se presentan como luchadoras, inconformistas, raras, frente a mujeres, «normales», dóciles frente a la familia y la sociedad, que no ponen en duda el sistema de valores en el que viven. (Bobes Naves 2008: 367)

Es por eso que volvemos de nuevo al carácter autobiográfico que suele acompañar a la literatura escrita por mujeres. La reivindicación desde el yo, esta característica destacable de verse y de ver el mundo desde dentro (Redondo



Goicoechea 2000: 230). El principal problema que encontramos al intentar catalogar la escritura de la mujer con un estilo femenino que sea distinto del estilo es que, realmente, no existe una definición del estilo masculino como tal:

Viendrait-il jamais à l'idée de quelqu'un d'écrire un livre sur l'écriture masculine...Le fait même que ce livre soit impensable, alors qu'un livre sur l'écriture féminine est malgré tout pensable, caractérisé bien la marginalité de l'écriture féminine et les ambiguïtés de la différence... La spécificité de l'écriture féminine n'exclut pas ses ressemblances avec l'écriture masculine. (Didier 1981: 5-6)

De esta forma, si es necesario puntualizar una clara diferencia entre el estilo masculino y el femenino, si es que fuese necesario definirlos, sería el lenguaje y la forma utilizada para referirse al cuerpo femenino y a lo referente a su propio sexo. Didier continúa a este respecto «la femme a reconquis son corps et prétend en faire, par personnage interposé, ce que bon lui semble» (Didier 1981: 36). La mujer encuentra en la literatura el espacio para escribir sobre su propia experiencia y sobre el concepto de *ser mujer* y no lo hace con la intención de apartarse de la literatura masculina y de su universalización, sino que lo hace porque necesita rehacer el modelo femenino que está en vigor y necesita alejarse de las máscaras ajenas impuestas para mostrarse realmente, aprovechándola para mostrarse y para mostrar a las demás. La reflexión sobre el propio cuerpo otorga a la mujer el poder sobre ella misma, lo que en algunos casos puede derivar en un relato erótico que está muy presente en la producción literaria de las autoras que nos ocupan. El conocimiento y el reconocimiento de la mujer en su propio sexo y en su propio cuerpo aviva el erotismo.

Gracias al renacer histórico de la mujer, también se logra un renacimiento literario que vuelve a legitimar figuras de mujeres que desaparecieron y fueron dejadas al margen del canon literario y se permitió la voz de aquellas que encontraron su hueco y a las que era imposible silenciar. La reciente revelación

del papel de la mujer en la historia, así como la importancia de los estudios de género y la potencia del feminismo les permitió compartir escenario literario, a pesar de que la crítica no siempre es favorable y, en ocasiones, ocupan un lugar limítrofe entre la literatura de consumo y la alta literatura.

Tanto el escritor como la escritora son actores y esto provoca que tengan la necesidad de proponer distintas interpretaciones para sus personajes, conforme con su manera de pensar el mundo o con la sociedad o la cultura a la que pertenecen. De esta forma llegamos a las obras de las tres autoras que protagonizan este estudio puesto que, tanto Isabel Allende, como Gioconda Belli y Ángeles Mastretta, representan a través de sus obras, de forma completamente ficticia o partiendo de la base de figuras históricas, a mujeres que fueron enterradas bajo el predominio masculino, defendiendo a la vez su presencia en el escenario literario contemporáneo global al rechazar la asimilación de sus obras a una literatura exclusivamente femenina:

En este *nuevo realismo* las autoras asumen un doble compromiso: con la mujer, para desterrar los reductos que todavía impiden la igualdad y el equilibrio entre hombres y mujeres, y con la sociedad actual, con la denuncia de la carencia de valores, de la corrupción generalizada y de la creciente supeditación a los dioses del dinero, el *status* y el poder. (De Castro García 2002: 188)

Por ello, en tercer lugar, es importante entender cómo estas autoras entienden la historia, cómo se adentran en ella y cómo toman los testimonios de sus propios personajes para reflexionar y reivindicar su propia identidad. Precisamente las autoras buscan encontrar la respuesta a algunas preguntas entre las que se incluyen quiénes somos y quiénes podemos ser y esto en lo que vamos a profundizar en el próximo apartado.

### 1.3 El best seller

El concepto best seller<sup>13</sup> ve su nacimiento a finales del siglo XIX, en el año 1895 cuando el editor de la revista estadounidense especializada en literatura *The bookman*, Harry Thurston Peck, decide publicar una lista mensual de los libros más vendidos, manteniéndose dicha práctica hasta la actualidad. Dicha práctica no surgió hasta la aprobación una ley que estuvo vigente desde 1891 y que regulaba de forma internacional los derechos de autor:

Hasta su aprobación, las editoriales estadounidenses publican libros de éxito extranjeros preferiblemente británicos, sin preocuparse de satisfacer los correspondientes beneficios a su autor, y por ello se resistían a que hicieran público cualquier dato relativo a las ventas reales. (Vila-Sanjuán 2011: 67)

En un principio, el objetivo principal de la publicación de dichas listas era reflejar la realidad social y hacerse eco de las cifras de venta de las diferentes obras, pero rápidamente pudieron constatar la gran influencia y repercusión que tenía sobre la venta de los libros que aparecían en ellas. La aparición del concepto best seller tuvo un gran impacto en el mercado y permitió acrecentar el consumo de algunas obras. Una gran parte de los consumidores aceptan que los libros más vendidos se compran más porque son mejores y que si gustan a la mayoría hay amplias posibilidades de que gusten también al consumidor individual, esto hace que se ponga en foco en un pequeño número de libros y que disminuya la atención recibida por aquellas obras que no aparecen en las listas<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Viñas Piquer (2009: 9) los califica como «los libros que todos han leído con que es como si los hubieses leído también tú. Los lee tanta gente, tantas personas hablan de ellos, tanta publicidad los rodea, que acaban siendo familiares para todo el mundo».

<sup>14</sup> Santos Alonso reflexiona sobre la nueva relación entre la literatura y el mercado, planteándose algunas preguntas que sobre la realidad literaria actual: ¿Por qué en los últimos años se habla de modas, mercado, ventas y sentimientos y no de literatura? ¿Por qué se anteponen la historia y los contenidos a la esencia formal que desde siempre ha caracterizado a la literatura? Algo importante ha cambiado en la relación actual entre literatura y mercado (Alonso 2009: 135).

Las listas tienen un poder orientativo innegable y, en la actualidad, son utilizadas como estrategia comercial para potenciar el éxito de algunas obras, de modo que favorecen el lanzamiento de un libro o aseguran la consolidación de sus ventas a lo largo del tiempo. Igualmente, gran parte de los títulos tienen un éxito acotado temporalmente, limitado por la publicidad inicial, pero después caen en el olvido. Otros, por el contrario, consiguen afianzarse y convertirse en long sellers, situando así el nombre de sus autores entre aquellos con éxito comercial. Vila-Sanjuán afirma que en la primera lista que fue publicada solo hay un autor que aún se recuerde y se trata de Anthony Hope, el autor de *El prisionero de Zenda*, mientras que los otros han desaparecido del imaginario colectivo y han sido devorados por el olvido (Vila-Sanjuán 2011: 66). Este modelo de ser leído y rápidamente olvidado se ha repetido a lo largo de las décadas y ha resultado en la consideración del best seller como un libro de poca calidad y de poca capacidad para consagrarse dentro de la *alta literatura*. David Viñas Piquer añade que las listas son:

Un fenómeno publicitario que [...] aspira a ser, fundamentalmente, el desencadenante de un impulso mimético. No persigue únicamente un objetivo informativo, pues entran también en juego otros objetivos como son el objetivo de seducción y el objetivo persuasivo. (Viñas Piquer 2009 62-63)

En la misma línea de Viñas Piquer, Janine y Greg Brémond nos dicen sobre los indicadores de ventas:

Una estrategia discursiva de persuasión de la que se sirve el marketing que una verdadera guía para los lectores. Pueden ser definidas [las listas de best-sellers] como un pseudo-concepto descriptivo y prescriptivo a la vez. Es decir, describen una situación dada, en un momento dado: los libros que más se están vendiendo, pero al mismo tiempo, prescriben una situación porque el hecho de incluir en la «lista de best seller» una novela

que aún no ha alcanzado ese status, hace que esta se convierta en un libro muy vendido. (Brémond 2002: 47)

Estas listas de ventas tienen la característica de que no suelen contemplar las cifras de venta de las obras que aparece en ellas. Aun así, la presencia en ellas tiende a asegurar unos números elevadísimos de ventas y dichas obras pasan a convertirse en una promesa de entretenimiento<sup>15</sup>. El acercamiento del gran público a la seguridad de una fuente de placer está avalado por las listas de ventas, pero también por el número de ediciones que aparecen impresos en la portada de un libro, que parece atraer al lector hacia la certeza de que una obra que ha gustado a tantos podrá satisfacerlo a él también.

Algunos autores señalan la posibilidad de contemplar el best seller incluso como un género literario en sí mismo<sup>16</sup>. Francisco Álamo Felices contempla que este tipo de obras tienen habitualmente un componente de aventura, de acción, de intriga o de suspense. También comenta que se puede hablar de género debido al hecho de que el best seller es frecuentemente narrativo y porque su elaboración ha sido orquestada para una venta masiva a un público al que él denomina poco exigente<sup>17</sup>:

Unos productos literarios confeccionados para una lectura rápida y gratificante y contruidos, para tal efecto, con una trama poco compleja, ágiles en su desarrollo y estructura discursiva, caracterizados, en casi su

---

<sup>15</sup> Para algunos autores como Adorno y Horkheimer, la diversión y el entretenimiento es la vía de escape del individuo para evadirse de su realidad: La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo, del que está harto. Las situaciones permanentemente desesperadas que afligen al espectador en la vida diaria se convierten en la reproducción, sin saber cómo, en garantía de que se puede continuar viviendo (Adorno y Horkheimer, 1969: 197).

<sup>16</sup> Según Maarten Steenmeijer (2011: 636): en este clima terminantemente comercial, el best-seller luce como la mercancía nuclear. Tanto es así que el best-seller ha llegado a ser más que un libro que vende mucho en poco tiempo; ahora tiene, asimismo, el estatus de género literario.

<sup>17</sup> Según David Viñas Piquer (2009: 142), ahora el lector «no muy asiduo» que termina llegando a un best-seller, «más que ir detrás de un libro, se va en este caso detrás de un acontecimiento mediático, detrás de una noticia ruidosa».

totalidad por la hibridación de géneros y en los que la introducción del suspense y el misterio dentro de la narración se ha manifestado como el componente fundamental desencadenador del éxito lector y, por ende, económico. (Álamo Felices 2009: 5)

Amparo Arróspide se mantiene en una línea similar a la de Álamo Felices y define el best seller como: aquel libro que ha sido planificado para lograr un nivel muy alto de ventas, que logra situarse entre los más vendidos, y mantenerse en su puesto de éxito comercial durante unas semanas, meses o unos pocos años o décadas, como mucho (Arróspide 2002: 1).

Pese a eso, la aparición fortuita del concepto de best seller no nos permite aceptar completamente la propuesta de Álamo Felices o de Arróspide, al menos entendiéndolo desde el origen, por lo que encontramos un matiz en las palabras de Pedro Sorela quien habla de «obras que reúnen las constantes de la mayor parte de los éxitos de venta en determinado mercado, notablemente el de Estados Unidos» (Sorela 1988).

También Álamo Felices contempla dentro de su categorización del best seller la idea de que los libros éxitos de ventas son en su mayoría pertenecientes al género narrativo. Atendiendo a esto, Viñas Piquer explica que el hecho de que los best seller sean habitualmente novelas, no quiere decir que otros géneros no puedan serlo y niega la existencia de reglas cuya aplicación aseguren el éxito de las ventas (Viñas Piquer 2009: 21-30). Asumir que existe un género propio para el best seller es afirmar que existe un método, unas reglas a seguir para asegurar ser un superventas, pero no todos los que lo intentaron lo lograron.

Para Viñas Piquer, debemos acudir a dos lógicas para abordar la clasificación de un libro de éxito. Por una parte la lógica genealógica en la que el autor es el protagonista y, como tal, decide como construir su novela, usando habitualmente varios géneros y fabricando un texto híbrido.

Los géneros genealógicos son los que se fundamentan en toda posible vinculación que [...] pueda establecerse entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos que han podido servir al autor del texto en cuestión como modelos genéricos en el momento de la creación literaria, modelos que han sido imitados, rechazados, invertidos, mezclados con otros, etc. [...] la obra resultante de aplicar la dinámica de los géneros genealógicos puede participar de muchos géneros literarios conocidos, pero no se identifica con ninguno de ellos. (Viñas Piquer 2009: 22)

La segunda lógica es la analógica a través de la que el lector puede notar ciertas similitudes entre diferentes textos que conforman un género construido a partir de obras que se consideran modelos, pero que no comparten todos sus rasgos:

Los géneros analógicos remiten a una similitud entre textos causalmente indeterminada y solo pueden ser descritos tomando como referente un tipo textual ideal generalmente construido a partir de ciertas obras consideradas paradigmáticas del género. [...] Es precisamente el hecho de que todo dependa de la experiencia lectora en este caso lo que posibilita que la relación que mantienen entre sí los diferentes textos que pertenecen a un género analógico no se deba a la recurrencia de una serie de rasgos temático-formales concretos, sino a la analogía que, para el lector, todos esos textos presentan con respecto a un mismo modelo genérico ideal. (Viñas Piquer 2009: 22)

Este planteamiento es muy interesante por hacer referencia a la hibridación, que es una de las características más importantes del best seller. Ante esta dificultad de catalogación, José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada hacen hincapié en la heterogeneidad de los géneros, lo que conlleva dicha dificultad:

Los best sellers son textos de dificultosa sistematización y difícil clasificación, puesto que de facto engloban todo tipo de novelas, desde el

testimonio autobiográfico a la novela rosa. Por si fuera poco, interrelacionan subgéneros literarios, transgreden sus fronteras, amplían sus lindes, imbrican géneros y dan nuevas formas a usanzas viejas. Su denominador común es sustancialmente de carácter cuantitativo: vocación de ventas millonarias. (2003)

Además de este grado de hibridismo, existen otras características que pueden impulsar su éxito, como son el estilo, las tramas, los personajes, la emoción, los ambientes y ese afán documentalista que llena los best sellers de *cultura general* y accesible.

En cuanto al estilo, los críticos parecen coincidir al señalar que los best sellers tienen una sintaxis sencilla, sin complicaciones y sin una gran experimentación retórica, para asegurar una comprensión generalizada por parte del público y para que su lectura resulte lo más cómoda posible, lo que permite que el lector recurra a ellas con la principal intención de entretenerse (Vila-Sanjuán 2011: 17). Con respecto a la forma, siempre se alude al estilo periodístico para referirse a la manera de escribir de los autores destacados dentro del best seller, ya que el objetivo es similar al de una noticia de un periódico. Cuando el lector lee una noticia busca entender el contenido y conocer lo que ha ocurrido, en el best seller lo que más importa es también el contenido, la historia contada, las tramas que se entretajan para configurar la obra. Para el best seller prima el mensaje y no la forma.

En cuanto a la emoción, el lector habitual de best sellers busca el placer, el entretenimiento en las obras que lee y para esto es necesario una historia que enganche<sup>18</sup> y con la que pueda identificarse, con las que puede sentir y con la

---

<sup>18</sup>La periodista escritora y crítica de arte Fietta Jarque sintetiza lo que para ella es un best seller, incluyendo esta emoción del lector: «best seller significa, simplemente, el más o mejor vendido. Se podría aplicar a casi cualquier producto de consumo masivo, pero en el mundo literario se ha convertido prácticamente en un género [...] Es un tipo de novela que tiene como objetivo y norma atrapar al lector en una acción que difícilmente puede abandonar hasta llegar a la última página» (2002).



que, en ocasiones, puede aprender. El autor intenta establecer una suerte de comunicación con el lector en la que parecen interactuar y en la que no hay lugar para el hermetismo:

Es dentro de lo que se nos aparece únicamente como desorganización o confusión, dentro del texto que se olvida nada más leído [...] se coordinan grandes constantes: necesidad de aprender, necesidad de emocionarse, necesidad de imaginar. En suma, no percibimos una correlación necesaria entre la receptividad del lector y la calidad del lenguaje que lee. Y, sin embargo, es a través de un lenguaje que el escritor o el crítico llamarán nulo, o al menos, al que no prestarán ninguna atención, que la emoción pasa más cómodamente. [...]. El abandono verbal, el silencio del lenguaje que ya no se habla más, sino que se deja decir, facilita la comunicación en vez de impedirla. (Arnaud 1970: 12)

Para esto, los personajes son una herramienta indispensable. Normalmente, suelen ser personajes con los que el lector pueda identificarse rápidamente, a los que pueda comprender, que puedan difundir y reproducir maneras de pensar o de ser que el autor quiere mostrar, sin que siempre respondan a parámetros tradicionales o a pensamientos estereotipados, como veremos más adelante. El best seller tiene que atrapar al lector, hacer que no deje de leer y que incluso quiera repetir la fórmula con otro libro del mismo autor, para esto los escritores se sirven de la intriga, del suspense y del misterio:

Técnicas narrativas tomadas del cine que agilizan el desarrollo de la acción: diálogos abundantes, flash-back frecuentes, elipsis de gran amplitud, personajes planos para primar la acción, procedimientos típicos del suspense, en especial tratamientos decelerativos de las situaciones en la mayor parte de los capítulos de estas novelas que se resuelve con una gran aceleración –velocidad– narrativa en los dos o tres capítulos finales en los que se extrema el clímax. (Álamo Felices 2009)

El best seller muestra también una vocación documentalista, con la que pretende introducir datos sobre la historia, el arte, las costumbres de la época en la que se desarrolla la historia, etc. Para Viñas Piquer, no se puede negar que la divulgación de conocimientos es una característica principal de los libros best seller (Viñas Piquer 2009: 219). Los autores de best sellers suelen reconocer que antes de escribir la novela pasan por un proceso de investigación, tal y como reconoce Isabel Allende en esta entrevista con Maruja Torres:

Tardó un año en escribir *La casa de los espíritus*, y lo que más le costó fue la labor de investigación previa: «lo otro fue lo más rápido, soltar las palabras que había estado oyendo de mi abuela, de mi madre o de viejas empleadas de la familia. Escribir lo que sabía fue la parte más divertida. Documentarme resultó menos gratificante, pero es una labor indispensable si quieres que la anécdota tenga una base muy sólida».  
(Torres 24-11-1982)

El best seller es, por tanto, el éxito dentro de la literatura de masas y, como ya hemos visto anteriormente, esto tiende a producir un rechazo por la crítica especializada y por otras instituciones *oficializantes*. Teniendo en cuenta esto, en algunas ocasiones los procesos de escritura de una obra se ven precedidos por estudios de mercado que intentan recoger los gustos y las demandas del público, así como las expectativas que tienen sobre las próximas obras. El autor que recurre a este tipo de estudios fabrica una novela que contemple dichos requisitos y se ciñe a un cierto tipo de personajes, de ambientación, de estilo y de forma para captar al lector. Aunque esta es una práctica que se da en ciertos contextos, caben ciertos matices como los que nos dan los defensores del best seller, quienes recuerdan que en España y en Latinoamérica los libros que se han convertido en superventas lo han hecho de una forma genuina, convirtiéndose en best seller casi por sorpresa. Algunos, como Vila-Sanjuán, destacan la autenticidad de estas obras, más allá de su calidad literaria y alegan

que su creación genuina es comparable a las obras del canon literario<sup>19</sup> (Vila-Sanjuán 2011:122).

Dentro de esta reflexión sobre el caso latinoamericano, Vila-Sanjuán menciona la obra de Isabel Allende *La casa de los espíritus*, pese a que es un punto en el que discrepa diametralmente con Arróspide, quien cataloga la obra de Allende como paraliteraria y considera que ha sido un libro planificado y configurado para conseguir un grandísimo éxito de ventas, algo que define al best seller según ella (Arróspide 2002). Aunque los críticos comparten una opinión bastante extendida de que no hay una fórmula que permita predecir el éxito de ventas de un libro<sup>20</sup>, sí que existen ciertas características que funcionan mejor que otras, como los temas que contemplan, los personajes, los géneros y las ambientaciones. Algo que se presenta como una técnica recurrente entre un cierto grupo de escritores es que, una vez que han encontrado una fórmula que funciona y que se vende bien, tienden a volver a utilizarla en obras posteriores y lo hacen hasta que su público comienza a mostrar un cierto hastío por la repetición y deja de encontrar el placer y el entretenimiento en obras que ya les resultan conocidas y predecibles. Es en este momento cuando el autor se ve obligado a revisar su fórmula y a encontrar otra que vuelva a atraer al gran público, que genere de nuevo el entusiasmo de los lectores.

Esta unión entre el best seller y el mercado hace que su categorización sea difícil por parte de los autores y de los críticos, puesto que, para muchos este tipo de obras conforman una paraliteratura, infraliteratura, literatura trivial o baja

---

<sup>19</sup> Si analizamos los «realmente grandes best-sellers», de *Lo que el viento se llevó* a *La casa de los espíritus* y de *Sin novedad* en el frente a *Harry Potter*, encontramos en ellos el mismo carácter de creación genuina que caracteriza a las obras del canon literario. Son libros en los que el autor ha puesto todo lo que sabía y le preocupaba, sus obsesiones y vivencias, su conocimiento y sus padecimientos. Libros que «no podría haber escrito ningún otro autor» y, por ello, muy lejos de ser intercambiables. Son best-sellers porque han llegado por sorpresa, trayendo un mensaje que nadie esperaba. (Vila-Sanjuán 2011: 122)

<sup>20</sup> Estos son algunos ejemplos de obras donde se expone que no existe una fórmula única e infalible para la creación de un best seller: *The content characteristics of best-selling novels* (John Harvey, 1953), *The making of a best seller: From author to reader* (Arthur T. Vanderblit 1999), *Erotismo de autoayuda* (Eva Illouz 2011).

literatura, por lo que rechazan la posibilidad de asimilarlas dentro de la tradición. Para algunos críticos como Viñas Piquer o Vila-Sanjuán, el best seller que se convierte en long seller es el que ha conseguido formar parte de los clásicos, algo que es mucho más posible si la obra tiene el apoyo de la crítica, de la academia y de otras instituciones. Viñas Piquer, con el que coincide Steenmeijer, señala el «malestar del autor de best seller ante la gran dificultad, cuando no imposibilidad, de vencer el prejuicio, tan fuertemente arraigado, de que el género del superventas es sinónimo de mala calidad» (2009: 158). Pese a todo esto, los críticos y los autores parecen coincidir a día de hoy en el reconocimiento de que existe la posibilidad de que aparezcan best sellers de calidad<sup>21</sup>. A este respecto, López de Abiada habla de una calidad literaria que sí está presente en obras best seller tanto de España como en gran parte de Latinoamérica, pero que no parece darse en Estados Unidos<sup>22</sup>(López de Abiada 2004: 7). La polémica sobre la calidad sigue vigente y sigue provocando disputas en la calificación de un superventas. Como se ha comentado anteriormente, la calidad literaria está estrechamente relacionada con los criterios estéticos, el estilo o la idealización de la pureza literaria, lo que dificulta la aplicación de esta idea de calidad sobre los best sellers de la crítica especializada. Jaume Vallcorba, por ejemplo, establece que una obra de calidad se opone a una obra de consumo y se caracteriza por complejidad estilística y por su retórica:

Lo que puede diferenciar a la literatura de calidad de la de consumo es, en buena medida, la mayor complejidad de la primera respecto de la segunda. Su mayor densidad y pertinencia significativas, así como el juego constante [...] entre lo reconocible y la sorpresa. Una complejidad de tipo estilístico y retórico. [...]

---

<sup>21</sup> Un best seller demuestra que no suelen ir juntos el éxito editorial y la calidad literaria; los textos en los que ambos se unen constituyen la excepción (Álamo 2009).

<sup>22</sup> En España y en varios países hispanohablantes se da un fenómeno desconocido en EE.UU.: las novelas de género ceden los primeros puestos a obras de auténtica calidad literaria. Las obras de García Márquez constituyen el ejemplo más significativo, pero no el único. Quiero decir que la calidad literaria no está obligadamente reñida con las ventas millonarias (López de Abiada 2004: 7).

También reflexiona sobre el papel de los estereotipos y de los tópicos fácilmente reconocibles como parte de la novela best seller:

La subliteratura está formada de clichés y lugares comunes; las historias se repiten pues van dirigidas al sentimentalismo vulgar del lector. [...] La baja literatura es dulce pero no útil, la ambición de conocimiento queda descartada; el objetivo del lector de este tipo de lecturas es lector de este tipo de lecturas es únicamente: la evasión. Y, por lo tanto, jamás se preocupa si la anécdota es verosímil o no. En definitiva, podemos afirmar que la subliteratura sacrificó los fines estrictamente estéticos y literarios para buscar la comercialidad y así poder llegar a un público mayoritario. (Vallcorba 2009)

Fernando Moreno da Silva (2006) propone su definición de best seller oponiendo literatura de consumo a la literatura culta y expone que la búsqueda de un aumento en el número de lectores es una amenaza incipiente para la originalidad, ya que obliga al escritor a hacer una elección entre la autenticidad de sus obras, poniendo en juego su beneficio económico, y el sometimiento ante los deseos de los lectores, lo que le permite la independencia financiera. Para él, este contraste marca la diferencia entre una literatura erudita y una de mercado que pasa por ser una subliteratura o una literatura de mercado (Moreno da Silva 2006).

H.C.F Mansilla añade un rasgo más que, según él, afectaría a la consideración de la obra y es el público que la recibe, que hacen ver su rechazo hacia el público mayoritario. Según sus palabras, el arte y la literatura exigen la atención y la concentración de quien los recibe, por lo que es fundamental que el receptor tenga un nivel de cultura alto para poder valorarlos y entenderlos. La fortaleza de la alta literatura reside en el desconcierto y en el desagrado de las masas (Mansilla 2012: 126).

Steenmeijer considera que es de gran importancia que los críticos literarios «filtren, seleccionen, cualifiquen e interpreten los best sellers de calidad, cuyo público [...] está más formado de lo que se suele suponer en ciertos circuitos más bien elitistas o esnobistas» (Steenmeijer 2011: 81). En estas palabras podemos ver el uso de la denominación *best sellers de calidad* donde Steenmeijer continúa estableciendo una jerarquía dentro del concepto de los superventas.

## 1.4 El best seller y el marketing

Las estrategias de marketing son una de las principales razones del éxito de una obra, más allá de la producción literaria en sí misma. Tanto las editoriales como los puntos de venta tienen el objetivo de captar la atención del lector sobre las obras que más se venden o más deberían venderse, atrayendo la atención sobre las portadas de colores vibrantes y vivos, en ocasiones con imágenes de las películas que se han estrenado sobre la propia obra, con carteles de un significativo gran tamaño publicitándola, pero también en muchas ocasiones dirigiendo la atención del lector hacia el propio autor que funciona como reclamo para su obra.

La publicidad tiene una gran influencia sobre el público, no solo en el fiel sino también en el potencial, ya que la confianza puesta en el marketing es muy grande, como pueden confirmar las ingentes cantidades de dinero invertidas en las campañas publicitarias. El hecho de que el público conozca y acepte las obras a través de dichas campañas es considerado por cierta parte de la crítica como *pasividad*. Según Katarzyna Moszczyńska, si los lectores son influenciados por factores extraliterarios se manifiesta que no tienen capacidad crítica, dado que sus elecciones parecen ser libres, pero son dirigidas por las editoriales, quienes las orientan para conseguir beneficios que trascienden la propia labor literaria (Moszczyńska 2007: 131). La forma en la que se presenta de forma pública un producto, hace que el gran público sienta un mayor o un menor interés, lo que hace que el primer paso sea llamar la atención del lector para que conozca o reconozca la existencia del producto cultural en el que debería reparar. Aquí el diseño entra en juego y tiene un papel fundamental porque la apariencia externa permitirá la captación de la mirada del lector.

Otro de los agentes que posee un rol muy importante es la prensa, ya sean los periódicos, las revistas, las radios o cualquier otro tipo de publicaciones digitales. Aquí, además de realizar una publicidad directa de la obra, se permite la

presencia de los autores, quienes no solo promocionan su nuevo libro, sino que pueden exponer sus ideas personales sobre diversos temas, presentar partes de su biografía, explotar su carisma y, por tanto, ofrecer una imagen pública determinada que sea reconocible por los lectores y que se gane su simpatía. El escritor se va equiparando poco a poco a otras estrellas conocidas, como pueden ser estrellas de cine, cantantes, presentadores u otras personas con apariciones públicas frecuentes. Actualmente, incluso puede asemejarse a los *influencers* con gran presencia en las redes sociales, ya que es un espacio que permite la promoción directa y el acercamiento constante con el público. Con estas herramientas, se crea paulatinamente el *star system del autor*, en el que el escritor usa los medios de comunicación y la visibilidad que va adquiriendo para incrementar las ventas de sus libros.

Los gastos que supone una campaña publicitaria son enormes, lo que coloca en una posición de ventaja a los grandes grupos editoriales sobre las editoriales independientes. Normalmente, las grandes editoriales tienen algunos medios de comunicación asociados en los que pueden promocionar sus obras, por lo que ya tienen la estructura necesaria para realizar una campaña de una forma rápida y efectiva.

La creación de premios literarios es otro de los grandes éxitos del marketing, ya que un autor galardonado está automáticamente envuelto en un aura de prestigio que atrae al gran público. Normalmente, estos grandes premios están asociados a grupos editoriales, aunque también los hay otorgados por instituciones públicas. Si un premio recibe obras inéditas a las que posteriormente premiará, podemos ver una clara estrategia comercial: las obras recibirán la atención mediática, tendrán notoriedad y se creará una expectación ante ellas antes incluso de su publicación. Después, una vez publicada, una franja con el nombre del premio rodeará la obra para hacerla fácilmente reconocible por el público. En 1988, Pedro Sorela apuntaba lo siguiente sobre el premio Planeta:



Una parte de la vida editorial española se mueve en torno a los premios; los éxitos de algunos son hasta tal punto previsibles que el monto de los premios es en muchos casos un adelanto de los derechos de autor por unas ventas que el editor está seguro de realizar. Ese es el caso del Premio Planeta, apoyado por la tradición y por una formidable campaña de publicidad. (Sorela 1988)

Por su parte, internet se presenta como una forma un tanto más democrática para hacer la promoción de diferentes objetos culturales, ya que facilita la circulación de los productos sin intermediarios. Las redes sociales, las publicaciones en blogs, los vídeos en Youtube y otros medios de publicación permiten a autores noveles, sin respaldo editorial y con unos recursos más limitados, poder mostrar sus obras al público y, en ocasiones, llamar incluso la atención de grupos editoriales.

Podemos concluir que, aunque el marketing y las estrategias de promoción de una obra ayudan claramente al reconocimiento del público con el consiguiente incremento de las ventas, no podemos decir que sea una fórmula mágica para el éxito. Tanto el contenido de la obra, la personalidad del autor y su cercanía con el público, como el propio *boca a boca* de lectores que tras leer y valorar la obra deciden recomendarla en su círculo –lo que rebatiría la idea de pasividad del lector afectado e influido únicamente por el marketing–, ayudan a convertir una obra en un verdadero éxito de ventas.

## 1.5 La autoría literaria y la celebridad

Como hemos mencionado anteriormente, los medios de comunicación y las entrevistas mediáticas de los autores son una forma de las estrategias de marketing para promocionar la imagen de un autor antes que sus obras, de modo que pasan a convertirse en una celebridad conocida por el gran público, quien les asocia una determinada personalidad y, en muchas ocasiones, unas opiniones concretas, esto es lo que se conoce como el *star system* del autor.

El escritor se convierte en un personaje famoso, como lo pueden ser otras personas relacionadas con trabajos con un constante contacto con el público tales como cantantes o actores, lo que le permite mostrar ciertos aspectos de su personalidad, rasgos de su carácter, información biográfica, ideología política, etc. Su apellido toma un valor especial y se eleva al estatuto de marca, alrededor del que se agolpa todo un imaginario que refiere directamente a la imagen pública del autor. Si un autor aparece constantemente en los medios de comunicación, más visibilidad consigue y más cercanía logra con un público que cree conocerlo y con el que incluso puede llegar a identificarse.

Es así como comienzan a difuminarse de una forma muy habitual las líneas que separan al autor como persona real y al autor como una ficción, como un personaje público que debe descubrirse de una determinada manera. Es muy común entre los autores de best seller que sus novelas tengan una fuerte carga autobiográfica, o que incluso publiquen autobiografías, para realizar otras construcciones del yo que potencien su imagen pública. Las novelas de las autoras que componen nuestro corpus son publicitadas aludiendo al gran componente autobiográfico que contienen, siendo este un objeto de estudio en un apartado posterior. Ocurre de una forma muy clara con *La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1984) y, por supuesto, *Paula* (1994) de Isabel Allende. Gioconda Belli lo hace en *La mujer habitada* (1988) y en *El país bajo mi piel* (2001). Ángeles Mastretta se identifica con Catalina, la protagonista

de *Arráncame la piel*, quien nació en Puebla y fue criada, como ella misma dice, para casarse<sup>23</sup>. De esta forma, mediante estos componentes autobiográficos que se insertan en la ficción, las tres autoras han hecho que sus novelas estén llenas de esta hibridación en la persona pública y la privada, entre lo real y lo ficticio.

El público tiende a sentir fascinación por la vida privada del autor, que aporta elementos fundamentales para acercarse a su personalidad y a su figura, algo que es indispensable en la cultura de la celebridad. El conocimiento y la exposición de la vida privada y de la personalidad forma una parte esencial de estos mecanismos de promoción y de permanencia, mediante la reclamación del lector de la autenticidad del yo más puro que está detrás de la celebridad y que muy probablemente podrá conocer a través de las obras:

En los años noventa del siglo XX se reconfigura la subjetividad y reaparece la problemática de la «vida» en nuestra cultura, que ha devenido en una sociedad del espectáculo cuyo centro de irradiación es un «yo» hipertrofiado. En los textos literarios se produce un retorno de la primera persona [...]. La hegemonía del género autobiográfico —y de la autoficción— es incontestable para la crítica literaria, el público, y, por supuesto, la industria editorial. La vida del autor se convierte en el artículo de consumo máspreciado —y casi desplaza la obra—, razón por la cual se propicia además el codicioso interés por su material biográfico [...]. Porque lo que atrae a los lectores es la ilusión de «verdad», de crudeza y de inmediatez que ofrecen las obras biográficas o autoficcionales, a través de un lenguaje que suele estar desprovisto de ornamentación — emparentado con la oralidad— y que hace olvidar su impostura, la factura literaria del texto. En consonancia, el autor se convierte en personaje

---

<sup>23</sup> «En mi infancia, lo que estaba previsto para mí, una niña que nació en Puebla en 1949, era casarse. Según ese mundo ya fue raro que estudiara la preparatoria», dice Mastretta en una entrevista con Ana Gabriela Rojas en 2018.

mediático que «se vende» en salas de conferencias, talleres y medios de comunicación. (Gallego Cuiñas 2014: 4)

Estamos pues ante el escritor de best seller que forma parte del grupo de celebridades modernas que ponen su vida privada a disposición del público como un mecanismo de promoción, lo que ejerce una influencia sobre las ventas no solo de la obra en cuestión que se está promocionando, sino de las venideras. Como hemos observado antes al comentar la percepción de la crítica especializada sobre estos libros, estos valores chocan directamente con el concepto tradicional de autoría literaria, la cual sigue teniendo un gran peso en los procesos de consideración de una obra. Las siguientes palabras de Gaston Franssen recogen las principales ideas que oponen los conceptos de autoría literaria y de celebridad literaria:

Por un lado, el discurso sobre la autoría literaria consiste en una lógica anti-económica, el escepticismo para con la figura del autor individual y la búsqueda de la innovación. Los componentes del discurso sobre la celebridad, por otro lado, incluyen una lógica del beneficio, la puesta en primer plano de los temas personales y privados y la necesidad de repetición. (Franssen 2010: 94)

Según esto, la concepción de celebridad literaria se opone a los términos clásicos en el hecho de que crea un discurso sin ambigüedades sobre su naturaleza comercial (Franssen 2010: 93), por lo que se muestra en un punto diametralmente opuesto al discurso que apareció con la Bohemia del siglo XIX, que proponía poner el arte por encima del enriquecimiento personal. En la actualidad, estas celebridades del mundo literario conviven con la controversia que ocasionan dentro de la cultura, ya que son la personificación de la batalla que se lucha entre el arte y el dinero (Moran 2000: 53).

Joe Moran también contempla que, cuando los autores se convierten en personajes públicos, realmente son un reflejo del funcionamiento de la industria

cultural que necesita de una celebridad reconocible para que la máquina del consumo siga funcionando, de modo que la explotación de la individualidad de un personaje solo serviría para captar al público, pero dejaría al escritor sin capacidad de decisión. El mercado literario actual posee mecanismos contrarios a la individualidad del autor, lo que amenaza el concepto completo de autoría como una actividad individual, ya que el autor pierde el poder el control sobre su trabajo, sobre su propia imagen y sobre cómo ambas circulan, al mismo tiempo que mantiene una apariencia de autonomía como *autor estrella* (Moran 2000: 61).

Las celebridades se presentan como un individuo público que actúan en la cultura de los consumidores. Es la imagen pública de la cultura que puede vivir con una cierta ostentación y que da un perfil público muy concreto que suele ir acompañado con ropa de alta costura, joyas de alto valor, casas en lugares privilegiados:

Incluso si no es la única lógica que un autor puede adoptar, esta actitud anti-económica, que es dominante en un campo literario autónomo, es ahora una parte convencional del discurso sobre la autoría literaria. Muchos autores y críticos todavía creen que los escritores deberían distanciarse del éxito comercial y del público mayoritario. Según esta lógica, un autor debería luchar de manera desinteresada por una cultura fuertemente elitista, autónoma económica y políticamente. (Frassen 2010: 93)

Podemos ver cómo la función del autor influye sobre los best sellers, ya que es casi imposible intentar abordar el texto de un autor famoso sin considerar su figura pública. Como indica Ruth Amossy (2014), «proyectadas en el ethos autorial que se construye dentro del texto, las imágenes de autor fabricadas fuera de la obra no dejan de influir la lectura». El caso del best seller y de las herramientas de promoción y consumo actuales es incompatible con la idea de la desaparición del autor y de la autonomía de la obra literaria. Es más, la sombra

del autor es mucho más alargada que las sombras de sus propias obras. El público puede no haber leído ninguna de sus obras, pero siempre puede alcanzar a consumir la imagen del propio autor:

La actitud autorial de un Antonio Muñoz Molina, de un Manuel Vázquez Montalbán, de un Luis Mateo Díez, ¿no es básicamente la misma, la del autor por encima de su obra? Ellos ejemplifican en buena medida un fenómeno del mercado cultural de consumo según el cual el lector de novelas, o mejor aún, el consumidor de actualidad literaria, no solo consume novelas, consume también la figura del autor. Es la imagen de este la que se convierte en mercancía, en objeto disponible para su consumo. (Oleza 2011: 102)

Esta construcción pública necesita de la repetición para poder seguir existiendo. Aun cuando en la concepción tradicional del autor, siempre es necesaria la innovación y la experimentación, en este caso los autores necesitan reproducir sus propias fórmulas una y otra vez para que el público las asimile y las acepte como tal:

A menudo se piensa la cultura de la celebridad [...], y la cultura popular de masas en general, como repetitivas. Ciertamente, no hace falta observarlas durante largo tiempo para comprobar que la producción masiva y los medios de comunicación de masas que sostienen el sistema de las celebridades descansan en la repetición en un sentido muy amplio. La producción de masas y los medios de comunicación de masas, después de todo, son responsables de la producción a gran escala o de la redistribución de la imagen de las estrellas. (Franssen 2010: 94)

A propósito de esta presencia mediática en su relación con el reconocimiento del artista, Jérôme Meizoz también indica que:

Este fenómeno despierta una profunda ambivalencia en el público: en el campo literario de la modernidad, el reconocimiento visual por parte de un público amplio se percibe como un criterio de valor asimilado al éxito comercial. [...] La celebridad visual constituye un valor en competición con el reconocimiento literario por parte de sus pares, fundamentada ella sobre el prestigio de la obra, juzgada por profesionales. Esto es por lo que el retiro del escritor detrás de su obra, incluso su casi invisibilidad [...] frecuentemente se asocia a un signo de excelencia. (Meizoz 2015)

La excelencia y el valor del mérito son dos nociones que tienen gran importancia cuando se trata de dar crédito o descrédito a las celebridades literaria. Si bien en el pasado la fama se conseguía a través de la posteridad, hoy en día la celebridad se construye mediante la difusión repetida de la imagen del autor en los diferentes medios de comunicación (Heinich 2014). Por eso, Nathalie Heinich destaca la importancia de lograr un gran *capital de visibilidad* que conduzca al estatuto de celebridad, de modo que se oponga de nuevo la fama por repetición y por difusión a la fama por meritocracia, es decir, por reconocimiento del valor de las ideas de una persona o de sus acciones ejemplares, tal y como ocurría en el pasado.

Por todo esto, podemos ver cómo la categorización del escritor de best seller continúa siendo problemática y se mueve en unas arenas movedizas entre las concepciones más tradicionales y las condiciones actuales de promoción y reconocimiento. El best seller y sus autores parecen estar siempre entre el centro y el margen del canon, entre la consagración académica y el rechazo de la crítica y entre la apreciación del gran público y el desdén de las minorías. Está pues siempre en una suerte de posición incómoda lleva al escritor a intentar posicionarse y a desarrollar un discurso que legitime aquel lugar que desea ocupar en el campo, defendiendo siempre su postura y su compromiso, como veremos en el próximo apartado.

## Capítulo 2. Las autoras latinoamericanas en la década de los 80

Los escritores posteriores al *boom* se asemejan con aquellos que los precedieron, pero establecen notables diferencias, dado a que renuncian a la reconstrucción simbólica de la realidad e intentan acercarse a la cotidianidad para mostrarla a través de sus ojos. Por supuesto, estas innovaciones literarias van acompañadas de nuevos agentes culturales que se asientan en las diferentes sociedades como es el caso de los medios de comunicación de masas que se convierten en elementos centrales dentro de la narrativa de la época y se usa como un elemento más dentro de los argumentos literarios. Estas novelas, con un paisaje primordialmente urbano, comienzan a potenciar su carácter lúdico, se acercan a ese público de masas que accede a bienes de consumo culturales, de modo que presenta el mundo y crea su propia consciencia como objeto de consumo.

Desde este lugar marcado por la individualidad y por la búsqueda de realización de los propios sentimientos, nos encontramos frente a una generación que comienza a publicar sus obras en la década de los ochenta y que está principalmente representada por voces femeninas. Susana Reisz se refiere a ello como un *tardío boom hispanoamericano*:

Un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basada en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz masculina en nombre de la humanidad. (Reisz 1990: 110)

Y continúa:

Sus protagonistas son algunas escritoras de ambos lados del Atlántico vinculadas por un conjunto de rasgos comunes bastante extraño: la



mayoría de ellas comienzan a escribir algo tarde, hacen sus primeras armas en el periodismo y alcanzan un fulminante éxito editorial con su primera novela. Hay que añadir, además, que su posición en el ranking de ventas y el reconocimiento público no siempre van aparejados con una repercusión acorde en los medios académicos y en la crítica de Hispanoamérica y de España. (Reisz, 1990: 200)

En los siguientes apartados se analiza cuál es el papel social de estas autoras y cómo lo desarrollan a través de los compromisos que tienen con la historia, con la búsqueda de otras formas de ser para las mujeres, con la constante experimentación con la identidad y con el erotismo como expresión de la libertad sobre el propio cuerpo.

## 2.1 El papel social del autor

Ante la cuestión de cuál es el objetivo de un autor al decidir contar una historia, Jean-Paul Sartre ofrece la siguiente respuesta: uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo (Sartre 1967:66) y esta sensación es percibida por el escritor a partir del momento en el que acepta su papel social, el cual viene marcado por su inserción en un tiempo y en un espacio concreto. Es esta misma coordenada espacio-temporal la que le permite protagonizar ciertos hechos históricos pertenecientes a la historia general o a la intrahistoria (Mata 1998: 12) y es lo que fomenta la naturaleza comprometida de una obra:

Toute œuvre littéraire, quelles que soient sa nature et sa qualité, est engagée, au sens où elle est porteuse d'une vision du monde situé et où, qu'elle le veuille ou pas, elle s'avère ainsi prise de position et choix. (Denis 2000: 35)

A pesar de esto, Augusto Monterroso reflexiona sobre la idea de no comprometerse con algo que podría suponer consecuencias negativas. Dicha reflexión aparece en *Llorar orillas del río Mapocho* donde reflexiona acerca del autor latinoamericano, de su necesidad de escribir e, incluso, de esconder lo que escribe puesto que es entendido como un acto que directamente va en contra de los grandes modelos, entre los que se incluyen las autoridades. Para él, escribir resulta en cualquiera de las tres famosas posibilidades: destierro, encierro o entierro (Monterroso 2014: 151).

Esta narración está dotada de un amplio componente de verdad y, en muchos casos, de análisis y juicio hacia ciertas estructuras sociales e institucionales. Ese es el mismo punto al que quiere llegar Benoît Denis cuando explica que la literatura se vuelve comprometida en el momento en que su género literario se encuentra entre el testimonio y la ficción:

*Le lieu* de l'engagement se dessine à la croisée du témoignage, qui en constitue le *degré zéro*, et de la fiction, qui en est la modalité la plus haute et peut-être la plus authentique. (Denis 2000: 48)

Por otra parte, existe una función social que Satre asocia con la literatura (1967: 13) y que permite al escritor usarla con fines informativos para que el lector comprenda lo que ocurre a su alrededor: el escritor ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres. La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente (Satre 1967: 54). Julio Cortázar también reflexiona sobre la búsqueda de la verdad a través de la literatura diciendo que leemos novelas para saciar nuestra sed de extrañamiento, y lo que les agradecemos es que nos abran, sin traicionar la realidad profunda, otras capas y otras facetas de la realidad que jamás descubriríamos en lo cotidiano (Cortázar 1971: 66).

La literatura no tiene únicamente la función de entretener al lector, sino que ha llegado a ser un medio por el que los escritores deciden comprometerse, denunciando o dando visibilidad a aquellas causas que en ocasiones pueden encontrarse silenciadas. No debemos olvidar que la literatura comprometida ya no se considera exactamente como un fin en sí misma, sino como capaz de convertirse en un medio al servicio de una causa que supera ampliamente a la literatura (Denis 2000: 25). Es decir, aunque una novela parezca estar cargada de realidad, sigue siendo una obra de ficción, como bien lo recuerda Sartre:

El compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la *literatura* y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene. (Satre 1967: 23)

Podemos concluir que esta porción de realidad presente en un género literario permite al escritor usar sus creaciones como una herramienta social que busca

generar un cambio social y un efecto que se aleja del mero entretenimiento para el lector. Si bien este es el papel que el autor ocupa en la sociedad, debemos detenernos también en puntualizar y contextualizar el papel de la mujer como escritora, más concretamente el papel de las autoras latinoamericanas.

## 2.2 El papel social de las autoras latinoamericanas

La literatura escrita por mujeres hispanoamericanas se basa en la profunda indagación sobre las nuevas identidades femeninas, permitiéndoles llevar al público nuevos personajes que captan y personifican nuevos comportamientos y grandes cuestionamientos sobre los deseos y las dificultades de las mujeres del momento. Estos personajes suelen existir en una invisible línea divisoria que crea una barrera entre las clases altas acomodadas y ajenas a la realidad del pueblo y una sociedad combativa que se desarrolla en las sombras para alcanzar un objetivo.

Biruté Ciplijauskaitė, en su trabajo *La novela femenina contemporánea*, nos habla del proceso de concienciación femenina ligado a las experiencias individuales, destacando el importante rol que juega la memoria configurando el discurso. Se habla desde un *espejo de las generaciones* a través del cual la madre explica su concepto de ser mujer y de la maternidad a su hija, lo que le permite teorizar sobre el despertar de la *conciencia en la niña*, su propia concepción de ser mujer y sobre el papel de la maternidad, que va tomando una fuerza cada vez mayor a lo largo del proceso de su maduración como ser social. También destaca la forma en la que la toma de consciencia del pasado, permite ese paso de niña a mujer que se repite en las novelas a estudio y que está marcado por la adquisición del recuerdo, de tal forma que el pasado, los días de inocencia, empiezan a verse desde otra perspectiva (1994: 37).

Por otra parte, las autoras de la década de los ochenta cuyas obras se convirtieron en éxito de ventas se situaron en un lugar indeterminado entre la alta y la baja literatura, de modo que intentaron romper dicha frontera a base de publicar obras de difusión masiva que tuviesen un objetivo más allá de ser un mero entretenimiento para el lector:

Novelas como *La casa de los espíritus* o *De amor y de sombra* de Allende, *Arráncame la vida* de Mastretta, [...] se pueden leer como entretenidas y/o *desgarradoras* crónicas políticas, como relatos de suspenso, como sagas familiares de gran formato telenovelesco o como románticas, trágicas o tragicómicas historias de amor y de aventuras, en total prescindencia del entramado de ecos y de citas con guiño cómplice en que se funda su programa estético. Todas estas obras permiten dos tipos de lectura que, si bien plantean exigencias muy distintas, no se excluyen mutuamente y hasta resultan complementarias, a condición de que el lector pueda o quiera ubicarse en ambos registros. (Reisz 1990: 208)

Con respecto a las diferentes líneas argumentales que suelen incluir estas obras, Susana Reisz nos dice que coexisten dos registros. El primero de ellos presenta una historia de amor con mucha acción y con una dosis de erotismo, a lo que debe sumarse un marco basado en la violencia política o sexual. El segundo, incluye el cuestionamiento sobre las propias contradicciones basadas en la rigidez de los papeles sexuales de la sociedad patriarcal hispana y también en ciertos aspectos represivos del lenguaje como comportamiento social, si bien este segundo registro solo puede leerse de forma intermitente y con un oído suplementario (Reisz 1990: 208).

El objetivo de estas autoras puede considerarse un modo de acceder de una manera directa al público mayoritario, entendiendo que se establece como un agente heterogéneo e intentando proveer diferentes líneas argumentales dentro de una misma novela para que todos, independientemente de sus preferencias literarias, puedan encontrar un elemento atrayente y hacer accesible el mensaje problemático enmarcado dentro de una aparente novela de ocio. El lector no tiene que ser especialista en literatura, ni en historia, ni en política, ni en teoría feminista, o puede ser especialista en cualquiera de dichos campos. El valor social y artístico de su trabajo implica una experimentación con las fórmulas literarias y se busca que sean accesibles para el consumidor tanto en contenido como haciéndolo asequibles económicamente (López 2005). Tienen el objetivo

de captar a un nuevo lector, lo que propicia el empleo de estrategias propias de la cultura de consumo para el público de masas, es decir, hay una fuerte presencia del lenguaje usado en los medios de comunicación, acentuando su intención de hacer su producción narrativa más cercana y su priorización del mensaje sobre la forma. Se alejan de la solemnidad y del tremendismo y se decantan por novelas que muestran una aparente falta de pretensiones estilísticas:

El común denominador de todas estas escritoras –y probablemente la clave de su éxito– radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad. El estilo de Isabel Allende se puede leer, en efecto, como una copia simplificada del estilo de García Márquez, el de Ángeles Mastretta como una retahíla de frases hechas que apuntan al chiste seguro [...] como una nostálgica rehabilitación de la cultura popular, mediatizada por la imitación de ciertas tendencias de la narrativa hispanoamericana de las dos últimas décadas. (Reisz 1990: 201)

Este no es un rasgo único de la literatura femenina escrita por mujeres, sino que se da como un rasgo general en la literatura que se comienza a escribir en la década de los ochenta, según apunta Jorge Ruffinelli sobre estas obras, la noción de centro, de orden y de jerarquía se elimina para dar lugar a un trabajo totalmente nuevo en las periferias, desde donde se celebra el consumismo democratizador de la cultura de masas como resultado de la desacralización de los productos artísticos, lo que lleva a la mercantilización del conocimiento y del arte (Ruffinelli 1990: 31-32). Estamos ante un grupo de autoras que tiene como objetivo la reescritura de la realidad para hacerla comprensible y accesible para un público que pueda reconocerse en su mirada. En palabras de la escritora Angelina Muñiz-Hunermann, en una entrevista realizada por Emily Hind, sin la historia no habría revolución ni conocimiento. Para ella, es necesario remontarse a los orígenes para entender qué es el ser humano y por qué el presente es

como es (Hind 2003: 119). Alicia Llarena nos explica en su trabajo sobre la producción literaria de Ángeles Mastretta:

Esa voz desde el interior de la mujer, desde la intimidad de una conciencia periférica, marginada, desde *el feminismo* no debe entenderse como la práctica del feminismo al uso antiguo... sino ante todo como una nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrico. [...] En un océano predominantemente masculino, la voz marginal de la mujer se alimenta y se nutre de una conciencia que es *otra* y *distinta*, opuesta a la voz convencional. (Llarena 1992: 468)

Reisz señala, al intentar describir la *marca de feminidad textual* en estas escritoras, que asumen como propio un modo de expresarse que tradicionalmente ha sido considerado femenino: las cartas, diarios, canciones sentimentales, recetas de cocina, historias de amor, entre otros (Reisz 1990: 207).

Si buscamos ejemplos en las tres obras en las que basamos nuestra investigación, podemos encontrar algunos claros sobre este cruce de voces que pertenecen al discurso patriarcal autoritario, como pueden ser el Teniente Ramírez en *De amor y de sombra* (es importante destacar también la figura de Esteban Trueba en *La casa de los espíritus*), Andrés Asencio en *Arráncame la vida* y Felipe de *La mujer habitada* quien, si bien es un revolucionario, vive según los cánones tradicionales su relación con Lavinia, la protagonista:

Una de las estrategias más frecuentes, particularmente notoria en las narradoras de gran éxito –y que en Isabel Allende alcanza un máximo de sistematicidad–, es la mimesis –enfaticada, sobreactuada, teñida de diferentes matices de ironía– de las más diversas variantes de lenguaje patriarcal, así como de ciertos lenguajes artísticos tanto cultos como populares. (Reisz 1990: 207)



En la novela *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, el cambio y la evolución de los personajes femeninos se desarrolla progresivamente a través de una saga de mujeres de una misma familia, confiriendo una visión generacional del cambio que sucede entre ellas. Mientras que en *De amor y de sombra* la búsqueda de la propia identidad de centra únicamente en la protagonista, Irene, quien hace constantes miradas al pasado para compararse y analizarse. En *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, el personaje de Catalina nos ofrece una visión de su vida a través de sus recuerdos, de su privacidad y de su intimidad, de forma que atraviesa diferentes estados de evolución personal que la llevan a una desmitificación de la maternidad, de la infidelidad, de la heroicidad y a una comprensión de la posición marginal femenina y de las características reales de la sociedad en la que vive. Por último, en *La mujer habitada* de Gioconda Belli, Lavinia sufre un gran cambio en un corto espacio de tiempo y abandona en su interior su posición de mujer de clase alta acomodada que ocupa socialmente y, al mismo tiempo, se vale de ella para conseguir participar de forma activa en una revolución que, si bien al comienzo de la novela parecía serle lejana, se convierte en su objetivo vital.

Todas estas protagonistas comparten la reivindicación de una individualidad llena de fuerza emocional y sentimental desde la plena consciencia de la condición marginal y periférica que comparten con sus autoras: esta es una de las características más significativas de este grupo de escritoras y de sus obras. Desde esta posición, la reivindicación de la individualidad, de los sentimientos, de la emocionalidad y de la diferencia se hace situándose desde otro espacio, ocupando la otra orilla y alcanzando, desde esa asunción de la marginalidad, el lugar literario de la diferencia. Se valen de constantes miradas al pasado, del análisis de las generaciones anteriores y del propio yo anterior buscando respuestas a través de mirar el momento pasado con otros ojos, lo que les permitirá encontrar su propia identidad en el presente y establecerla para el futuro.

La memoria supone una importante herramienta para las novelas de estas autoras y para la construcción de los personajes, por lo que pasaremos a profundizar en dicho concepto.

## 2.3 El poder de la memoria

¿Quiénes somos y quiénes podemos ser? Esta es la pregunta a la que las autoras propuestas intentan dar respuesta a través de sus obras, fomentando la capacidad de pensarse a uno mismo a través de una ficción teñida de realidad social, histórica, cultural y, en algunos casos, personal, con el objetivo de reflexionar sobre la propia identidad y sobre la constante búsqueda de otros modos de ser para las mujeres.

Nos encontramos ante un doble compromiso de las autoras. Por una parte, tienen un compromiso como mujeres escritoras que le dan voz a otras mujeres en sus novelas y, por otra parte, tienen un compromiso con la historia<sup>24</sup>, de la que se valen para enmarcar sus obras. Todas ellas emplean la historia para ambientar sus narraciones y, si bien es cierto que a veces parecen conformar un mero telón de fondo, nunca deja de ser un elemento imprescindible y clave para que el lector acceda al marco socio-histórico en el que interactúan. Por tanto, la historia que plasman deja huecos que son completados con la ficción creando diferentes líneas argumentales que permiten no solo una reescritura de la historia, sino su reinención debido a la acción de la memoria que, según Ricoeur, tiende a debatirse entre los recuerdos y el olvido, de modo que la escritura de una historia supone la unión de los recuerdos y la imaginación (Ricoeur 2000: 66).

La literatura se constituye como un ámbito relevante para las mujeres: ha sido un espacio en el que, históricamente, ha articulado sus discursos, la han usado

---

<sup>24</sup> Françoise Thébaud explica en su obra *Écrire l'histoire des femmes et du genre* cómo a partir de la década de los ochenta se empezó a hablar de la mujer como género y se comenzaron a analizar los hechos históricos desde la diferencia social creada entre el masculino y el femenino: On a dit et redit au début des années 1980 que l'histoire des femmes était piégée par son nom, qui sous-entend celle d'une catégorie particulière d'individus et non un questionnement nouveau. Pourtant elle a su [...] intégrer les apports méthodologiques et conceptuels de la notion de *gender*, proposer une histoire du rapport entre les hommes et les femmes, entre le masculin et le féminin, et amorcer une lecture sexuée des événements et phénomènes historiques (2007: 118-119).

para pensarse a sí mismas, para reflexionar sobre su situación en la sociedad y sobre su condición en el ámbito privado y les ha permitido reconsiderar e interrogarse sobre su propia existencia:

Mucho se ha conquistado en el campo de la participación de la mujer en el mundo cultural y en la conciencia literaria de la propia mujer. Hoy en día se la considera una literatura diferente; su territorio ocupa un espacio diferente al cual hay que reconocerle y otorgarle su *poder*. Como con todo ejercicio de escritura, la eficacia de las ideas y del discurso conlleva un triple compromiso: asumir la escritura como un acto vital y necesario, llegar a los límites posibles de la función estética, y dotar a la expresión de la mujer de un poder tal que no permita su exclusión. No cabe duda que la dirección de la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad. (Minardi 1994: 62)

Podemos afirmar que en nuestra memoria cohabitan recuerdos personales que solo han sido vividos por nosotros mismos y los recuerdos que nos son ajenos, que no conforman nuestras vivencias personales, pero de los que hemos tenido constancia de alguna u otra manera. Por eso hablamos de memoria individual y de memoria colectiva, aquella que transita entre lo particular y lo público. Ante la pregunta de cuáles son los contenidos de la memoria colectiva, Ricoeur nos dice lo único importante es no olvidar nunca que solo por analogía y en relación con la conciencia individual y su memoria se toma la memoria colectiva como una colección de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la vida y que reconoce el poder de escenificar estos recuerdos comunes con motivo de festivales, ritos de celebraciones públicas (Ricoeur 2000: 115). En ocasiones se potencia demasiado en la palabra *olvidar*, lo que puede llegar a ocasionar una cierta falsificación de los recuerdos colectivos con el principal objetivo de evitar el conflicto, fomentar la paz y eliminar posibles fricciones sociales. En palabras de Susan Sontag: para la reconciliación, es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada (Sontag 2010: 98).

El hecho de dejar constancia de los hechos históricos nos ayuda a combatir esta amnesia impuesta de la que nos habla Sontag. La capacidad del ser humano para recordar y para dejar constancia de todo lo que ha ocurrido en un contexto histórico definido le permite conocer la verdad con la finalidad de no volver a cometer los mismos errores, dado que es un poderoso sistema de adquisición y de transmisión de conocimientos que nos da la oportunidad de revivir el pasado, interpretar el presente y planificar el futuro. La memoria crea el vínculo entre el pasado y el futuro (Ruiz-Vargas 1997: 10).

La memoria colectiva se presenta como un complemento de la memoria individual a fin de que el ser humano pueda tener una conciencia amplia de su pasado. La necesidad de recordar y de dejar testimonio de un pasado común alimenta el proceso creativo y la producción literaria. Toda ficción surge de la memoria de aquel que la escribe, de manera que la memoria resulta ser tan ficticia como la propia obra. No obstante, el problema de la relación entre memoria individual y memoria colectiva no se cerrará, ya que la historiografía lo retomará. Surgirá una vez más cuando la historia, presentándose a su vez como un sujeto en sí misma, se vea tentada a abolir el estatus matricial de la historia que ordinariamente se le atribuye a la memoria, y a tratar a esta última como uno de los objetos del conocimiento histórico (Ricoeur 2000: 115).

Es por eso que nos surge la cuestión de cuál es la función de la memoria en la literatura. Debemos tener en cuenta que, según Ricoeur, la memoria representa los recuerdos del ser humano como impresiones de ese pasado que ya ha vivido. Al tratarse de un tiempo pasado, las impresiones no siempre se ciñen a la realidad y tienden a sufrir todo tipo de falsificaciones. Esto nos lleva al razonamiento de que una obra, por muy realista que busque ser, siempre va a estar teñida por la ficción y, por el contrario, siempre que busque centrarse en la ficción va a tener un inamovible componente de realidad. La literatura hace las veces de impulsor de la memoria y se permite narrar aquellas partes que la historia se negó a contar.

Muchas de las autoras contemporáneas tienen como objetivo la recuperación de la memoria colectiva y la reparación, de algún modo, de las consecuencias del olvido:

La realidad contemporánea, está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar: esos espectros del pasado cuya presencia de alguna manera imposibilitan tanto la total clausura con la anterioridad democrática como la libertad de mirar hacia un futuro esperanzador. (Moreiras 2002: 17)

Las nuevas generaciones sufren los daños producidos por la amnesia histórica: se ven imposibilitados para poder aprender de los errores cometidos por aquellos que los precedieron. Es la memoria colectiva<sup>25</sup> la que reúne las facultades para solventar dichos daños. Es la literatura quien toma el relevo de la historia de forma que se encarga de recuperar los vacíos históricos que a veces encontramos y traerlos de nuevo al conocimiento del público, nutriendo la memoria colectiva. Las autoras rescatan también a figuras que quedaron enterradas por la historia, como es el caso de muchas mujeres que alcanzaron renombre e importancia en su momento histórico, pero que no han llegado hasta nosotros. Si bien es cierto que tomar las armas no era una actividad recomendada para la mujer durante ciertos periodos de conflicto, fueron muchas las que se hicieron con ellas para poder defender a su país, para luchar contra gobiernos represivos y para luchar por los derechos de su pueblo. Son mujeres que participaron de una manera muy activa en la lucha. En palabras de Georg Lukács, el objetivo es resucitar poéticamente a las personas que estuvieron presente en los diferentes acontecimientos históricos (Lukács 1966: 44).

---

<sup>25</sup> La memoria es paralelamente recuerdo y, también, aprendizaje. Ambos se complementan en dos momentos temporales distintos, el pasado y el presente: «memoria y aprendizaje son términos estrechamente ligados entre sí, ya que es obvio que sin capacidad retentiva no pueden aplicarse las lecciones del pasado, y sin la luz que el aprendizaje puede arrojar sobre el presente de bien poco sirve la memoria» (Aguilar 1996: 19).

En esta investigación, los personajes femeninos circunscritos a un contexto histórico determinado tienen una gran importancia, ya que autoras como Isabel Allende, Ángeles Mastretta y Gioconda Belli consiguen rehabilitar la presencia de la mujer en la historia, haciéndolas protagonistas y partícipes destacables de los movimientos bélicos de su contexto histórico.

## 2.4 El compromiso con la historia

Como ya hemos referido anteriormente, existe una relación entre el compromiso de un escritor con la historia y el deber de la memoria, ese deseo de recuperar figuras ocultas y, en el caso de estas autoras, de rendir homenaje a mujeres que desempeñaron un papel relevante en el contexto socio-económico de sus países. Por eso mismo, el deber que se imponen las escritoras que hemos seleccionado para nuestro análisis radica en reconstruir la trayectoria de vida que tuvieron las mujeres, a fin de darle estabilidad a un discurso histórico que, en muchas ocasiones, omitió su presencia o que las desacreditó en el relato de los hechos, impidiendo que tomaran su lugar en la narración posterior. Alejandro Monsiváis habla de que, en ocasiones, los discursos políticos se ven afectados por diferentes contiendas políticas para contar la historia y que, por tanto, la visión y presentación de los hechos puede llegar a ser sesgada y parcial. Contempla la idea de que los discursos memorísticos pueden ayudar a rectificar una narrativa histórica que, si bien es prevaleciente, no está completa o también pueden buscar el reconocimiento de un conjunto de prácticas o de experiencias que han sido marginadas (Monsiváis 2008: 45-50).

Esta literatura quiere permitir una reinterpretación de los papeles de géneros en la sociedad mediante los ejemplos de participación femenina a lo largo de la historia, tanto en el ámbito socio-político y cultural como en los conflictos bélicos que, anteriormente, hemos definido como espacios exclusivamente masculinos, debido al hecho de que el discurso histórico oficial le arrebató a la mujer la huella de su presencia activa. Este es el motivo por el cual la ambigüedad entre realidad y ficción alcanza un peso importante en las novelas de estudio, ya que son principalmente ficticias, pero también se ven impregnadas y afectadas por un marco histórico real que, en un mayor o menor grado, sirve de testimonio. Estas narraciones no se presentan como ficticias, sino que son textos que nacen en los archivos y en los manuales de historia, que parten de la realidad histórica de protagonistas que existieron en la realidad (Gómez 2006: 99).



Es imprescindible entenderlas entre los conceptos de mundo real, mundo posible y mundo ficticio, esto es traducido en un subconjunto de tramas que se entrelazan sobre un telón de fondo histórico constante que nos contextualiza el argumento y nos permite recibir el mensaje articulado por los personajes femeninos y por algunos protagonistas secundarios –como es el caso de Itzá, una mujer indígena que luchó durante la Conquista del Nuevo Mundo y que se presenta como la impulsora de los cambios de Lavinia en *La mujer habitada*–:

Cabe hacer notar también que en las últimas décadas las escritoras centroamericanas han mostrado un profundo interés por lo histórico a través de lo testimonial, especialmente a partir de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* [...] revela el interés por la identificación de lo autobiográfico con lo histórico y podría indicar una correspondencia entre la lucha de la mujer para solucionar los conflictos de género y la que realiza como ciudadana comprometida con su realidad. (Acevedo 2004: 119)

Esta efectividad ya mencionada se potencia con los diferentes hilos introducidos por las autoras en el tejido argumental, alcanzando una mayor proyección para la constante presencia de la historia real. Desde el punto de vista de aprender de la ficción, lo más sorprendente aquí es que las obras de ficción a menudo invitarán a los lectores a emitir juicios de tipo fáctico, psicológico o incluso moral que en la vida ordinaria simplemente no les surgirían. Lo que está claro es que leer ficción requiere una participación activa: los lectores completan a los personajes, dibujan implicaciones, forman hipótesis y emiten juicios. La ficción puede proporcionar no solo la ocasión para esta participación, sino también un contenido y un tema al que los lectores no tendrían acceso de otra manera (Lamarque 1996: 19).

Al reconstruir la historia a través de sus obras, encuentran otro modo de resistir, otro modo de luchar contra la falta de legitimidad del discurso oficial.

La memoria que comienza a tejerse desde el impacto de lo testimonial es otra, es la que recuerda (en contra del discurso predominante del orden y la subversión, el alma violenta, ilegal e ilegítima de esos estados, la impunidad del poder, las aventuras y desventuras de las resistencias y, sobre todo, su horizonte pasado y especialmente futuro de posibilidad. (Calveiro 2008: 208)

De este modo, las escritoras construyen un compromiso con la historia que se entrelaza con su compromiso con la mujer y su papel en la historia.

## 2.5 La reivindicación del papel de la mujer en la historia

Isabel Allende, Gioconda Belli y Ángeles Mastretta ofrecen en sus narraciones la representación de los periodos históricos más importantes, difíciles y convulsos de sus países, dándoles un nuevo enfoque al distanciarse de lo puramente histórico y añadiéndole el componente ficticio, lo cual les permite analizarlos desde una perspectiva más intimista. Estas escritoras prestan atención a detalles y a aspectos que pasaron inadvertidos y dan más importancia a los dramas humanos que a la crítica ideológica (Mayoral, Mañas 2010: 11). Las tres parecen tener un doble compromiso en este aspecto: se involucran como ciudadanas y como escritoras. Principalmente, les interesa centrarse en las vidas de los personajes que conforman sus obras, destacando lo personal, aunque esté relacionado con las vivencias colectivas. Según Anna Caballé, han recorrido un camino de descubrimiento y de rehabilitación para encontrar cómo actuaron y vivieron las mujeres durante los periodos de conflicto en sus países, algo de lo que la historia oficial no se había hecho eco (Caballé 2004: 21). Son, por tanto, tres autoras de diferentes países latinoamericanos que han convivido con sus propios contextos, pero que poseen un punto común fundamental: son mujeres y no dejan pasar la oportunidad que les da la literatura para destacar el papel de la mujer en la historia.

La definición de historia que nos aporta la Real Academia Española dice en su primera acepción: «narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados». También la historiadora francesa Michelle Perrot refuerza la definición afirmando en *Mon histoire des femmes*:

L'histoire, c'est ce qui se passe, la suite des événements, des changements, des révolutions, des évolutions, des accumulations qui tissent le devenir des sociétés. Mais c'est aussi le *récit* que l'on en fait.  
(Perrot 2006: 16)

Simone De Beauvoir resaltó que el principal problema se encuentra en el relato que se ha hecho de los diferentes acontecimientos históricos: el presente envuelve al pasado y, en el pasado, la historia fue escrita principalmente por los hombres (2014: 23). Este relato unilateral al que hace referencia De Beauvoir produjo la disminución e incluso desaparición del papel de la mujer en la historia. Según Bourdieu, las mujeres padecieron un proceso de deshistorización o de exclusión de la historia motivado por la idea del esencialismo biológico:

Al desvelar las invariantes transhistóricas de la relación entre los «géneros», la historia se obliga a tomar como objeto el trabajo histórico de deshistoricización que las ha producido y reproducido continuamente, es decir, el trabajo constante de diferenciación al que los hombres y las mujeres no dejan de estar sometidos y que los lleva a distinguirse masculinizándose o feminizándose. (Bourdieu 2005: 62)

Y continúa:

El trabajo de reproducción quedó asegurado, hasta una época reciente, por tres instancias principales, la Familia, la Iglesia y la Escuela [...]. La Familia es la que asume sin duda el papel principal en la reproducción de la dominación y de la visión masculinas; en la Familia se impone la experiencia precoz de la división sexual del trabajo y de la representación legítima de esa división, asegurada por el derecho e inscrita en el lenguaje. (Bourdieu 2005: 62)

Gerda Lerner especifica:

Las mujeres han participado durante milenios en el proceso de su propia subordinación porque se las ha moldeado psicológicamente para que interioricen la idea de su propia inferioridad. La ignorancia de su misma historia de luchas y logros ha sido una de las principales formas de mantenerlas subordinadas. (Lerner 1990: 317)

Sin muestras oficiales de la presencia de la mujer, tampoco había pruebas que certificaran su utilidad y sus capacidades en el ámbito público facilitando de nuevo su subordinación. Esa fue una de las razones para invisibilizar a la mujer en la historia, mantener la idea de que se mantiene un escalón por debajo y que no representa ninguna competencia. También hay que tener en cuenta que la mayor parte de las mujeres que son tenidas en consideración por la historia, pertenecen a una clase social alta (Thébaud 2007: 36).

Es importante entender la reescritura de la historia como una herramienta usada por las autoras para poder incluir su papel en ella, reivindicando sus funciones, su papel y su participación general en aquellos momentos convulsos y decisivos. En el siguiente apartado procedemos a entender y profundizar en dicha herramienta.

## 2.6 La reescritura de la historia

En la segunda mitad del siglo XX, a partir de la década de los 70<sup>26</sup>, los historiadores comienzan a mostrar interés por el papel de la mujer en la historia, su legado y su visibilidad.

La propuesta socio-histórica feminista expone los hilos, la recomposición y la inflexión de las formas de poder en la construcción sociocultural de los géneros, que se ejercen en detrimento de la vida de las mujeres. Se soporta en la crítica al no-lugar histórico de las mujeres, denuncia el maltrato por parte de los historiadores y algunas historiadoras e implica el desafío de estudiar la trayectoria de la propia experiencia política de las feministas para inscribirla en marcos interpretativos amplios, de manera tal que la historia de la movilización sociopolítica de las mujeres se convierta en parte de la historia de la movilización de los sujetos sociales en distintos contextos, entre ellos el latinoamericano. (Castañeda 2016: 35)

Durante dicha época, se potenció el interés sobre las figuras a las que la historia había dejado olvidadas por una cuestión de género y fomentó una vuelta al pasado que sirvió para rescatarlas, documentarlas y hacerlas visibles<sup>27</sup>. La mujer empezó a tener voz en el pasado, pudo dar su punto de vista, su versión de los hechos y pudo recuperar de algún modo el protagonismo que le había sido negado. El interés por recuperar y revalorizar la creación artística y literaria de las mujeres, nos ha permitido acercarnos a una nueva visión del mundo que se

---

<sup>26</sup> La década de los setenta es el momento que Thébaud (2007: 29) denomina el año cero de la historia de las mujeres. A este respecto, Lerner dice: se equivoca al pensar que por tanto la mujer no ha tenido una historia. Dos décadas de estudios sobre Historia de las mujeres han rebatido esta falacia al sacar a la luz una interminable lista de fuentes y desenterrar e interpretar la historia oculta de las mujeres (Lerner 1990: 321).

<sup>27</sup> Toute l'histoire de l'histoire des femmes depuis ses débuts, son projet et ses tensions, se trouvent dans ces propos, affirmant à la fois la volonté d'explorer les territoires du féminin (jusque et y compris *la conscience féminine* - et la nécessité d'une histoire relationnelle qui puisse contribuer à la réécriture de l'histoire générale (Thébaud 2007: 65).

encontraba oculta (Lerner 1990: 325). De esta forma, la creciente preocupación de la literatura por intervenir en las cuestiones sobre identidad parte de una reinterpretación del pasado que, en muchas ocasiones, puede ir a contracorriente de lo que marca la historia general, por eso la literatura latinoamericana de finales del siglo XX realiza «una (re)escritura del pasado desde los márgenes y desde abajo en relación (y en oposición) con la Historia escrita desde el centro y desde arriba» (Pons 1996: 268). Estos estudios surgidos a partir de la década de los 70 tienen el objetivo de ofrecer una reescritura real y oficial de la historia. Para Thébaud, toda la historia de la historia de las mujeres desde sus inicios afirma tanto el deseo de explorar los territorios de lo femenino –hasta e incluyendo la *conciencia femenina*– como la necesidad de una relación con la historia que puede contribuir a la reescritura de la historia general (Thébaud 2007: 65).

Reisz nos habla del fenómeno textual de la *feminidad* y sus estrategias discursivas que son capaces de expresar, pero también de renunciar, una forma concreta de marginalidad, siendo esta toma de conciencia de la posición periférica lo que permite el surgimiento de una literatura escrita por mujeres. La conciencia de ser marginal y la necesidad de expresarse como tal –o de oponer resistencia textual al sistema marginador– es un proceso histórico sumamente complejo y, como tal está sujeto a determinadas condiciones espacio-temporales, sociales e incluso individuales (Reisz 1990: 204).

Paralelamente al surgimiento de los estudios sobre la mujer en los años 70, aparece la mujer como escritora que tiene esta intención de reescribir la historia desde una perspectiva diferente, incluyendo el análisis de la mujer dentro de los periodos convulsos y de agitación histórico-social:

Estos grupos de escritoras y lectoras [de los siglos XVIII y XIX] darán lugar, ya en el siglo XX, a la más profunda reflexión y teorización al respecto: basta mencionar a Virginia Woolf, a Simone de Beauvoir o a Rosa Chacel. En ellas aparece la reivindicación más explícita de la mujer

como productora de literatura o de arte y no ya como mera consumidora pasiva. (Dueñas 2008: 155)

La literatura se convierte en una herramienta de la mujer para mostrar otro punto de vista y producir un cambio en el pensamiento, en la forma de ver lo que ocurre, ya que la literatura está «prestándonos sus propios ojos» para interpretar los hechos de la propia novela vivida como tal (Martín Gaité 2002: 209).

Desde este momento, se produce un *boom* de la narrativa escrita por mujeres. La invisibilidad o la voz amortiguada que habían tenido las mujeres, se transforma en un resurgimiento literario que está decidido a hacer el ruido necesario para reivindicar el papel de la mujer en la literatura. A este movimiento se unen las propias editoriales, ya que este nuevo interés por la voz femenina produce también un aumento de las ventas y una nueva demanda de historias contadas desde la perspectiva de la mujer. La ausencia de visibilidad sufre una metamorfosis en el ámbito literario que permite reivindicar el espacio de la mujer como escritora, sin embargo, al ser su producción apartada de la masculina, se da a entender que las obras escritas por mujeres componen una especie de subgénero literario que se aleja de la universalidad:

La mujer ha tomado conciencia de que ha de escribir para reflexionar sobre su condición, su situación, su actuación [...] ha de hacerlo de un modo propio, porque no está de acuerdo con las figuras de mujer que ofrece la novela masculina ni con el mundo ficcional en que las pone. (Bobes Naves 2008: 368)

Giovanna Minardi nos habla de las tres etapas por las que pasa la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica. Siendo la primera de ella un momento en el que los temas predominantes son el matrimonio, el hogar, los hijos, la represión sexual, el amor no correspondido, la soledad, la vejez y otros temas relacionados aún con la mujer en el ámbito privado y cómo se desarrolla en él.



También destaca la presencia del yo como voz narrativa y el protagonismo de la mujer dentro de la obra, mientras que el tono se presenta como confesional o dramático (Minardi 1994: 61). En la segunda etapa, si bien se conservan los temas mencionados anteriormente, se comienzan a sumar algunas de las preocupaciones de la mujer en relación con el ámbito público, como pueden ser la participación activa de la mujer en la sociedad, la indagación metafísica, la política, los problemas sociales o la expresión de la propia sexualidad. En este momento, ya no se manifiesta la autoridad del narrador, sino que se muestra un uso más creativo del lenguaje que tiende hacia la parodia, la ironía o el humor (Minardi 1994: 61). En el caso de la tercera y última etapa sobre la que reflexiona Minardi, los temas mencionados anteriormente siguen estando vigentes, pero se transforman en cuestiones más complejas que admiten multitud de interpretaciones ya que, al existir una mezcla de géneros diferentes, transitan dentro de una exploración interdisciplinaria. «Se utiliza la desmitificación como estrategia subversiva y se incita al lector con el uso frecuente de la fragmentación espacial y temporal y de la metaficción» (Minardi 1994: 61).

Estas autoras se embarcan en una empresa literaria que utiliza todas las estrategias de la ficción para articular un discurso sobre el pasado que muestra una competencia con el dado por la historiografía. Dentro de este aspecto, se reivindica el papel de la mujer dentro de la sociedad, pero también el reconocimiento de la mujer a partir de su propia sexualidad, a partir del erotismo, lo cual será analizado a continuación.

## 2.7 La reivindicación a través del erotismo

Uno de los principales problemas con los que nos encontramos a la hora de adentrarnos en el concepto de erotismo y de su reivindicación es la definición errónea que se le atribuye, de manera que se tiende a considerar que el erotismo tiene una relación intrínseca con el amor, el placer sexual.

La RAE nos ofrece la siguiente definición para el término:

1. m. Amor o placer sexuales.
2. m. Carácter de lo que excita el amor sexual.

Como podemos ver, la palabra *amor* aparece de un modo omnipresente, lo que nos puede dar una cierta explicación válida de por qué se asemejan de un modo equívoco. La propia raíz latina del término tampoco nos ayuda a esclarecer esta ambigüedad, ya que Eros es el mensajero del amor en la mitología griega. Si comprobamos la definición de *amor* podemos observar que se presenta tanto como un sentimiento intenso que vive un ser humano hacia otro, como una atracción de carácter sexual hacia otra persona.<sup>28</sup>

Ahora bien, se suele definir el erotismo relacionado con el amor sexual o el amor físico, siendo en las artes la representación de dicha exaltación. Se le atribuye al erotismo una cualidad de sensualidad e, incluso, de sexualidad que no hace más que incrementar esta confusión entre el amor y el erotismo: así mismo, también se define el amor como una unión sexual mediante la expresión *hacer el amor*. El erotismo se encuentra en una lucha constante para deshacerse de las etiquetas que lo relacionan con el amor y con la interacción sexual. Como lo reconoce Paz en *La llama doble* (2014), la llama es doble porque el amor y el erotismo son diferentes:

---

<sup>28</sup> Definiciones recopiladas del *Diccionario de la Real Academia Española*, del *Diccionario de la lengua española*, Espasa; de la 9ª edición del *Dictionnaire de l'Académie Française* y del *Larousse*.

Hay que distinguir al amor, propiamente dicho, del erotismo y de la sexualidad. Hay una relación tan íntima entre ellos que con frecuencia se les confunde. (Paz 2014: 15)

El amor y el erotismo parten del instinto sexual lo que hace que la frontera entre ellos sea bastante borrosa. Encontramos una explicación similar al centrarnos en la frontera que limita lo erótico de lo sexual, dado que el erotismo cambia y evoluciona con las sociedades:

El erotismo cambia con los climas y las geografías, con las sociedades y la historia, con los individuos y los temperamentos. [...] En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza; por ser una creación y por sus funciones en la sociedad, es cultura» en todas las sociedades hay un conjunto de prohibiciones y tabúes... destinados a regular y controlar al instinto sexual. (Paz 2014: 17-18)

La función del erotismo reside en combatir los tabúes impuestos por la sociedad al legislar sobre la sexualidad. Entonces, ¿cuál es la función del erotismo en la literatura? Para Paz, el erotismo es una metáfora de la sexualidad que cobra vida mediante el poder de la imaginación y lo define como el lenguaje poético del cuerpo mientras que la poesía aparece como el lenguaje erótico de la palabra (Paz 2014: 12). El erotismo es, en comparación con la sexualidad, la plasmación estética del simple acto sexual:

En el erotismo ocurre lo mismo que con la comida y la gastronomía: la última es la plasmación estética del simple acto de comer. (Hernández 2003: 28)

Las escritoras reivindican el erotismo como un tema propio, a fin de luchar contra el sistema patriarcal que pudo controlar a las mujeres mediante el matrimonio y leyes promulgadas que las privaron de sus derechos sexuales. Buscar

reivindicar mediante su escritura la existencia de su cuerpo como un ente activo, capacitado para sentir deseo y placer y no como un simple objeto.

Creo que es fundamental, sobre todo desde el punto de vista de las mujeres, el lograr romper esa dicotomía entre el cuerpo y el alma, porque gran parte de nuestra marginalidad como mujeres viene de nuestra condición biológica como algo que hay que celebrar: la maternidad, la sensualidad, el cuerpo femenino como algo digno de maravilla y de hacer pornografía del cuerpo femenino o vulgarizarlo. (Solanes 2008: 130)

Por esta razón, escribir acerca del deseo y del erotismo es una reivindicación frente a la sociedad en la que vive la propia escritora o la sociedad en la que sitúa su narración, que edifica las barreras entre lo que es moralmente posible y lo que se considera inmoral. Podemos alcanzar a entender cuál es la función del erotismo en la literatura: se encarga de dar visibilidad a lo que por la decencia de la moral impuesta se mantiene invisible:

La literatura erótica es la expresión, la escritura de un territorio invisible en el que habitan la mayor parte de los seres humanos, tal vez todos. El trabajo del escritor en este caso, es hacer visible lo invisible. (Guerrero 2000: 39)

El erotismo se sitúa sobre los cimientos de lo que se puede o no se puede enseñar en lo referente al cuerpo femenino, que va evolucionando con las épocas, las culturas y las sociedades. También Mónica Ojeda alude a un hecho fundamental para entender lo que se define como erotismo en la literatura femenina: al adoptar esta temática de escritura erótica, la mujer era acusada de escribir pornografía puesto que no le correspondía a ella ni tratar esos temas ni hacerlo de esa forma:

Si bien la palabra *pornografía* como categoría literaria no tenía cabida dentro del discurso de la época, el erotismo era, en cambio, el término

subversivo que en sí mismo resultaba pornográfico cuando era esgrimido por la voz de una mujer. (Ojeda 2014: 59)

Asimismo, el erotismo se convierte en una de las bases principales en la lucha para la emancipación de la mujer bajo la influencia del Mayo francés del 68, momento que permitió a la mujer alcanzar cierta libertad con respecto a su cuerpo y en el que el erotismo se vuelve un derecho:

En nuestra época la política absorbe al erotismo y lo transforma: ya no es una pasión sino un derecho. (Paz 2014: 154)

La mujer lucha por hacerse un sitio en la historia con el objetivo de afirmar su propia identidad como ser humano libre y participe, a través de la recuperación de los derechos sobre su propio cuerpo:

La *historia* fue la piedra de toque: estar fuera de la historia era perder la identidad humana. (Paz 2014: 170)

La representación del cuerpo de la mujer por las escritoras sirve para defender una representación real que antes solía ser llevada a cabo por los escritores:

El hecho de atreverse a hurgar y exponer su intimidad a los ojos de los demás, ha hecho que su literatura haya sido por muchos años ignorada o minimizada con respecto a la creación masculina» la mujer, como la luna, se observa en su complejidad y fantasía sexual en la penumbra; en ese escribir a oscuras que la vuelve mítica, mágica, semidiosa y sacerdotisa. Ella inventa un lenguaje indescifrable que escribe en su propia piel. (Hernández 2003: 32-33)

Las mujeres pueden narrar finalmente su condición desde su propio cuerpo, pasando de ser un objeto a un sujeto de los hechos que realmente la caracterizan como mujer. A través de los personajes que aparecen en su narrativa, tanto

masculinos como femeninos, las escritoras se rebelan y se presentan ante la sociedad con la que conviven, consiguiendo poco a poco ir recuperando la independencia de sí misma, de su cuerpo y su derecho al placer. Las nuevas heroínas desarrollan su propia rebelión a partir del desafío a las costumbres tradicionales, cambiando su actitud ante el sexo, el matrimonio, el hombre y el placer (Pérez 1983: 133).

Aquí radica la razón por la cual estas tres escritoras contemplan en sus obras una temática erótica y lo hacen de una forma abierta y deliberada.

### Capítulo 3. La autorrepresentación en las autoras latinoamericanas

El surgimiento de este *boom* femenino, así como el interés social por la voz de estas autoras, produjo su posicionamiento público, su aparición constante en los medios y su identificación con un modelo personal, es por ello que debemos profundizar en cómo se proyectaron estas autoras ante el gran público. Nos valemos del concepto de autorrepresentación, que nos permitirá acceder a la presentación de las autoras ante el público mayoritario, a la configuración a su presencia ante los medios, a su personificación del discurso articulado en sus obras y a su propio testimonio.<sup>29</sup> Es importante comprender cuáles fueron las estrategias de marketing que se siguieron para hacer de sus obras éxitos de ventas internacionales y cuáles fueron los elementos temáticos por los que se destacaron para atraer a un público. Nos interesa conocer si se presentaron como novelas puramente románticas, como novelas dirigidas a un público femenino o si, por el contrario, se publicitaron como obras con un fuerte discurso político, social y de cuestiones de género.

Tal y como explicó José Luís Díaz en una entrevista con Amossy y Dominique Maingueneau sobre su publicación *L'écrivain imaginaire*, existen innumerables *maneras de ser* escritor dentro de la escena literaria, lo que permite la conformación de imágenes alrededor de la idea de autoría compartidas por autores, lectores y críticos. Todas ellas están disponibles para los escritores, quienes pueden investirse con alguna de ellas con el fin de definir su postura y con el objetivo, también, de reaprovechar o subvertir los posibles papeles que los críticos, periodistas y el gran público les otorgan:

Ma notion de scénographie auctoriale fonctionne d'abord pour l'essentiel au plan des représentations, au plan de l'écrivain imaginaire. La

---

<sup>29</sup> Isabel Allende explains her personal involvement in self-fashioning: «Word by word I have created the person I am» (Snodgrass, 2013: 199).

scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions: comment écrire?, comment poser sa voix?, quel genre choisir? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes: qui être? Qui être en tant qu'écrivain sur la *scène littéraire*, mais qui être aussi en tant qu'homme. (Amossy y Maingueneau 2009: 2)

Vamos a pasar a profundizar en la construcción autorial y en la forma que influye en las autoras que nos ocupan.



### 3.1 La construcción autoral

Michel Foucault presenta el concepto de autor en su conferencia *¿Qué es un autor?* y lo expone como una construcción cultural. Se pregunta cuáles son las características de un discurso al que le atribuimos una autoría y en que se diferencian los textos provistos de la *función autor*. Esta función, que marca los discursos, es movediza, ha operado sobre los textos de manera diferente en épocas diversas y, en cada una de ellas, define al autor. Cuando atribuimos un discurso a un escritor, construimos mentalmente una representación imaginaria que denominamos *autor*. Aparece esta distinción entre la persona real que se sitúa detrás del texto y la idea de autor:

[La función de autor] no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye cierto ente de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón. [...] Pero de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección [...] del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican. (Foucault 1999: 340-341)

Chartier resume lo que entiende Foucault por *función autor* como el resultado de una serie de operaciones complejas y específicas dirigidas a crear cohesión y coherencia en una obra (Chartier 1999: 12). El hecho de reconocer a alguien como el autor es atribuirle un texto o un conjunto de textos y sobre los que el nombre del autor desempeña el papel de garantizar su unidad y su coherencia. La función autor delimita y selecciona:

El autor por lo tanto se construye: construcción social en la medida en que el campo cultural fija parámetros y expectativas, construcción imaginaria

en tanto personaje funcional. Por lo tanto, el autor se construye con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción literaria, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo; ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado. (Premat 2006)

En esa idea que hemos construido del autor, es su nombre el que autoriza los discursos y el que permite que se perciban de una manera particular, da las características y produce un cierto modo de ser para el propio discurso, marcando la diferencia entre su palabra y otra cotidiana y consumible. El nombre del autor implica que su palabra debe ser recibida de una forma concreta, que forma parte de una cultura dada a la que se le atribuye un cierto estatuto. (Premat 1999: 338). El autor se presenta como un tipo de institución legitimadora que rige nuestra forma de relacionarnos con sus textos.

Para Foucault, sería posible imaginarse una cultura en la que los discursos pudiesen circular y ser recibidos sin verse afectados ni influidos por la función del autor. Todos ellos, independientemente de su forma o de su valor, se desarrollarían dentro del anonimato (Foucault 1999: 350-351). Para él, el autor no tiene que acompañar necesariamente la circulación de su discurso, dado que es una creación moderna. Si desapareciese la función autor, otras preguntas podrían plantearse; ya no importaría tanto *quién habla* sino más bien cuáles son los modos de existencia del discurso, cómo circula, cómo puede ser apropiado o cuál es lugar del sujeto con respecto a estos discursos. A lo que apunta es a las posibilidades que abriría la desaparición de la idea de autor.

A pesar de la gran influencia de estas teorías en el ámbito literario, se sigue dotando de una gran importancia a la figura del autor en relación con su construcción artística. Se vuelve a insistir en la estrecha relación que une al autor con su obra, creando entre ellos una fusión que borra, a menudo de manera voluntaria, la frontera que separa al escritor como persona real y al autor como

personaje público, construido a partir de su presentación y autorrepresentación en los medios de comunicación, especialmente durante las promociones de su obra y en las diferentes estrategias publicitarias. El autor no es exactamente la persona real que está detrás del texto, ni tampoco es el narrador ficticio de su obra. Chartier explica que existe una «distancia radical entre el individuo real y el nombre propio al que está atribuido»:

A la experiencia íntima del yo, se opone la construcción del autor por parte de las instituciones [...]. A los gustos secretos que definen al individuo en su irreductible singularidad, se opone la exageración teatral de las preferencias exhibidas por el autor, figura pública y ostentosa. (Chartier 1999: 12)

Esto nos ayuda a entender cómo influye la figura del autor en la circulación de sus obras en el mercado. La figura del autor se acercaría a la de un actor. Se sitúa al escritor como una figura pública y reconocible que se interpreta a sí mismo (Chartier 1999: 12). En una conferencia de Meizoz en la Universidad de Ginebra habla de *postura*, acercando este concepto a la noción latina de *persona*, que significa la máscara en el teatro:

Ce à travers quoi l'on parle, en instituant tout à la fois une voix publique, en public, et son lieu social d'intelligibilité. Le comédien met un masque pour dire qu'il entre sur une nouvelle scène d'énonciation dans laquelle les conditions d'intelligibilité reposent sur des conventions nouvelles. Sur la scène d'énonciation de la littérature, l'auteur se présente et s'exprime munit de sa persona, de sa posture. (Meizoz 2008)

Y también Meizoz nos dice:

Elle constitue selon Alain Viala –qui reformule une notion utilisée au passage par Bourdieu (1992)– une manière singulière d'occuper une

*position* objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques (Viala & Molinié 1993: 216). Une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut: un auteur rejoue ou renégocie sa *position* dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou *posture*. (Meizoz 2004)

La postura del autor es, por tanto, su representación por parte de terceros – periodistas, críticos, fotógrafos, etc.– y su autorrepresentación en la esfera mediática en relación con las diferentes posiciones –posiciones central o marginal, académica o independiente, de autoridad o desprestigiada, etc.– que se pueden ocupar en el campo literario. Díaz nos dice en la entrevista con Amossy y Maingueneau que su noción de escenografía autoral funciona como una representación cercana al de un autor imaginario. De manera que todo se desarrolla a partir de un plan que incluye el discurso, el estilo y la forma del texto, pero que también está compuesto por las posturas que adopta el autor, la imagen de sí mismo que muestra y la toma de un papel. Por lo tanto, en palabras de Díaz, el autor no solo necesita responder a las preguntas de «¿cómo escribir?» o «¿qué género escoger», sino que necesita responder a otras que son: «¿quién ser?» y «¿quién ser como escritor en la escena literaria?» (Amossy y Maingueneau 2009 : 71). Estamos pues ante diferentes maneras de ser escritor que se van determinando a lo largo de la historia y que van conformando imágenes alrededor de la idea de autoría compartidas por autores, lectores y críticos:

La mémoire incorporée du champ propose une série de postures qui ont fait face à de graves crises littéraires. Par exemple, la posture de l'*écrivain-citoyen*, qui en appelle au profane (le grand public) pour légitimer sa prise de position bien au-delà du milieu littéraire, comprend un certain nombre de traits récurrents de Voltaire (*L'Affaire Calas*, 1762) à Zola (*J'accuse*, 1898) puis de Barbusse à Nizan et à Sartre. De même la posture du *génie malheureux*, chez les Romantiques, ou la posture potache des Zutistes

ont-elles des ancrages très anciens dans l'imaginaire social européen.  
(Meizoz 2008)

Meizoz nos define lo que entiende como postura, siendo una manera de hacer frente o de poner buena o mala cara a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el campo y la postura es significativa tan solo en relación con la posición ocupada (Meizoz 2008). La postura del autor se conforma a partir de dos dimensiones: una noción no discursiva, es decir el conjunto de conductas no-verbales con las que el autor se presenta públicamente y que incluye, por ejemplo, su apariencia, y una dimensión discursiva, el *ethos* (Meizoz 2004). Maingueneau define detalladamente el concepto de *ethos* en su artículo *Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire* atendiendo a sus diferentes facetas: ethos discursivo, prediscursivo, dicho o enseñado; y a sus diferentes dimensiones: categorial, ideológico o experiencial. No se trata aquí de definirlos todos; lo que nos interesa particularmente es la faceta experiencial del *ethos* al poner el acento sobre sus componentes persuasivos. Así lo explica Maingueneau:

Dans cette conception de l'ethos, les textes, même écrits, possèdent un ton spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psychosociale de l'énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un garant qui à travers sa manière de parler authentifie ce qu'il dit [...]. Le destinataire construit la figure de ce «garant» en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer. Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une bonne part au fait qu'il amène le destinataire, à travers l'énonciation, à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées.  
(Maingueneau 2013)

Es muy interesante el vínculo que establece Maingueneau entre el *ethos* discursivo del autor y el discurso publicitario:

L'incorporation du lecteur, au-delà d'un garant, implique un monde éthique dont ce garant participe et auquel il donne accès. Ce *monde éthique* activé par l'interprétation subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements verbaux et non-verbaux. La publicité contemporaine s'appuie massivement sur de tels stéréotypes (le monde éthique du cadre dynamique, des snobs, des stars de cinéma, etc.) dans la mesure où le discours publicitaire contemporain entretient par nature un lien privilégié avec l'ethos. Il cherche en effet à persuader en associant les produits qu'il promeut à un corps en mouvement, à une manière d'habiter le monde; en s'appuyant sur des stéréotypes évalués, il doit incarner ce qu'il prescrit. Les *idées* suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être. (Maingueneau 2013)

El discurso publicitario se presenta entonces como un agente esencial para el análisis de la figura del autor en la sociedad contemporánea. Estamos ante un mercado editorial cada vez más competitivo, en el que los autores no pueden contentarse con ser únicamente los creadores del libro, sino que necesitan protagonizar la promoción de sus obras (Steenmeijer 2011: 68). Dentro la industria literaria el *autor como actor*, la persona o la postura, cobra especial relevancia. La presentación mediática del escritor a través de su imagen pública forma parte de las muy diversas estrategias de marketing a las cuales recurren las editoriales para conseguir ventas extraordinarias.

Debido a la consideración de algunas obras como un fenómeno de venta hecho para la cultura comercial y, por ello, carente de calidad, es decir, un best seller constituido como un bien de consumo. Para Ana María Platas, a un best seller se le atribuye una fama fugaz que a veces es paralela a la de su autor y suele ser la demostración de que no acostumbran a ir de la mano el éxito editorial y la

calidad literaria. Añade que hay obras, que según sus palabras son la excepción, que unen ambas cosas y que son las que permiten al público leer obras con valores (Platas 2000: 83). A pesar de la consideración de las autoras posicionada dentro del fenómeno best seller, no podemos afirmar que tengan las claves para convertirse en un éxito de ventas:

Toute une série d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse assume désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et sur leurs écrits. L'échange littéraire s'est peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image et ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature. (Meizoz 2008)

Esto permite la consideración de estas escritoras como autoras liminales, entendiéndose liminalidad según el concepto de Turner como «a social zone situated betwixt and between powerful systems of meaning» (Turner 1969: 93), lo que las hace convivir entre dos espacios fronterizos con los que no llegan a identificarse plenamente, pero en los que participan de forma activa. Turner afirma que las entidades liminales se localizan en posiciones necesariamente ambiguas, porque se deslizan y escapan de aquellas clasificaciones que el poder hace de ellas. Esta posición híbrida pertenece a las fisuras de la estructura social y se constituye a partir de la experiencia individual y, también, de la colectiva que reúne un conjunto de prácticas y de negociaciones en las relaciones sociales y en las de poder (Turner 1969: 95-96). Es esta liminalidad lo que les permite repensar las identidades personales, los cuerpos y las mentes, a partir de hechos que se concentran en los márgenes de los discursos normativos. Es aquí donde reside la importancia de lo que hacen estas autoras: la recuperación de las actividades de la mujer a nivel social y a nivel privado, desde la propia gestión de su agencia particular.

Dentro de este momento clave para la industria literaria y de un momento de éxito rotundo en las letras latinoamericanas a partir de la década de los setenta, se inscribe el boom de la literatura femenina que logra su prosperidad en los años ochenta. Es destacable precisar que no fue hasta finales de esta década cuando las mujeres escritoras recibieron una atención seria, con los éxitos comerciales que lograron las obras de Allende, Mastretta y Belli, entre otras. Esto se debe a la aparición de una nueva generación de lectores con criterios de evaluación más abiertos, lo cual se ocasiona como resultado del propio boom y de su éxito:

Las nuevas posturas y actitudes con las que los jóvenes se acercaban a su entorno los volvió críticos y escépticos de los valores culturales tradicionales; de ahí que, como promotores, y sobre todo consumidores de cultura, pugnaban por expresiones actualizadas que manifestaran y dieran eco a intereses y preocupaciones más a tono con sus experiencias íntimas, y de compleja índole social. (López 2005: 1-2)

Para las mujeres de esta época, la narrativa crea un espacio para expresar su experiencia femenina, abriendo una nueva perspectiva sobre el orden social y la historia oficial. Las escritoras tratan de convertirse en sujeto enunciador, relatando historias desde una mirada cotidiana con un estilo fresco, lo cual facilita el acercamiento a una comunidad lectora popular. En cuanto a la temática de estas narrativas, no desaparecen los temas tradicionales –temas considerados femeninos, tales como el matrimonio desgraciado, la inhibición de los sentimientos, el amor no correspondido, entre otros–, en cambio, se van desarrollando y relacionando con el contexto social de su respectiva época, en concreto, revoluciones, dictaduras, etc. Por otra parte, se suman también con las preocupaciones feministas.

Es un grupo de escritoras que tiene como objetivo la reescritura de la realidad para hacerla comprensible y accesible para un público amplio y heterogéneo que pueda reconocerse en la mirada de estas escritoras. Reisz al intentar describir



la marca de feminidad textual en estas escritoras señala que una de las estrategias más habituales es la mimesis, sobreactuada y con tintes de ironía, de ciertas variantes del lenguaje patriarcal, haciendo una mezcla con ciertos lenguajes artísticos tanto cultos como populares. Su lenguaje tiende a remitir a estrategias discursivas relacionadas con la comunicación de masas y que busca referirse a los condicionamientos culturales y a las restricciones impuestas a su sexo, pasando al mismo tiempo por tensiones internas (Reisz 1990: 207).

A partir de este punto, vamos a ver cómo se presentan estas autoras frente al gran público y cómo generan su autorrepresentación para ser reconocidas y reconocibles.

### 3.2 El caso de Isabel Allende

Desde su primera aparición en el panorama literario, la autora refleja un discurso promocional basado en cuatro elementos fundamentales: su identidad latinoamericana, la herencia de los grandes autores latinoamericanos, su vínculo familiar con Salvador Allende y su condición de mujer. Estos son los principales rasgos definitorios de su autorrepresentación que, tanto la prensa como ella misma, ponen de relieve a la hora de promocionar sus novelas. De esta forma, la autora busca dar una justificación a la posición que desea ocupar en el espacio simbólico literario y deshacerse de su situación intermedia e imprecisa, estableciendo una estrecha relación con su obra, creando una fusión que elimina la frontera que separa a la persona real de la autora entendida como personaje público, es decir, la autora construida como una *invención* que parte de su representación y autorrepresentación en los medios de comunicación y que se vale de su propia proyección para establecer una serie de mecanismos promocionales. La propia Allende sufre cambios en su forma de presentarse ante el público y ante la crítica, como veremos en los siguientes apartados, con la intención de configurar su imagen y reivindicar su postura y su posición en el campo literario. Su discurso experimenta variaciones en su forma de, principalmente, enfocar sus relaciones personales y su herencia literaria.

Atendiendo a todas las características que rodean las novelas de Isabel Allende, se estableció una promoción que resultaría infalible en los mercados internacionales, la cual se basaba en varios aspectos. Por un lado, se destacaba la herencia familiar y biográfica de la autora, quien era presentada como testigo y víctima de la realidad sociopolítica chilena. Su parentesco con Salvador Allende, de quien era sobrina, le servía ante el público como un agente legitimador que le permitía denunciar la violencia militar que sacudía Chile y hacía que el contenido histórico de sus novelas tuviese validez y credibilidad. Por otro lado, su estilo sencillo, sin grandes experimentaciones en su estrategia narrativa, le da la oportunidad de acercarse a un público más amplio y

heterogéneo y, al mismo tiempo, su estilo cercano al periodístico y sus propias experiencias vitales la legitimaron para reivindicar su postura de escritora comprometida. La característica que para la crítica es confusa y poco valorada, parece ser ampliamente apreciada por un público de masas que tiende a representarse como heterogéneo en cuanto a gustos, preferencias y opiniones, por lo que la ambigüedad que está presente en sus novelas, junto a las múltiples tramas que suele desarrollar en paralelo, pueden ser la clave para comprender su amplio alcance comercial.

Esta multitud de tramas, que se desarrollan dentro de una misma novela, conlleva consecuencias en el plano ideológico, lo que otorga al lector un cierto margen de interpretación: aunque Isabel Allende construya sus historias desde una clara simpatía hacia el socialismo político, también deja espacio para que el lector de tendencia más conservadora se identifique con su relato. En ese sentido, los más críticos opinan que la parte más progresista de su discurso acaba difuminándose hasta neutralizarse, al ser contrarrestada por los aspectos conservadores que aparecen en sus relatos.

Desde la publicación de *La casa de los espíritus* en el año 1982 por la editorial Plaza&Janés, las novelas de Isabel Allende han sido promocionadas y mostradas ante el público gracias a diferentes campañas publicitarias basadas en reseñas de críticos literarios, entrevistas a la autora, fotografías en la portada de sus libros, eslóganes atractivos y otros recursos tradicionalmente usados por la maquinaria publicitaria, a los que debe sumarse también la constante presencia de la autora en diferentes medios de comunicación y la importancia que se otorga a su imagen, mostrándola siempre como una mujer sonriente, que mira al horizonte y que se muestra fuerte, haciendo de la propia imagen de la autora y de su lenguaje corporal un elemento activo más de las campañas promocionales de su obra, lo que permite, no solo que funcione una obra en concreto, sino que haya un público interesado en acceder al mayor número posible de textos publicados por la autora por sentir simpatía hacia ella y por empatizar, incluso, con su estilo y con sus historias.

Tenemos constancia de la participación de Allende en diferentes programas de televisión en los que era entrevistada para promocionar su trabajo. Entre los años 1986 y 1987, es decir, en los años circundantes a la publicación de *Eva Luna*, la autora participó en tres programas de radio y, entre 1983 y 1987, tras la publicación de sus tres primeras novelas, en seis programas de televisión. Parece ser que el primer programa de televisión en el que apareció, el 15 de enero de 1983, fue *Biblioteca Nacional*, programa cultural presentado por el escritor Fernando Sánchez Dragó, en el que se presentaban las novedades literarias del momento y que se emitía en TVE-1. En 1984 volvió a aparecer en el Ángel Casas Show, un programa de entrevistas nocturno que cosechó un gran éxito y fue emitido en TV3 y, en 1986, es invitada a un programa de radio titulado *Gente importante* en Cadena Catalana y también aparece en *Tiempos modernos*, un espacio emitido por TVE-2 en el que se había entrevistado un año antes a Jorge Luis Borges.

A partir de estos datos, podemos observar que Isabel Allende mantiene una presencia regular en los medios de comunicación, lo que permite que el gran público conozca progresivamente a la autora, desde su aspecto físico, su comportamiento y su gestualidad a su personalidad e ideología, lo cual se construye a partir del discurso que transmite y de la forma de hacerlo. A través de estas sucesivas apariciones en la prensa, el perfil de la autora se va dibujando como el de una mujer accesible, natural y simpática, al igual que buscan hacerlo los carteles promocionales como el que se ha destacado anteriormente y que destacan la imagen de la autora sonriente junto a la portada de su libro. Para Torres, la presencia de Isabel Allende puede describirse de la siguiente manera:

Isabel Allende tiene cuarenta años y es una femme de poche, menuda, vivaracha, algo así como un cruce entre Pascale Petit y la Lollobrigida. Da la impresión de ser un poco bruja, y cómo no iba a serlo, con un pasado de abuela clarividente, tía abuela que tenía el pelo verde y carne de sirena, y otras historias fantásticas pero reales que refleja en *La casa de los espíritus*, su primera novela. (Torres 24-11-1982)

Como se puede observar, Torres establece un claro paralelismo entre la autora y la historia que cuenta en su primera novela, llegando a identificarla plenamente con Alba, la voz narrativa de *La casa de los espíritus* y considerándola *un poco bruja*. Mediante este calificativo conecta a la autora con el realismo mágico y, por lo tanto, con toda una tradición literaria latinoamericana que hace surgir en sus relatos un supuesto *modo de ser* identitario que mantiene una estrecha relación con lo irracional, la superstición, la religión y lo salvaje, lo que permite la recreación de un mundo muy diferente al europeo y fomenta el interés del público:

Para Isabel Allende, el término realismo mágico «no es algo artificial como el superrealismo [...] La realidad en nuestro continente posee una dimensión tan extravagante que siempre tiene que estar presente en la literatura». (Antón 20-11-1987)

Jacinto Antón dirá de ella en un artículo publicado el 20 de noviembre de 1987, el día después de la presentación de *Eva Luna* en Barcelona:

Es un torbellino de sentimientos. Irradia una simpatía que hace arriar velas a cualquiera que intente mantener las distancias. Comunica un vitalismo arrollador, hace reír, fascina con anécdotas que saben a inventadas de puro oportunas. De repente, cambia el registro, y casi se pueden divisar las lágrimas formándose en el fondo de sus ojos. Roza a veces el sentimentalismo, pero sabe salir de él a tiempo con una broma sutil, una leve ironía sobre sí misma. (Antón 20-11-1987)

La autora hará referencia al proceso de creación de la novela como el resultado de un viaje interno que pasa por la aceptación de la propia feminidad:

Me hubiera sido imposible escribir este libro antes de los cuarenta años. Hasta entonces yo quería ser hombre, que es mucho más fácil. Me costó cuarenta años aceptar cómo soy, quién soy, quererme un poco, desear

ser una mujer y explicar historias. Eva luna significa un poco todo eso: es la esencia de la feminidad aceptada. (Piñol 20-11-1987: 49)

De hecho, el primer rasgo que destaca de su personalidad es su sentido del humor, que tomará cierta importancia en sus novelas como un mecanismo más para rebajar la tensión en la narración del horror de la dictadura chilena, para lo que también utilizará el erotismo y el romanticismo.

También, desde el principio de su carrera literaria, se ha destacado la admiración que Isabel Allende muestra hacia los escritores del *boom* latinoamericano, destacando principalmente la figura de Gabriel García Márquez y su obra *Cien años de soledad* y su presentación como su heredera literaria. En la mayor parte de los artículos dedicados a la publicación de *La casa de los espíritus*, se destaca la filiación de Allende con el autor colombiano y de acuerdo con Torres en una publicación de *El País*:

Viciosa de los escritores del *boom*, confiesa que vivirá un momento muy feliz cuando, por fin, pueda colocar su propia novela junto a aquellas de sus más admirados autores. (Torres 24-11-1982)

Del mismo modo que reconoce sentir admiración por autores como García Márquez, también dice sentir una fuerte influencia que la hizo eliminar, incluso, capítulos enteros de la novela con el fin de distanciarse del padre del realismo mágico:

Y, de nuevo, inevitablemente surge la referencia al último premio Nobel de Literatura. Dice Isabel Allende que «todos los escritores latinoamericanos jóvenes estamos profundamente influidos por García Márquez. Él es el auténtico padre del realismo mágico. Por eso, al escribir esta novela, traté de evitar esta gran influencia que ha ejercido sobre mí

el escritor colombiano. Aún más: eliminé capítulos enteros de la novela por temor a que se pareciera demasiado a algo». (J. V. 23-11-1982: 52)

Si bien es cierto que esta primera asociación de Isabel Allende con los autores que la precedieron podría facilitar, en cierto modo, la entrada de sus textos en el mercado literario, se puede observar cómo la crítica periodística se mostraba reticente e incómoda ante su estilo narrativo, ya que tendía a ser tachado de simple imitación. La *copia* fue el arma usada con mayor frecuencia para descalificar la obra de la autora y colocarla en un lugar distinto y menor dentro del campo literario. De hecho, Cantero Rosales explica en su obra *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta: un proyecto narrativo de ser mujer* que la mayor parte de la crítica mostró un rechazo automático por Isabel Allende y por su obra al considerar que se trataba de una *copia* de Gabriel García Márquez. Para gran parte de la crítica especializada, *La casa de los espíritus* no era más que *Cien años de soledad* protagonizada por una saga familiar encabezada por mujeres.

Son algunas las características en común que tienen la obra *La casa de los espíritus* y *Cien años de soledad* como, por una parte, que el desarrollo de la historia ocurre a lo largo de todo un siglo en América Latina, a través de una saga familiar, aunque este recurso será usado por la autora en otras novelas como *De amor y de sombra*, *Retrato en sepia* o *Hija de la fortuna*, relatos en los que existe la constante comparación con familiares de épocas pasadas, si bien las protagonistas relatan un solo momento del presente. Y, por otra parte, el denominado realismo mágico forma una parte esencial de ambas novelas, ya que refleja una manera especial de ver el continente en el que ambos han nacido y han pasado gran parte de sus vidas. Según explica Arróspide (2002), son los personajes femeninos protagonistas creados por Allende los que crean la diferencia entre su obra y la de García Márquez, haciéndose inamovibles los puntos de encuentro mencionados. Esto hace que la publicación de Allende sea definida como carente de experimentación, lo que caracteriza la mayoría de los best sellers y hacia los que todavía existen muchas reticencias.

En la prensa, debido principalmente al carácter promocional de los artículos publicados y al público no especializado al que se dirigían sus libros, la crítica se muestra más receptiva al sello Allende y decide destacar aquellos aspectos de su técnica narrativa que alejan a la autora de Isabel Allende de Gabriel García Márquez. Se puede destacar el caso de la crítica de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi quien, directamente, niega que exista ningún tipo de copia y argumenta que Isabel Allende toma una técnica narrativa que, si bien fue creada por García Márquez, no pertenece a nadie y consigue darle la forma y el uso que ella necesita:

El paralelismo que encuentra en las primera cincuenta páginas con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, no es imitación; es el empleo de una técnica narrativa que si bien el escritor colombiano inauguró, no le pertenece de manera exclusiva; es una herramienta literaria que Isabel Allende emplea con absoluto dominio, precisión y elegancia [...] Si bien es cierto que igual que en *Cien años de soledad* el realismo es desbordado por la fantasía, la función de lo imaginario en *La casa de los espíritus* es otra. Isabel Allende no procura dar una dimensión mítica a sus criaturas; lo imaginario, en su caso, es mucho más expresión de psicologías que de fuerzas irracionales. (Peri Rossi 06-01-1983: 35)

Otra de las críticas a destacar es la realizada por Ana Basualdo, quien establece una relación directa entre la forma de escribir de los escritores latinoamericanos del *boom* y la especial forma de vida del continente latinoamericano, lo que supondría otro incentivo para atraer la atención del gran público, ya que aporta un exotismo que permite jugar con las identidades y con los estereotipos:

Los deslumbramientos que procuran las primeras páginas de esta excelente novela chilena escrita en el exilio suponen, a la vez dos etapas: al comienzo, los lectores devotos de García Márquez —y ajenos al prurito totalitario de una mal entendida originalidad— podemos deleitarnos ante la perspectiva inesperada de una prolongación o una ramificación de *Cien*



*años de soledad*. Luego, esta perspectiva queda relegada: la novela es obra de la mano de Isabel Allende y, poco a poco, a medida que avanza la lectura y se modifican los ambientes, se acentúa el carácter personal. O quizá se trate de otra cosa: tanto uno como otra —cada uno a su manera: una manera afín— participan de un mundo común, el latinoamericano. (Basualdo 26-11-1982: 43)

Cabe destacar también que la familia de Isabel Allende se presenta como un grupo fascinante, cuyas anécdotas son una fuente inagotable de inspiración para la autora, ya que le da la oportunidad de ahondar en la realidad latinoamericana desde una perspectiva conocida:

La novela nació el día en que quise contar alguna anécdota de mi tía Rosa y uno de mis hijos protestó: «Pero mamá, basta de cuentos de vieja». Cuando yo era pequeña, oía los cuentos de mi madre, mis tíos y mi abuela y los atesoraba en mi memoria: existía la tradición oral. En el exilio todo esto se interrumpe. Por eso quise escribir esta novela. No quise escribir una obra maestra sino contar América, mi país, mi familia, mi experiencia. (Basualdo 26-11-1982: 43)

Tiende a destacar que la novela tiene una gran carga anecdótica de su familia<sup>30</sup> pero que, ante todo, presenta la realidad latinoamericana vista desde el prisma común del realismo mágico:

Hay mucho de autobiográfico en la obra, sobre todo en lo anecdótico. Y a pesar de centrarse en los acontecimientos que yo he vivido muy de cerca, la novela quiere simbolizar la historia de los últimos años de América.

---

<sup>30</sup> En su última novela *Violeta* (2022), la autora confiesa que el personaje principal está basado en su madre: «En el caso de Violeta, al principio lo que quería era escribir sobre mi madre, pero no me resultó. Había fallecido recientemente. Terminé creando ficción y un personaje parecido a mi madre pero que no es ella. [...] Mi madre, como Violeta, era una mujer bella, inteligente, apasionada y romántica. Pero la diferencia es que mi madre siempre fue dependiente, primero de un padre, después de un marido, de un segundo marido y finalmente de mí.» (Gómez 30-01-2022)

Pues, sobre las diferencias de clima, raza o personalidad de cada pueblo, hay un espectro común: ese sentimiento mágico, ese modo de ver la realidad. (J. V. 23-11-1982: 52)

Con la publicación de *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra* se pone de manifiesto una estrategia autobiográfica que funciona muy bien en la máquina comercial y que permite distanciar la obra de Allende de la de los autores que la precedieron, ya que dice reflejar la vida de su familia. Sin duda, uno de sus libros con mayor componente autobiográfico es *Paula*, el cual fue escrito y publicado después de la muerte de Paula, la hija de la escritora y Allende dice:

Vengo de un país muy bello, pero azotado por calamidades: sequía en verano, inundaciones en invierno, cuando se tapan las acequias y se mueren los indigentes de pulmonía; [...] terremotos apocalípticos y un rosario ininterrumpido de temblores menores, a los cuales ya nadie le da importancia; y si a la pobreza de la mitad de la población sumamos el aislamiento, hay material de sobra para un melodrama. (Allende, 1994: 74-75)

Al utilizar sus propias vivencias personales, Isabel Allende se presenta como testigo y víctima de la realidad chilena, lo que le permite comprometerse con su denuncia. Se desmarca de la tradición de *Cien años de soledad* y alza su propia voz como comunicadora y denunciante de la realidad chilena a través de sus libros, de sus personajes y de sus propias vivencias familiares, convirtiendo cada uno de sus libros en un viaje personal que capta al público y crea posiciones mixtas entre la crítica y la prensa. En la actualidad, la autora sigue dando respuesta a preguntas que se hacen referencia a la postura del público y de la crítica ante sus obras, tal y como se puede ver en esta entrevista dada al periódico *El País*, tras la presentación de su penúltimo libro *Largo pétalo de mar*:

Me ha costado el triple que a cualquier hombre obtener la mitad de respeto por mi trabajo. Pero, con el tiempo y el reconocimiento, me respetan más.  
(Sánchez-Mellado, 01-06-19)

Gracias a la presencia mediática constante de la autora, se aprecia una imagen clara y personal de su propia presentación, de su percepción de su carrera literaria y de los cambios de consideración que ha podido experimentar.

### 3.3 El caso de Gioconda Belli

Gioconda Belli hace su aparición en el ámbito literario en la década de los setenta cuando comienza a publicar sus poemas en el semanario cultural *La Prensa Literaria* del diario nicaragüense *La presan*. En el año 1974, su poemario *Sobre la grama* ve la luz por primera vez y su estilo fue calificado como:

Más la revelación de 1970 fue Gioconda Belli (1948). El año referido debutó en *Taller y La Prensa Literaria* con una feminidad desnuda y directa que conservó en *Sobre la grama* (1974), libro que recogió también su experiencia maternal y doméstica, su bienestar y las limitaciones ideológicas de su clase. (Arellano 1986: 188)

También se adscribe a un movimiento de escritoras que deciden comprometerse con la realidad histórica que les toca vivir. Tanto su poesía como su narrativa se preocupan por la condición de la mujer, así como por la libertad de su país. La autora nicaragüense se involucra, paralelamente a su labor literaria, en la lucha social y política contra la dictadura somocista y participa activamente en el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN):

Yo al sandinismo le debo todo lo que soy, si no me hubiera hecho sandinista quién sabe qué estaría haciendo ahorita. Cuando me casé tenía 18 años y una conciencia relativamente desarrollada como mujer, sabía que no quería pasarme la vida entera cocinando, lavando y planchando... Me acuerdo que mi marido quería que yo dejara de trabajar... mi madre era una mujer bastante feminista; siempre me dijeron que tenía que tener una carrera, me criaron en cierta medida como hombre, enseñándome que no me tenía que mantener nadie, que yo tenía que tener un machete con que defenderme. (Murguialday 1990: 245)

Esta importancia que supone el sandinismo en su vida es lo que la hace armarse para participar en la lucha que derrocó la dictadura de la familia Somoza y será esta propia experiencia personal la que ocasionará el estreno de *La mujer habitada* en 1988, donde relataba de manera ficticia su experiencia personal disfrazándola de ficción a través del personaje de Lavinia. Sin embargo, años después en sus memorias tituladas *El país bajo mi piel* cuenta cómo dio el paso de escribir poesía y ser una escritora a tiempo parcial a convertir la escritura en el objetivo de su vida: se ofreció a trabajar diseñando las campañas electorales o desempeñando cualquier función dentro del movimiento que le permitiese seguir dedicándose a la escritura a tiempo completo, puesto que había llegado al convencimiento de que necesitaba la escritura para seguir viviendo (Belli 2010: 300). Esta vinculación la obliga a exiliarse<sup>31</sup> a México y Costa Rica para evitar ser detenida, aunque sigue colaborando activamente con la resistencia desde el exilio. Regresa al país con el triunfo de la Revolución y comienza a ocupar cargos importantes en la primera etapa del gobierno sandinista.

Anabella Acevedo dice de la literatura femenina en Centroamérica que:

Cabe hacer notar también que en las últimas décadas las escritoras centroamericanas han mostrado un profundo interés por lo histórico a través de lo testimonial, especialmente a partir de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*» revela el interés por la identificación de lo autobiográfico con lo histórico y podría indicar una correspondencia entre la lucha de la mujer para solucionar los conflictos de género y la que realiza como ciudadana comprometida con su realidad. (2004: 119)

---

<sup>31</sup> Belli se vio amenazada por sus ideas y por la transmisión de los hechos que ocurrían, tal y como Sartre lo define: la libertad de escribir supone la libertad del ciudadano. No se escribe para esclavos. El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia. Cuando una de estas cosas está amenazada, también lo está la otra. Y no basta con defenderlas con la pluma. Llega el día en el que la pluma se ve obligada a detenerse y es necesario entonces que el escritor tome las armas [...] la literatura lanza al escritor a la batalla (Sartre 1967: 85).

Gioconda Belli se inscribe en la historia de su país y lo hace formando parte activa de ella, convirtiéndose en un agente que busca el cambio desde dentro y es por esa razón por la que en sus novelas aparece la Revolución Sandinista:

Hablar con conocimiento de causa solo se puede cuando se ha experimentado de algún modo directo aquello de lo que se habla.  
(Calveiro 2008: 214)

Esto le permite proporcionar un testimonio válido acerca del este momento clave que vivió Nicaragua y de estos eventos que cambiaron la historia del país, a partir de la revolución llevada a cabo por el FSLN el 19 de julio de 1979<sup>32</sup>, lo que permitió liberar al país de las décadas dictatoriales bajo el mando de la familia Somoza. Si bien es cierto que Belli participó de una manera activa y comprometida con el alzamiento contra el dictador y, por tanto, colaboró en la liberación del país de estas fuerzas opresivas, el propio gobierno sandinista posterior la cuestiona permanentemente. En una entrevista con Ana Solanes, Gioconda Belli responde ante la pregunta de cuál es su arma contra el descreimiento político:

---

<sup>32</sup> El 19 de julio de 1979, el FLN consiguió derrocar la dictadura. En ese momento, las mujeres creían que habían alcanzado unos derechos merecidos por su participación en la lucha, sin embargo, para lograr su plena emancipación tendrían que armarse de determinación: «nadie te preguntaba si eras hombre o mujer para darte un arma, quizás porque las mismas condiciones de la lucha así lo demandaban [...] después del triunfo, como en todas las revoluciones, hay una especie de marejada hacia atrás en la participación de la mujer que tiene que ver, creo yo, con la cuestión de la toma de poder: es el hombre el que toma el poder y la mujer queda prácticamente fuera [...] Las mujeres no conseguimos una representación en las instancias del poder acorde con nuestra participación en la lucha de liberación» (Murguialday 1990: 212-213). Tras la victoria, la mujer pidió su emancipación bajo la consigna «¡Construyendo la patria nueva, forjamos la mujer nueva!» (Rodríguez 1990: 35), dado que la mujer empezó a desarrollar un papel social totalmente opuesto al de la mujer sumisa que se encarga de las labores del hogar y de la crianza de los hijos. El programa del FSLN recogía un nuevo modelo democrático que permitió a la mujer tomar una cierta relevancia política y social: «La revolución del 79 tuvo como efecto abrir la puerta histórica para que las mujeres entrasen al ámbito público, y para su participación masiva en el proceso político nacional» (Montenegro 1997: 17) y «la participación política de las mujeres es indispensable en el proceso de la construcción de la democracia popular, modelo que defiende la revolución popular sandinista» (Olivera 1992: 111).

Yo, por ejemplo, vi mi sueño realizado cuando celebré el triunfo de la revolución, pero, claro, eso era solo una parte del sueño de la transformación del país, y soy consciente de que esa transformación completa no se va a poder hacer en mi tiempo histórico. Siento que yo aporté mi cuota y no caigo en el desencanto porque no se logró del todo lo que yo quería. (Solanes 2008: 127)

Y, en esa misma entrevista, Solanes le pregunta sobre la carta que Belli publicó en 1994 rompiendo públicamente con el FSLN y ella responde:

Ya venían pasando muchas cosas. Otros compañeros y yo hicimos muchos intentos de hacer oír nuestra voz crítica, una voz que pedía más reflexión y más análisis de lo que estaba pasando en dos congresos del Frente. [...] Lo que nos hizo a mí y a otros compañeros tomar la decisión definitiva fue cuando expulsaron a Ernesto Cardenal. Cuando él renuncia después de tantos hostigamientos, la reacción de Daniel Ortega fue de absoluto desprecio a alguien como Ernesto, que entregó su vida y creó una comunidad que le había costado tanto trabajo y tanto amor construir, aquella fue una falta de aprecio y de respeto tal, que para mí marcó la ruptura. (Solanes 2008: 128)

Y cuando Solanes le pregunta por el precio personal que tuvo que pagar a causa de su relación política y afectiva con el FSLN, su respuesta es:

Tampoco entonces vi aquella ruptura como una renuncia a la causa. [...] Para mí la historia no es la del Frente Sandinista, sino la historia del pueblo de Nicaragua y su lucha por cambiar las cosas. El Frente fue un instrumento, pero mi lealtad no es con el FSLN, mi lealtad es con una causa, con el pueblo, y al sentir que el Frente dejó de representar esa causa, que se había desnaturalizado y se estaba convirtiendo en otra cosa, me llené de angustia y fue un desgarramiento horrible porque todos teníamos esa relación entrañable con el sandinismo. (Solanes 2008: 129)

Gioconda Belli forma parte de ese grupo de escritores y escritoras que se dedican a través de su proceso narrativa a la reconstrucción de la historia:

Su carácter representativo de un discurso femenino que se presenta enfáticamente político y sexual, pero que al mismo tiempo incorpora la Historia de su[s] país[es] a través de experiencias y estrategias narrativas envueltas, cubiertas, para expresar una percepción de la realidad en código metafórico... re-escribiendo, invirtiendo, desde una perspectiva femenina, la historia oficial patriarcal. (Lagos 2003: 22)

Su reconstrucción de la historia a través de sus obras se convierte en una herramienta de su resistencia y se presenta como otro modo de luchar contra la falta de legitimidad que encuentra en el discurso oficial y su obra fue catapultada por los medios de comunicación de masas, lo que representó sus valores políticos y su impacto social (Lagos 2003: 36). Para Lagos, la obra de Belli atrae la atención por la solidez de su voz y por la sinceridad en la expresión de la sensualidad y de la sexualidad femeninas:

Cuando Belli publicara sus primeros poemas en el suplemento literario *La Prensa* en 1970, la reacción fue doble: por un lado, se la declaró «una voz nueva en la poesía nicaragüense». Por otro lado, la reacción de la familia y la convención social fue de escándalo y horror: «pornografía desvergonzada», «poesía vaginal» se la llamó. (Lagos 2003: 36)

Dentro de su propia familia, Belli sintió el rechazo hacia su trabajo literario<sup>33</sup> y desde el gobierno de Somoza comenzó a ser vigilada, lo que supuso que la

---

<sup>33</sup> Tras la publicación de su obra *Sexografías* (2008), la autora peruana Gabriela Wiener sintió un rechazo público hacia su obra por tratar sin tabúes la sexualidad: En *Sexografías*, hubo mucho interés de hombres, de mujeres feministas, sobre todo, mucha gente atraída por el tema sexual, de desinhibición y exposición de mi parte, que ellos llamaron exhibicionismo. Cierta gente que me seguía, pensando que era un libro erótico. En internet, tuve muchos comentarios vulgares, machistas, violentos: «Pero tú, si eres una india fea, ¿cómo te habrás echado con Nacho Vidal?». Cosas muy tremendas. [...] Lo de siempre, lo que siempre ha salido en Lima, con lo que siempre



autora tomara consciencia de que, si bien la descripción del placer es bien recibido cuando es descrito por un autor, resulta ser un tabú y una mordaza cuando se trata de una autora, de modo que su poesía se tachara de inmoral (Lagos 2003: 36).

Gioconda Belli en el Discurso de Ingreso a la Real Academia de la Lengua de Nicaragua en 2003 expone:

¿Qué es el erotismo, con el que se me clasifica y caracteriza, sino la carnalidad de la palabra que hurga en la vida su origen y que transmuta la privacidad de los amantes en espacio de encuentro con los otros y en espejo donde la creación se contempla a sí misma? (Belli, 2003)

Y añade atendiendo de algunas de las críticas que recibió con sus primeras publicaciones:

Hubo, recuerdo, quienes se refirieron a mi poesía como poesía vaginal, o quienes se escandalizaron de que una mujer aludiera al cuerpo masculino como par de su deseo. Aunque desde mis primeros poemas tuve conciencia de que revelaba la sensualidad de mi impulso amoroso, el tránsito de la manifestación espiritual de mi amor de mujer a un lenguaje donde el cuerpo ocupaba el centro metafórico, me pareció no solo natural, sino más acorde con el género que cambió la comodidad eterna por el olor y sabor de una lustrosa manzana. Me parecía incongruente que en una cultura donde se exaltaba a la mujer como objeto de deseo, se considerara impropio que ella deseara a su vez. Pasar de ser la que es mirada a ser la que mira fue para mí un acto de libertad necesario. Mantener la ficción de la pasividad femenina era negarle el erotismo al

---

me he topado: sexismo, racismo, clasismo, todo mezclado. Y siempre insultando por el lado de la india, la fea, la puta, todo junto (Wiener en Touton 2011: 48-49).

amor y continuar validando la mentirosa y masculina noción de que hay un cazador y una presa. (Belli 2003)

También explica sobre su revolución personal y social:

El verdadero erotismo, a mi juicio, no podía existir más que a partir de dos sujetos interactuando. De allí que el salto que di y que solo tiempo después reconocí como mi mayor y más feliz transgresión fue el de situarme como sujeto de mi propio erotismo. Al dejar de aceptarme como objeto, escribí desde una posición de poder, Creo que, más que participar en una revolución, esto es lo más revolucionario que he hecho en mi vida. (Belli 2003)

Añadió sobre la identidad nicaragüense que intenta plasmar en sus obras que, para dotar a su literatura de la naturalidad de Nicaragua, optó por descartar el uso culto del «tú», para incorporar el trato familiar del «vos». Este uso del voseo, no se limita a sus poemas, sino que se refleja también en su narrativa, como es el caso de *La mujer habitada*.

A partir de aquí, es posible hacer una lectura de esta novela entendiéndola como un campo de negociación en el que la autora hace uso de la reescritura y de diferentes amagos rupturistas que son atractivos para la máquina cultural de finales de los ochenta y que logra acceder a las editoriales, al mercado y a la publicidad, dando la oportunidad a su obra de inscribirse dentro del espacio de lo permitido que comulga con el espacio de lo vendible y, por ende, de lo canonizable. Esta obra es percibida por cierta parte de la crítica como una novela rebelde que busca alejarse de las demandas del canon:

En las novelas citadas, la mujer alcanza importantes niveles de representación, especialmente en *La mujer habitada* y en *Sofía de los presagios*, obras que construyen una visión crítica y mágica del entorno centroamericano, elaborada con una aguda percepción de la realidad e

incorporando voces de distintos sectores y grupos sociales. La mujer habitada rompe los paradigmas patriarcales que han asignado a la mujer ciertas tareas, pues irrumpen en campos que le estaban vedados a la mujer. Lavinia, la protagonista se impone como arquitecta, profesión que tradicionalmente corresponde al mundo masculino, ingresa y participa en el movimiento revolucionario ejerciendo funciones decisivas, es una de las dirigentes más destacadas en la toma de la casa del General Vela, grita consignas como 'Patria libre o morir', se rebela contra los mitos que han servido para someter a la mujer al dominio del hombre. (Vargas 2002: 2)

Continuando en la figura de la mujer protagonista en la obra de Belli, García Irles propone:

Gioconda Belli va a denunciar esta situación tanto en sus novelas como en múltiples de sus poemas y va a criticar que en una sociedad pretendidamente revolucionaria se siga marginando a la mujer. Y es que para la autora nicaragüense, el sandinismo no sólo afecta al plano político o económico, sino que ha de transformar por completo las relaciones que mantienen los individuos entre sí para crear realmente una sociedad justa e igualitaria. Para ella, una función primordial de la Revolución es, sin duda, conseguir que las mujeres sean consideradas como iguales por los hombres en todos los aspectos: sociales, laborales, sentimentales, sexuales. (García Irles, 2001:79)

Pilar Calveiro reconoce que, en el relato histórico, la memoria que se presenta va en contra del discurso predominante. Se habla desde la resistencia, desde la subversión y desde esa orilla considerada por los estados como ilegal o ilegítima. De esta forma, se reflexiona sobre el pasado, pero también se contempla un futuro que parece estar lleno de posibilidades y de esperanzas para el país y para las personas (Calveiro 2008: 208). Uno de los objetivos de Belli es el de rehabilitar figuras, particularmente femeninas, que se vieron desprestigiadas por la historia oficial, algo de lo que ella misma había sido testigo tras su lucha en el

FSLN, puesto que las mujeres fueron un gran activo para conseguir la victoria y, una vez conseguida, fueron relegadas de nuevo al ámbito que se suponía que les correspondía por una cuestión de género. Por lo tanto, su obra se presenta entre testimonial y memorialista, lo que le permite dar visibilidad a ciertos aspectos que no se tuvieron en cuenta desde la perspectiva histórico-social:

El testimonio como ruptura del silencio, la memoria como trama de los relatos de la resistencia y la historia como texto estructurador de alguna verdad. (Calveiro 2008: 209)

La mujer habitada (1988) es el testimonio ficticio de su participación en el FSNL, momento que más tarde legitimará con la novela *El país bajo mi piel*, publicada en 2001 y donde presenta su versión de la Revolución Sandinista. Es destacable también la novela *El país de las mujeres* (2010), que habla de la posible continuidad al proceso democrático que se quiso llevar a cabo al derrocar la dictadura, aunque reviste la historia con un tono feminista, dado que la totalidad del poder a caído en las manos de las mujeres.

Paralelamente al caso de Isabel Allende, el compromiso histórico de Gioconda Belli no se presenta de manera directa, sino que está encubierto detrás de un tono crítico que consigue disfrazar al mezclar lo real con lo ficticio y lo hace usándolo como un instrumento de lucha al servicio de la crítica que busca evitar la acción de la censura, pero que al mismo tiempo está patente y es sencillo encontrar esta crítica enmascarada entre líneas para que el lector lo pueda captar y pueda comprenderlo, del mismo modo que para que pueda establecer ciertos paralelismos entre situaciones pasadas y presentes (Mata 1998: 32). Begoña Huertas nos habla sobre la inclusión de elementos extra-literarios:

Niega la configuración del texto como ente abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que este surgió, al «obligarle» a mostrarse como parte de una totalidad y no como totalidad

misma. Es decir, las obras «postboom» aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual. (Huertas 1994:167)

En su entrevista con Solanes, Belli habla acerca del carácter lúdico y comprometido que cultiva en sus obras:

Si vemos nuestra existencia en la inmensidad del tiempo somos una chispita. Así que yo creo que lo que uno debe hacer es comprometerse y asumir su responsabilidad como un ser humano más, y así, si tratas de dejar una pequeña marca en tu vida, todo eso va sumando y todo ese esfuerzo acumulado va logrando que vayamos moviéndonos hacia delante. Uno empieza a relativizar entonces las victorias y las derrotas y, como digo al final de mis memorias, te das cuenta de que, igual que pueden ser ilusorias las victorias, también pueden serlo las derrotas. (Solanes 2008:126)

Según la escritora, Nicaragua se encuentra en un momento de cansancio generalizado del que necesita evadirse mediante la parodia que ofrece de sus políticos, pero también necesita entender cuál era el objetivo inicial del FSLN cuya representación marca a través de sus novelas. En una entrevista en El País, Belli alega:

¿Un adjetivo para esta situación de ahora, que prolongue aquel título de Cortázar? Sigue siendo *Nicaragua tan violentamente dulce*, pero ahora es un país cansadito, pero no necesariamente derrotado... Nosotros tenemos pegado el cordón umbilical a la idea de revolución; esa ya no está, pero sí están con nosotros sus ideales. (Cruz 2016)

Con estas palabras, Belli y su obra se convierten en un reflejo de aquellos que están agotados de observar cómo el régimen que les liberó de una dictadura, se había convertido en otra con el paso de los años. Ella se convierte en la voz de unos ideales asentados en reestablecer los derechos y la igualdad, si bien lo hace sin poder respaldarse en el sistema. Para Lagos, esta autora es el epítome de la triple actividad pública de la mujer artista en la actualidad: se manifiesta a partir de su trabajo, en primer lugar, y también lo hace a través de su función y de su participación como portavoz, tanto de su propia obra como de las creaciones de otras mujeres. Además, tiene un objetivo activista en la vida cultural y en la política (Lagos 2003: 18).

### 3.4 El caso de Ángeles Mastretta

En el año 1985, Ángeles Mastretta publicó su primera obra narrativa *Arráncame la vida*, aunque para este momento ya había cosechado una amplia carrera como periodista. Tras lograr sus primeras colaboraciones en revistas y periódicos mexicanos de gran circulación, como *Excélsior*, *Unomásuno*, *El Proceso* y *La jornada*, el diario *Ovaciones* contribuiría en la consolidación de su escritura al encomendarle una columna de opinión, *Del absurdo cotidiano*. También es cierto que ya Mastretta había llevado a cabo importantes labores en el entorno artístico mexicano, tales como la dirección —en la ENEP-Acatlán— de la oficina de Difusión Cultural (1975-1977), o la dirección del Museo del Chopo (1978- 1982). Entre 1982 y 1985 tuvo una activa participación en la publicación feminista FEM. Además, había publicado un libro de escritura poética en el año 1978, titulado *La pájara tinta*. A partir de 1985 su carrera periodística y literaria continuó en ascenso, participando incluso en un programa televisivo de entrevistas llamado *La Almohada* en 1988 o su vinculación como colaboradora permanente de la Revista *Nexos*, desde 1991, a través del espacio titulado *Puerto Libre*, de gran importancia en su obra posterior.

Aunque Mastretta tiene una presencia constante en diferentes medios de comunicación, su reconocimiento más significativo está ligado a su producción literaria, dado el gran número de lectores de sus obras, la traducción de sus novelas a 16 idiomas y a los premios tan importantes que ha recibido como el Mazatlán en 1986 – otorgado por su ópera prima— y el premio Rómulo Gallegos en 1997 –por su obra *Mal de amores*–.

Solanes nos dice sobre sus inicios:

Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) comenzó dedicándose al periodismo hasta que, animada por uno de sus jefes a que buscara nuevos valores literarios para publicar en una colección que iban a crear, decidió que ella

debía encabezar la lista y lanzarse a contar, en forma de novela, alguna de esas historias que hasta el momento guardaba en su cabeza. En realidad, de alguna forma, ya practicaba la ficción desde el periodismo pues, como ella misma cuenta, siempre estuvo peleada con la actualidad, siempre tendía a fabular y, hasta cuando le encargaban un reportaje en su época de estudiante, acababa inventando las historias, aunque, eso sí, su imaginación y talento ya deberían ser notables cuando uno de sus profesores, tras felicitarla por su crónica inventada, le dijo: «está muy bien, lo que ocurre es que tú no eres periodista, eres escritora». (Solanes 2008: 127-128)

Ante la pregunta sobre cómo discurrió la escritura de aquella exitosísima ópera prima en el género novelístico y cuánto tiempo le tomó, Mastretta dijo:

Un año. No fue tanto. Cuando empecé a escribir *Arráncame la vida* tenía un bebé de año y medio, y estaba embarazada de otro. Empecé muy tarde: solo tuve dos hijos, pero entre los 31 y los 34. Entonces tuve dos bebés, uno en la barriga y otro afuera, y una novela. (Telchman 1987)

El éxito de su primera novela trajo también una parte no tan positiva. La crítica procedente de la academia mostró, desde el principio, su desaprobación por la autora y por su obra. Un ejemplo es la afirmación de Sara Sefcovich:

*Arráncame la vida* es una propuesta narcisista: la mujer es siempre la más bella, la más inteligente, la más rica, la más poderosa. Se divierte sin culpa, se libera de sus responsabilidades sin remordimiento y nunca sufre de verdad, y por si fuera poco un final feliz le augura el mejor de los futuros. Se trata de un personaje que, vestido de mujer, realiza el sueño de todos los clasemedieros de hoy: la riqueza, el poder y la libre sexualidad. (Sefcovich 1987: 228)



Las palabras de Cantero Rosales sobre este particular reflexionan sobre el inmenso éxito de ventas de *La casa de los espíritus* y de *Arráncame la vida*:

En efecto, por una parte, estos relatos han inundado el mercado internacional gracias a su rotundo éxito, procedente de la extraordinaria acogida de un público mayoritariamente femenino; por otra parte, han recibido la acusación lanzada por un sector de la crítica especializada de inundar el mercado con *novelas rosas* carentes de valor literario [...] Los títulos que han alcanzado mayores índices de popularidad [...] son: *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende y *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta. Ambos llegaron a ser estruendosos *best-sellers*, acaso en parte debido a su aparente sencillez, falta de pretensiones y de originalidad. (Cantero Rosales 2004: 113-114)

Al igual que ocurre con otros autores del post-boom, Mastretta se ha ubicado en un lugar diametralmente opuesto al del escritor erudito. Su actitud está por completo inclinada hacia la cultura popular y, sobre todo, se muestra proclive a adoptar los parámetros estéticos que pasan por la cultura de masas. En este sentido, su discurso público ha expresado de modo explícito y provocador su alejamiento de cualquier bibliofilia; muy por el contrario, sus palabras han reivindicado con insistencia la validez de bienes culturales tradicionalmente desacreditados, tales como el melodrama, el bolero o las supersticiones populares. En la ya citada entrevista, Mastretta le dice al catedrático norteamericano Ron Telchman:

Yo no tuve una vida formada en la literatura. Crecí en una casa en la que leer era como perder el tiempo. Había que hacer cosas útiles y hacer cosas útiles era aprender a guisar, a bordar y, en el mejor de los casos, a ganarse la vida con una profesión que podía ser hasta médico o abogado, no escritor [...] No sé por qué me volví escritora, pero evidentemente no fue por mi formación. A mí me hubiera encantado ser cantante. (Telchman 1987)

Fabianne Bradu criticó duramente la ópera prima de Mastretta con las siguientes palabras:

La mayor tragedia de esta novela es el lenguaje en el que está escrita [...] En cuanto al propósito de escribir una versión de la historia mexicana desde el punto de vista femenino, *Arráncame la vida* llega desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para las mujeres un inmenso chisme (Bradu 1987: 129)

Si bien es cierto que la autora intenta crear constantemente una figura pública que se aleje de cualquier gravedad, también usa unas técnicas compositivas dispuestas para atraer y mantener la atención del público, al cual le propone una lectura amena<sup>34</sup>. No obstante, debe persistir únicamente la idea de que *Arráncame la vida* es una novela de entretenimiento, está conformada por diferentes capas interpretativas propiciadas por su propia escritura, especialmente aquellas que se presentan en clave irónica. Es destacable la fuerte descalificación que el crítico Christopher Domínguez Michael realizó contra esta novela en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*:

Es una buena novela, tersa en sus procedimientos y sencilla en sus pretensiones. Pero su increíble éxito internacional corresponde más a las nada caprichosas leyes del comercio que a su profundidad literaria [...] Los críticos que creyeron encontrar en *Arráncame la vida* la llamada de un nuevo realismo se equivocaron candorosamente. Se trata de un

---

<sup>34</sup> En una crítica publicada en el periódico ABC sobre la novela *Mal de Amores* (1996) de Ángeles Mastretta, María Elena Cruz Varela expone: «cuando en el paisaje de las letras iberoamericanas apareció *Arráncame la vida*, [...] no pude menos que soltar las campanas al viento: al fin –dije– comenzamos a salir del océano de mermelada de guayaba en que se estaba muriendo de asfixia e hiperglucemia nuestra literatura, víctima de una enfermedad cuyo principal y más visible síntoma es el estereotipo» Más adelante, en ese mismo texto, Cruz Varela dice sobre la nueva novela de Mastretta: «Lo que más me llama la atención es el estrepitoso divorcio que se produce, tanto en contenido como en forma, de su novela anterior, *Arráncame la vida* –sólida como un megalito– y hasta de su libro de cuentos, *Mujeres de ojos grandes*. Esta novelita dulzona que es *Mal de amores*, cargada de adjetivaciones innecesarias, perfectamente se puede convertir en un guion cinematográfico para dar vida a una de esas películas mexicanas que nos empalagaron en los años 50» (Cruz 1996: 12)

realismo rosa que no se atreve a decir su nombre, plagado de guiños convencionales y técnicas manidas. (Domínguez 1991: 498)

La propia Mastretta ha hecho pública su opinión sobre el prejuicio que tiene esa fracción de la crítica que entiende el éxito comercial como una señal inequívoca de mediocridad estética:

En México todavía hay la teoría de que existe la *literatura difícil* y la *fácil*. Según esto, yo hice *literatura fácil*. El hecho de que *Arráncame la vida* sea un libro que gusta lo convierte inevitablemente en *literatura fácil*. (Beer 1993: 36)

Y añade que ha sido muy difícil implantar la idea de que detrás de la persona que escribe un libro hay una escritora (Beer 1991: 498).

Son muchas las estrategias que sigue el mercado editorial para llevar a cabo la promoción y la legitimación de un libro determinado. Un ejemplo claro de esto aparece en el estudio de Meg Brown, que reflexiona sobre la buena recepción de las novelas de Allende y de Mastretta en Alemania occidental y sobre cuáles fueron las herramientas usadas para conseguirlo. Discurre sobre la expectativa de exotismo que despierta entre el público alemán un nombre como *Mexikanischer Tango*, título con que se tradujo *Arráncame la vida*; o sobre la circunstancia de que dicha obra haya aparecido en editoriales prestigiosas que publicaron a autores latinoamericanos de gran reconocimiento, como Cortázar, Vargas Llosa, Paz, Onetti o Fuentes.

Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, la crítica a los escritores del post-boom y a sus obras vienen provocadas por un profundo cambio en el paradigma representacional. Es decir, en este aspecto Ángeles Mastretta sufrió unas críticas similares a las recibidas por Allende, Belli y por otros autores y autoras de la misma tendencia novelística.

No es por casualidad que la mayoría de las protagonistas en sus narraciones sean mujeres de la clase media burguesa o acomodada, ya que hay una predisposición de la autora a la autoficción en su escritura:

El reto de *Arráncame la vida* estaba claro: ¿me puedo dedicar a hacer literatura o no? Yo ya había hecho periodismo 10 años y era mi pasión. Las preguntas eran: ¿puedo dejar una pasión por otra? ¿Me va a ir bien? ¿Me voy a poder comprometer un año con lo mismo? Estaba acostumbrada a escribir historias que empezaban y se acababan en un día y de pronto te tienes que comprometer un año con la misma historia. El reto de *Mujeres de ojos grandes* era sobrevivir al éxito de *Arráncame la vida*, que fue mucho y nunca me lo esperé. Escribí ese libro para los dos mil lectores que leen libros en México y para mis amigos. Después tuve que dar con una voz, porque la verdad es que la voz de Catalina Ascencio no era mi voz. Fui una narradora que usó esa voz. Y el reto de *Mal de amores* era contar una historia y dentro de esa, otra historia, como si fueran varias cajas: una historia en la que caben varias historias. (Hernández 1997)

Existe un aspecto en el que la obra de la autora mexicana que ha convertido en un tanto controversial: el feminismo. Cabe destacar que la propia autora ha ayudado a crear esta ambigüedad con ciertas presentaciones públicas:

Yo ya no quiero saber si existe una diferencia de género en lo que escribimos. He dicho muchas veces que no. De lo que se trata es de ser buen escritor o mal escritor, entrañable o no, que nos guste o disguste lo que leemos. Eso es lo que hace una diferencia en la literatura, no el género. (Roffé 1999: 79)

Pese a ello, resulta importante advertir que, en otros testimonios, Mastretta ha expresado su defensa de un punto de vista femenino en la escritura, lo cual crea

esta señalada ambigüedad. Al periodista Eric Nepumuceno, por ejemplo, le planteó lo siguiente:

Hay cosas que sí se escriben desde un punto de vista de mujer. Lo he empezado a creer. Es que eso viene de que cada quien escribe desde donde está [...] Pero lo que no puedes hacer, es decir: no hay un punto de vista femenino. Sí hay un punto de vista, irrevocablemente. Y yo siempre decía: Bueno, los cuartos de las mujeres en las novelas de Balzac parecen descritos por una mujer. Las emociones de Madame Bovary, las de Ana Karenina. Son hombres que le dieron una prioridad grande a las mujeres. ¿Sabes qué? Ahora las he empezado a leer, y la diferencia entre las heroínas de Jane Austen y las heroínas de los hombres es que las heroínas de Jane Austen no se suicidaron. (Nepomuceno 2011)

Ante esta ambigüedad, algunas críticas literarias han hecho una lectura de su producción literaria destacando su condición feminista y su carácter combativo. Los roles de género se presentan como elementos fundamentales a la hora de la construcción y comprensión de sus personajes, los cuales conviven dentro de una sociedad patriarcal. No obstante, se encuentran con frecuencia algunas afirmaciones como la siguiente:

El general Andrés Ascencio, hombre muy mujeriego, se casa con Catalina, una muchacha de apenas 15 años; durante mucho tiempo Cata parece ser una esposa dócil a pesar de ser testiga (sic) de la crueldad, corrupción y falta de humanidad del general. La novela presenta la otra cara del mito del macho, pues la personalidad autoritaria del general genera un resentimiento oculto y el deseo de venganza que sólo puede satisfacerse cuando ha muerto y está enterrado. En ese momento, Catalina vislumbra el futuro, *casi feliz*. En la alegoría antinacional, la mujer se libera cuando muere el macho. (Franco 1994: 227)

A propósito de los planteamientos hechos por Jean Franco, el crítico Marcelo Fuentes ha desarrollado una interesante contraargumentación en su artículo titulado *La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero*. Allí se puede leer, entre otras, las siguientes aclaraciones:

Además de desvirtuar la relación entre Catalina y Andrés al ignorar que ella sigue amando a su esposo tras conocer sus crímenes, Franco también desfigura al general cuando señala como su mayor defecto el ser «muy mujeriego» y menciona su crueldad sin referir sus efectos: incontables homicidios, incluyendo el del amante de Catalina. Andrés no es sólo un mal marido, como sugiere la descripción de Franco, sino un criminal; del mismo modo, Catalina no es solamente su víctima, sino su cómplice: mediante el silencio que guarda frente a los delitos de Andrés, ella colabora con su propia opresión y la de otros, mientras mantiene su estatus social y su bienestar económico. (Fuentes 2004: 45)

Ante la pregunta: ¿te consideras una representante de la emancipación femenina?, ella le respondió a Gabriela de Beer:

No me gusta darme más responsabilidades de las que puedo tener. Sí creo que mis personajes son mujeres en busca de su emancipación, pero no son teóricas del feminismo. Mi intención fue valerme de la búsqueda y de la curiosidad de una mujer inconforme para contar un mundo que provocaba mi curiosidad y frente al cual no pude sino manifestarme inconforme. La conducta de mis personajes es contradictoria y no responde a ninguna voluntad teórica, sino a su propio descubrimiento de que las cosas no tenían por qué ser como eran, y de que era posible intentar vivirlas de otro modo. (Beer 1993)

Además de esa postura en la que presenta su narrativa como ajena a todo radicalismo, siempre se ha expresado sobre su vocación literaria de una forma

muy abierta, como ya se ha podido ver anteriormente, lo que genera muchas dudas sobre sus convicciones:

Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza, como quien camina con placer por el borde de un precipicio. Ayudados por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera. [...] No imagino un quehacer más pródigo que éste con el que di como si no me quedara otro remedio. Por eso recibo este premio más suspensa que ufana. (Mastretta 2002: 218)

Jane Elizabeth Lavery nos dice a este respecto:

In Mastretta's texts the personal is the political: the intimate lives of individuals, particularly of women, respond to cultural structures of hierarchy and dominance and public institutions «housing and channeling and deploying state power express themselves in their individual lives». (Lavery 2005: 16)

Esta afirmación de *lo privado es público y lo personal es político*, se refleja en la narración de Mastretta que intenta mostrar la complejidad de las situaciones políticas y sociales, pero de forma sencilla, simple y accesible, haciéndolo además a través de los ojos de las mujeres. Si bien todas las protagonistas de sus novelas son mujeres que se esfuerzan por conseguir una vida autónoma y plena y la autora es consciente de que la mayor parte de sus lectoras también son mujeres, presenta una ambigüedad que perfectamente puede estar relacionada con la preocupación detrás de los riesgos que conlleva encasillarse dentro de una ideología<sup>35</sup> o de un movimiento, temiendo quizás la posibilidad de quedar relegada a un público más minoritario o a una literatura más nicho.

---

<sup>35</sup> En un artículo publicado en el periódico ABC tras la presentación en Madrid de su obra *El mundo iluminado* (1999) se recogen las palabras de la escritora Rosa Regás, quien fue la encargada de hablar públicamente sobre la obra: «[se trata de un libro] poco catalogable que parece de ensayos, aislados unos de otros, pero no lo es. Todos estos pequeños artículos están entrelazados de tal manera que dibujan los grandes temas abstractos en los que siempre se ha

No, no quiero decir que no quiero escribir para las mujeres ni quiero decir que no quiero escribir como mujer. Lo que quiero decir es que quiero escribir para las mujeres, pero también para los hombres, y que quiero escribir como mujer, pero también como escritor y que quiero ser tomada en cuenta como escritor y no específicamente, o solamente, como escritora. Quiero trabajar para que cuando se hable de la literatura mexicana en general yo esté en la literatura mexicana en general, y no sólo cuando hablen de la literatura mexicana femenina. Porque eso se ve como pertenecer a las ligas menores. (Beer 1993)

Salvador Coria Sánchez afirma:

No es de ninguna manera arriesgado asegurar que las mujeres en la obra de Mastretta abandonan la periferia en que viven y buscan recobrar su centro dentro del universo que se pensaba solo le pertenecía al hombre. Luchan asumiendo sus propias responsabilidades por integrarse y superar el sistema patriarcal que las margina y subvierten la idea de dependencia que tienen en el hombre. (Coria Sánchez 2010: 13)

Es importante señalar que Mastretta crea un mundo de relaciones de pareja, tema por excelencia de sus creaciones, que son siempre vistas desde una perspectiva femenina. De ese modo, se accede a temas fundamentales como la infidelidad trascendida, el deseo sexual como motor de la aventura, el reencuentro con amores del pasado, el extranjero que se convierte en el amor de una lugareña, la entrada en viudez como situación liberadora, los amores de vocación nómada o la dicotomía vida pública-vida privada:

---

dicho que la mujer no estaba capacitada para pensar». El texto continúa explicando que este pensamiento nace de la propia intimidad de la autora: «a pesar de que siempre que ino escribe tiene miedo a enseñarlo, y más cuando escribe de sí mismo y cuenta sus pasiones y memorias. Soy una miedosa empeñada en no serlo» (Valdelomar 1999: 54)



[...] La renuncia, abnegación y sacrificio de las mujeres ha sido uno de los temas recurrentes en la literatura y el cine mexicanos. El tema forma parte del discurso oficial del México moderno, en el cual ocupa un lugar fundamental en la construcción tanto del mito como de la identidad, de la propia e idílica *mujercita mexicana*. (Molina de Sevilla 2013: 142)

Y Ela Molina de Sevilla continúa explicando:

Para evitar el juicio público y por tanto la deshonra de la familia, la mujer, después de abandonar el establecimiento de su enseñanza, desde permanecer encerrada entre los muros de su hogar y bajo la vigilancia del padre, hermano o esposo. Esta posición de la mujer como centro y depósito del honor y buen nombre de la familia, aunque no nueva, tiene características que [...] anuncian «una nueva mentalidad que opone simbólicamente al orden aristocrático un orden burgués en el que la familia se convierte en un núcleo defensivo, afectivo y moral, totalmente desconocido como tal en el Antiguo Régimen». (Molina de Sevilla 2013: 143)

Mastretta nos proporciona narraciones que se dedican a la descripción de la cotidianidad y a la historia de las mujeres jóvenes, que ejercen su libertad y tienen poder de decisión sobre su destino, además reivindican la idea de que *lo público es lo privado* y, sobre todo, destruyen la imagen del *ser mujer*.

Las mujeres actuales tienen sus propias batallas y, cada vez más, hay quienes caminan desatadas, lejos del implacable designio de un ejército formado por hombres ciegos. [...] las mujeres del fin de siglo ya no quieren delegar su destino y sus guerras al imprevisible capricho de los enormes, ya no siquiera gastar las horas en dilucidar si padecen o no una sociedad dominada por el machismo [...] Sin ánimo de volver a hacernos mártires, debemos aceptar ahora frontalmente, dado que los movimientos de liberación femenina han sido aplacados porque se considera que sus

demandas ya fueron satisfechas, con una sociedad que todavía no sabe asumir sin hostilidad y rencores a quienes cambian. (Mastretta 1994: 137-139)

Presenta dos temas que, aunque son también fundamentales, se alejan del universo de la pareja, como son el descreimiento de religiones y dioses y el homenaje al padre, entendiendo este personaje como un padre amado, pero derrotado por las circunstancias de la vida, que tiene una gran complicidad con una hija que siempre busca reivindicar y defender su figura.

La perspectiva que predomina en todas las narraciones de Ángeles Mastretta es la femenina y todos sus personajes principales son mujeres, por lo tanto, nos encontramos una mirada que puede ser definida como femenina, aunque no necesariamente como feminista. Sus mujeres rigen sus vidas por un poderoso vitalismo, por una voluntad de hacerse dueñas de sus cuerpos, de sus deseos, de sus destinos: están tan ocupadas en ello que no tienen interés en realizar diatribas, ni en trazar descalificaciones categóricas de los hombres a quienes, por otra parte, desean y aman con intensa pasión.

## **Segunda parte: Los personajes femeninos en las novelas de Allende, Belli y Mastretta**

Esta literatura escrita por mujeres hispanoamericanas se basa en la indagación sobre las nuevas identidades femeninas, permitiéndoles llevar al público personajes que captan y personifican nuevos comportamientos y grandes cuestionamientos sobre los deseos y las dificultades de las mujeres del momento. Son personajes que se presentan como seres individuales que se desarrollan en un mundo debatido y que buscan una aventura propiciada por su propia sentimentalidad y por su necesidad de conocer y reconocer el mundo en el que viven. Estos personajes suelen existir en una invisible línea divisoria que crea una barrera entre las clases altas acomodadas y ajenas a la realidad del pueblo y una sociedad combativa que se desarrolla en las sombras para alcanzar un objetivo.

Al igual que todos los rasgos anteriores, este último viene determinado por las condiciones vitales y sociales que se desarrollan en la época, como la revolución sexual que tiene lugar en la década de los setenta y que contribuye al desarrollo del movimiento feminista y a la remodelación de las relaciones interpersonales y se establecen una revisión constante de la base de la sociedad, de los cimientos de dichas relaciones y de sus motivaciones más profundas. Además, es fundamental la interrelación entre los espacios y los personajes, ya que estamos ante la necesidad de estudiar el contexto y a los personajes que se mueven en él, por lo que hay que analizar el espacio como un signo que nos dirige a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de evolucionar. La asociación entre los espacios y los personajes trasciende la mera cuestión estructural y nos dirige hacia el significado de la obra (Bobes Naves 1985: 207). La vinculación entre estas dos dimensiones potencia la personalidad, las reacciones y las motivaciones de los personajes.

Por ello, en estas obras narrativas de la década de los ochenta se encuentran temas y referencias que no aparecían en las obras anteriores, tales como los sentimientos, las pasiones, la sexualidad, el erotismo, la familia, la maternidad, la política, la sociedad, la colectividad frente a la individualidad visto desde la perspectiva de personajes femeninos que se posicionan en la realidad con la que conviven.

## **Capítulo 1: *De amor y de sombra* - Isabel Allende**

En este apartado se profundiza en la segunda obra publicada por Isabel Allende, *De amor y de sombra*, del año 1984 y se observa cómo presenta algunas variaciones con respecto a la novela anterior, *La casa de los espíritus*. Existen diferencias en el trato de algunos de los temas fundamentales que contempla: con *De amor y de sombra*, la autora busca solventar algunos de los problemas de su predecesora, como el perdón, la amnistía o la equidistancia y reclama públicamente responsabilidades a los opresores. Por esto, es necesario establecer una comparación entre ambas obras y destacar ciertos puntos en los que confluyen y otros en los que se distancian.

El análisis se centra en el contexto histórico de la obra, que se sitúa en el Chile dictatorial de mediados del siglo XX y que influye de una manera imparable en las relaciones interpersonales de los personajes y en cómo conviven con su realidad histórica. Los personajes se desarrollan y se desenvuelven en una sociedad que padece la represión militar y la censura, lo que marca su modo de relacionarse, de entender la realidad y de rebelarse contra un sistema dictatorial. Dentro de este marco, se alzan las voces de los personajes más importantes de la trama, entre los que destaca Irene, la protagonista, quien abre los ojos a una realidad social y política a la que anteriormente vivía ajena.

Considerando estas características de la novela y el momento histórico, el relato de horror y la propia biografía de la protagonista, se pueden encontrar similitudes con las propias vivencias de la autora, por lo que se ahonda en cómo se presenta el testimonio de Allende en esta novela y cómo realiza una denuncia desde su propia experiencia.

## 1.1 El contexto histórico en *De amor y de sombra*

Tras la publicación de su primera novela, se puede percibir cómo Isabel Allende atrae al público europeo de izquierdas. Se presenta como una autora con un firme compromiso para denunciar los horrores de la represión bajo el gobierno de Pinochet.

En su primera novela, *La casa de los espíritus*, la autora se dedica a explicar las causas históricas y sociales que desembocaron en el golpe de Estado, insistiendo en la importancia de los discursos políticos, en ocasiones mostrados como construcciones sociales preparadas para una manipulación de la población y en otros momentos presentados como el motor de cambio de la mentalidad colectiva, como si fuesen una herramienta capaz de crear una conciencia colectiva y de movilizar a determinados grupos sociales para reivindicar las mejoras de sus condiciones de vida. Allende denuncia las desigualdades y los privilegios destinados únicamente a los latifundistas y a la burguesía urbana.

La situación previa al golpe de Estado, el propio golpe y la situación posterior se convierten en el escenario predilecto de la autora para ilustrar la inestabilidad política y el peligro que supone la acumulación de bienes en manos de unos pocos. A raíz de esto, denuncia cómo aquellos que poseen los medios económicos y que controlan los medios de comunicación masiva, principalmente los empresarios asociados con la derecha política y el neoliberalismo, tienen la capacidad de hacer presión sobre la economía nacional y hacerla colapsar, tal y como ocurre con la huelga de camioneros y el consiguiente desabastecimiento:

El pueblo se encontró por primera vez con suficiente dinero para cubrir sus necesidades básicas y comprar algunas cosas que siempre deseó, pero no podía hacerlo, porque los almacenes estaban casi vacíos. Había comenzado el desabastecimiento, que llegó a ser una pesadilla colectiva. [...] Se desató el mercado negro. La policía trató de impedirlo, pero era

como una peste que se metía por todo lado. [...] Así estaban las cosas cuando los camioneros se declararon en huelga. A la segunda semana fue evidente que no era un asunto laboral, sino político, y que no pensaban volver al trabajo. (Allende 1982: 366)

Según el relato, los medios de comunicación usaron la situación para manipular la opinión pública para que fuera más favorable a la vuelta de la derecha al poder. También hace referencia a la campaña de desprestigio hacia el presidente socialista, haciéndolo ver como una persona alcohólica, egoísta y mentirosa:

El presidente aparecía en la televisión casi todas las noches para denunciar la guerra sin cuartel de la oposición. Estaba muy cansado y a menudo se le quebraba la voz. Dijeron que estaba borracho y que pasaba las noches en una orgía de mulatas traídas por vía aéreas desde el trópico para calentar sus huesos. (Allende 1982: 382)

Explica cuáles fueron las respuestas que emitieron sus oponentes políticos y sus opositores ideológicos cuando el presidente alertó de los diferentes movimientos que empezaban a configurar el golpe de Estado. Alegó que los camioneros estaban siendo sobornados por gobiernos extranjeros para mantener el país parado – «respondieron que le enviaban helados de coco y armas soviéticas en las valijas diplomáticas» (Allende 1982: 382) – y que sus enemigos estaban comenzando a conspirar con los militares porque querían matar la democracia y alejarlo a él del gobierno – «lo acusaron de inventar patrañas de paranoico y de robarse las obras del Museo Nacional para ponerlas en el cuarto de su querida» (ibid.). También previno de que la derecha estaba armada y dispuesta a vender la patria al imperialismo –«le contestaron que tenía su despensa llena de pechugas de ave mientras el pueblo hacía cola para el cogote y las alas del mismo pájaro» (ibid.)–.

Son constantes las referencias al capital extranjero, a la influencia de potencias internacionales y a su influencia sobre los movimientos de la derecha chilena,

algo con lo que Allende quiere explicar la influencia de EE.UU. y su interés en implantar el sistema neoliberal en países vecinos. La liberalización y la privatización de ciertos sectores económicos facilitarían la llegada de inversiones externas:

Cuando llegaron capitales extranjeros para hacer inversiones bancarias en el país, lo atribuyeron, naturalmente, a la estabilidad del nuevo régimen, pasando por alto el hecho de que por cada peso que entraba, se llevaban dos en intereses. (Allende 1982: 403)

Este influjo supuso el cierre paulatino de la mayoría de las industrias nacionales, lo que llevó a la bancarrota a los comerciantes que vieron cómo sus negocios caían en favor de la importación masiva. Se empezó a popularizar la idea desde el poder de que todos los materiales venidos del extranjero eran de una calidad superior a cualquier cosa fabricada en Chile (ibid.) En el momento en el que se comenzaron a entregar compañías que habían sido nacionalizadas durante el gobierno anterior al estadounidense, se empezaron a alzar ciertas voces que se rebelaban contra la idea de «regalar la patria envuelta en papel de celofán» (Allende 1982: 404). Sin embargo, dicho despertar opositor se vio neutralizado con premura:

Pero cuando comenzaron a entregar a sus antiguos dueños las tierras que la reforma agraria había repartido, se tranquilizaron: habían vuelto a los buenos tiempos. Vieron que sólo una dictadura podía actuar con el peso de la fuerza y sin rendirle cuentas a nadie, para garantizar sus privilegios, así es que dejaron de hablar de política y aceptaron la idea de que ellos iban a tener el poder económico, pero los militares iban a gobernar. (ibid.)

En *De amor y de sombra*, Allende destaca los efectos económicos de la dictadura sobre el país. Acusa directamente al gobierno de imponer el progreso a la fuerza (Allende 1986: 24) y dilucida cómo los campesinos tienen que esforzarse para adecuarse a la economía de mercado. Estas nuevas políticas económicas



ahogaron a los habitantes de las zonas rurales más pobres<sup>36</sup>, como es el caso de la familia Ranquileo – «nuevas disposiciones pesaban como fardos en los hombros de Digna (ibid.)» – y el problema se extendió rápidamente a las ciudades, como explica el ejemplo de la Carnicería Filantrópica: cuando Eusebio Beltrán, el padre de Irene, impulsa un negocio que lo llevó a la ruina y que consistía en llevar carne a las personas de las ciudades que no podían permitírsela, la noticia salió en televisión, lo que produjo que «la cola de miserables se convirtió en una muchedumbre imposible de controlar por los guardianes del orden público» (Allende 1986: 192).

Esta situación de pobreza no afectaba a todos los ciudadanos por igual. Las ciudades estaban llenas de tiendas con productos importados y exóticos, urbanizaciones con piscina y centros comerciales donde se podían suplir todos los caprichos de los nuevos ricos (Allende 1986: 225). Existían dos grupos diferenciados «uno de la élite dorada y poderosa y otro de la masa marginada y silenciosa» (Allende 1986: 226). A estos últimos, se les tachaba de antipatriotas si mostraban su descontento porque «la felicidad era obligatoria» (ibid.). La masa marginada ya mencionada era el precio que había que pagar para conseguir impulsar la economía del país y lograr prosperar según avalaban las palabras de los jóvenes economistas (ibid.). Los pertenecientes a la clase alta, apoyaban las medidas tomadas por la dictadura, como es el caso de Beatriz, la madre de Irene, quien consideraba que debía existir esta separación entre los pudientes y los pobres (Allende 1986: 227), por eso para ella es tan importante mantener su imagen de mujer adinerada, como se analizará posteriormente.

Una de las herramientas más importantes con las que cuenta el estado para imponerse son los militares, puesto que acatan las órdenes sin hacer interpelaciones. Un personaje que ejemplifica esto es Pradelio, uno de los hijos de la familia Ranquileo, quien antes del golpe de Estado era un guardia rural y

---

<sup>36</sup> Su familia tuvo más suerte que los Flores, los verdaderos padres de Evangelina, y que muchos otros trabajadores de la tierra que dejaron las esperanzas y el pellejo en esa aventura de promesas y confusiones (Allende 1986: 17).

después ascendió rápidamente para convertirse en soldado. En este nuevo puesto, conoció el poder de cerca, descubrió lo que significaba tener autoridad «y le gustó» (Allende 1986: 210). Cuando experimenta este cambio de estatus, su visión sobre todos aquellos que conoce desde la infancia cambia y, si no comparten los ideales que él defiende, comienza a verlos como enemigos a los que hay que eliminar:

Me tocó detener a mucha gente, no lo puedo negar, incluso conocidos y amigos como los Flores. Mala cosa los Flores metidos en el Sindicato Agrícola. Parecían buenas personas y nadie hubiera imaginado que pensaban asaltar el cuartel, una idea absurda [...] Por suerte a mi Teniente Ramírez le avisaron con tiempo los patrones de los fundos vecinos y pudo actuar a tiempo. (Allende 1986: 211)

En *De amor y de sombra*, Allende refleja el discurso militar que surge en el seno de los cuarteles militares, destinados a adoctrinar a los soldados y a enseñarles a obedecer sin cuestionar las órdenes que se emiten ni la autoridad de los jefes. Estos discursos buscan adormecer sus emociones y temores ante la muerte y la tortura, así como acrecentar su odio hacia la izquierda. Cuando el soldado está convencido de cuál es su misión y sabe que debe ejecutarla, será capaz de llevar a cabo cualquier tipo de acción para hacerlo y siempre bajo el mando de un superior al que no cuestiona. Bajo la protección de la justicia, pueden valerse de cualquier mecanismo para asegurarse de que el pueblo obedece y sigue bajo los preceptos de la disciplina impuesta, esto produce un fuerte orgullo por ser militar y por responder positivamente ante las órdenes, como explica el Teniente Ramírez cuando comenta su actuación en el golpe militar:

Por eso me siento orgulloso de llevar el uniforme, aunque algunas cosas no me gustan, cumplo las órdenes sin hacer preguntas, porque si cada soldado empieza a discutir las decisiones de los superiores, todo se vuelve un despelote y la patria se va al carajo. (Allende, 1984: 210)

La complicidad de la derecha con los militares consistió en dejar la política en manos del ejército, cerrando los ojos ante la represión, la tortura, las desapariciones y los asesinatos. La violencia y la brutalidad se evidencian a lo largo de la obra. En la novela se señalan casos de detenidos y torturados, además se explican los medios para conseguir que un inculpado confiese y es el propio Pradelio quien lo explica:

Sí, hubo muchos prisioneros en esa época. Hice hablar a varios metiéndolos en las caballerizas amarrados de pies y manos y golpeándolos sin compasión, fusilamos también y otras cosas que no puedo decir porque son secretos militares. [...] Me lo dijo muchas veces mi Teniente: Ranquileo, llegarás muy lejos porque eres tan callado como una tumba. Y valiente también. Callado y valiente, las mejores virtudes de un soldado. (Allende 1986: 211-212)

El terror y la represión no tardaron en extenderse, según el relato de Allende, al tiempo que fueron eliminados aquellos que pudiesen suponer una oposición para el régimen. El caso de Evangelina, una joven que vive en la zona rural y padece unos ataques que incluyen convulsiones y arqueamiento del cuerpo, es claro para mostrar el grado de violencia. Cuando Irene y Francisco están en su casa para cubrir la noticia de que una *santa* que sufre episodios todos los mediodías, varios miembros del ejército llegan y el Teniente Ramírez amenaza con llevarse presa a Evangelina por el escándalo que ocasionan sus ataques, pero al intentar despertarla, la joven se asusta y sale de su casa, él la persigue e intenta cogerla, pero ella se defiende y lo golpea dejándolo en el suelo del patio. Esto supone una humillación para el teniente. Evangelina desaparece días después, cuando los militares allanan su casa en mitad de la noche y se la llevan sin que su familia pueda impedirlo<sup>37</sup>. En una entrevista posterior con el sargento Rivera, Irene

---

<sup>37</sup> Colocó a la familia, aún no despierta del todo, alineada contra el muro y en seguida arrastró a Evangelina hacia el jeep. Lo último que vieron de ella sus padres fue la rápida luz de su enagua blanca agitada en la oscuridad, cuando la forzaban a subir al vehículo (Allende 1986: 141).

descubre que lo más probable es que el Teniente Ramírez la hubiera asesinado después de torturarla<sup>38</sup>.

Tras lo ocurrido durante la visita de los militares, atendemos a la detención de Pradelio quien, aun siendo un soldado ejemplar, le contó al Teniente los *milagros* de su hermana Evangelina y dirigió a la tropa a su casa familiar, por lo que recibe el odio de Ramírez, quien lo culpa de su humillación<sup>39</sup>. Esta situación confirma que el padecimiento y el suplicio dirigido hacia los civiles era también recibido por los propios militares cuando frustraban de algún modo los objetivos o los deseos de sus superiores.

El mundo intelectual y los medios de comunicación estaban controlados por el régimen. Francisco Leal, el interés romántico de Irene, pierde su trabajo en la universidad como psicólogo porque la Escuela de Psicología donde trabajaba fue cerrada al considerar que muchos de los trabajadores tenían una ideología contraria a la dictadura y que la extendían a los alumnos (Allende 1986: 60). Sin embargo, no es el único de su familia que pierde su trabajo por una cuestión ideológica, ya que su hermano fue perseguido, hostigado y, posteriormente, despedido por su adhesión a un sindicato, lo que «pesó como un estigma a los ojos de las nuevas autoridades» (Allende 1986: 156). Además, se menciona la desesperación de muchas de las personas imposibilitadas por la situación del país para conseguir un nuevo trabajo después de perder el suyo por razones ideológicas, lo que llevó a muchos al suicidio<sup>40</sup>. El caso del padre de Francisco

---

<sup>38</sup> Le pareció que a pesar de los hematomas y las costras se veía hermosa, como todas las jóvenes bajo las estrellas (Allende 1986: 304).

<sup>39</sup> El mismo día del escándalo en casa de los Ranquileo, el Teniente Ramírez ordenó la detención de Pradelio en la celda de los incomunicados. No le dio explicaciones. Allí estuvo el guardia varios días a pan y agua sin conocer la causa de su castigo, aunque supuso que guardaba relación con el comportamiento tan poco delicado de su hermana (Allende 1986: 212).

<sup>40</sup> Javier se ahorcó el jueves. Esa tarde salió como todos los días a buscar trabajo y no regresó. Temprano, su mujer tuvo el presentimiento de la desgracia, mucho antes de que fuera hora de empezar a preocuparse. [...] Nunca había hablado de suicidio, de nadie se despidió, no dejó notas de adiós, sin embargo, ella supo sin duda alguna que se había matado y comprendió por fin los nudos de la cuerda que manipulaba sin cesar (Allende 1986: 154).

y de Javier, el profesor Leal, tampoco es muy diferente, ya que fue obligado a jubilarse anticipadamente por sus ideas políticas (Allende 1986: 32).

Otra de las formas de control sobre la población que se observa es el toque de queda y la restricción de la movilidad durante la noche, que queda claro cuando Irene y Felipe tienen que quedarse a trabajar en la editorial hasta muy tarde y deben pasar la noche ahí porque ya no tienen permitido circular por las calles (Allende 1986: 134).

Los medios de comunicación fueron regulados por la censura. Los discursos y las noticias eran sesgados, parciales o alterados para no ir en contra de lo que quería promulgar el gobierno<sup>41</sup>. Desde las altas esferas se hizo un gran esfuerzo por ocultar la pobreza y por crear una imagen del país que excluía cualquier tipo de sufrimiento de la población<sup>42</sup>. Algunos discursos son directamente anulados y tienen que pasar a la clandestinidad, como ocurre con los panfletos políticos creados por el profesor Leal. Él los lanza al aire para que los demás puedan leerlos, lo cual incumple varias normas: la primera es la de publicar y difundir ideas contra el régimen y la segunda es la prohibición de leer ese tipo de contenidos. El texto político del profesor Leal era tan extenso que, según las palabras de Irene, «antes de que alguien alcanzara a leer la mitad sería detenido» (Allende 1986: 259). Por supuesto, esos impresos tenían que ser anónimos o ir firmados por un pseudónimo. En este caso, el profesor escoge Bakunin, aludiendo a una de las mayores figuras de la historia del anarquismo con cuya ideología se identifica.

---

<sup>41</sup> Cada día resultaba más difícil encontrar noticias atrayentes para la revista. Parecía que nada interesante pasaba en el país y cuando ocurría, la censura impedía su publicación (Allende 1986: 83).

<sup>42</sup> Ante la imposibilidad de eliminar la miseria, se prohibió mencionarla. Las noticias de la prensa eran tranquilizadoras, vivían en un reino encantado. Eran completamente falsos los rumores de mujeres y niños asaltando panaderías impulsados por el hambre. Las malas nuevas provenían sólo del exterior, donde el mundo se debatía en problemas irremediables que no tocaban a la benemérita patria. (Allende 1986: 225).

Al final de la obra, cuando descubren los cadáveres de las personas asesinadas por los militares en el interior de una mina, desde el gobierno se quiere prohibir la retransmisión de la noticia, lo que conlleva que la televisión continúe emitiendo su programación habitual, hasta que es demasiado obvio que algo de ese calibre no puede esconderse y comienzan a informar sobre lo ocurrido dando la versión oficial: son asesinatos llevados a cabo por delincuentes comunes, aunque solo unos pocos llegan a dudar de que se trata de prisioneros políticos<sup>43</sup>.

Este hecho ocurrido en la mina cerca de Los Riscos responde a un verdadero hallazgo ocurrido en la mina de Lonquén, gracias a la investigación de una institución católica creada por el Cardenal Raúl Silva Henríquez y llamada la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago. Se crea como sucesora del Comité de Cooperación para la Paz, que fue disuelta a petición de la Junta Militar a menos de un mes del golpe de Estado. Fue la Vicaría la que destapó el caso de los cuerpos descubiertos en los hornos de la mina y la que puso el foco en los abusos cometidos en contra de los Derechos Humanos durante el periodo dictatorial. Esto permitió que se demostrasen las detenciones arbitrarias ejecutadas por los militares, que era algo negado constantemente por el régimen.

Ni siquiera este caso, que impactó a todos, pudo hacer que algunas personas asumiesen la realidad, ya que las clases altas y la burguesía seguían pensando que no existían ni desaparecidos ni torturados y vivían al margen de dicha realidad, dando credibilidad aún a los discursos oficiales emitidos desde el gobierno:

[Beatriz] no tuvo idea que identificaron los cadáveres de la mina de Los Riscos mediante el estudio de las dentaduras y otras señas particulares.

---

<sup>43</sup> Esa tarde apareció Gustavo Morante en la clínica. Se había enterado al leer la crónica policial, donde fue publicada la noticia con mucho atraso, entre otros hechos de sangre, atribuyendo el atentado a delincuentes comunes. Sólo Beatriz Alcántara se aferró a esa versión de lo sucedido, igual como consideró que el allanamiento de su casa era una extravagancia de la policía (Allende 1986: 319).

Pertenecían a campesinos de la región, detenidos por el Teniente Ramírez poco después del Golpe Militar, y a Evangelina Ranquileo, a quien se le atribuían pequeños milagros. (Allende 1986: 330)

Allende denuncia los abusos de poder, las torturas, las violaciones, los asesinatos y la purga social realizadas por los militares, acrecentadas por la impunidad del ejército y por la manipulación del poder judicial<sup>44</sup>. Presenta al dictador como un tirano brutal cuya opresión mata a los ciudadanos e intenta exponer las circunstancias en las que una parte de la población acepta el régimen y otra parte decide no oponerse a él públicamente ni enfrentarse. Muchos mejoraron sus condiciones de vida después del golpe militar, algunos creían que las clases bajas eran inferiores e ignoraron su sufrimiento y otros buscaban su propia supervivencia. El control mediático ocasionó que muchos creyesen las noticias falsas y la imagen de normalidad que el gobierno tenía intención de mostrar. A los revolucionarios se les aplacó mediante la fuerza bruta y la violencia, para acabar con los que alzaban la voz contra la dictadura y para asustar a aquellos que también quisiesen hacerlo.

Dada la fecha de publicación, es digno de mención que estas dos novelas son publicadas mientras la dictadura sigue vigente, por lo que su éxito internacional llevó a romper la apariencia de normalidad que el gobierno militar difundía.

---

<sup>44</sup> Justicia era sólo un término olvidado del lenguaje que ya casi no se empleaba, porque tenía visos subversivos, como la palabra libertad. Los militares tenían impunidad para todos sus trajines (Allende 1986: 269).

## 1.2 La ambigüedad en la obra de Isabel Allende

Como ya se ha analizado anteriormente, las novelas de Allende no tienen una buena consideración de la crítica especializada y, en muchos casos, se ha señalado su carácter conservador, por las concesiones hechas principalmente para el público mayoritario, considerando también que su denuncia se establece dentro de unos esquemas tradicionales que banalizan el contexto histórico-político y que el empleo *plano* del realismo mágico la hace perder su capacidad crítica y subversiva. El periódico ABC, por ejemplo, podría haber rechazado las novelas de Allende por representar una ideología opuesta a la suya. Este diario, de convicción católica, destaca la defensa que la autora hace de los curas que rescataban a los perseguidos y ayudaban en la búsqueda de los desaparecidos o en la identificación de sus cuerpos<sup>45</sup>. Obvia la denuncia de la Iglesia como aliada del poder, lo que permite que se desarrollen reseñas que resulten afines a sus lectores:

Destaca también esa otra gran familia por extensión de la vicaría de la Solidaridad y la figura señera y noble del cardenal de Santiago. Se rinde así un justiciero homenaje a una Iglesia sensible y evangélica, muy distinta en su postura jerárquica a la de su vecina, tras el Ande, tan sumisa a las Juntas militares. Queda así patente otra de las cualidades de esta narrativa: la de ecuanimidad y capacidad de contrastación de los personajes, vale decir, la superación de los maniqueísmos o las apologéticas. (Camozzi 19-01-1985: 50)

Para Avelar, Allende parece mirar la historia desde fuera, siendo una historia que se dirige de manera lineal hacia el final, usando lo mágico-maravilloso que, según sus palabras, es usado por la autora como un rasgo único y típico de

---

<sup>45</sup> Él [José Leal] y otros sacerdotes cumplían con la macabra burocracia de hurgar entre los muertos llevando sus fotografías en la mano para reconocerlos. Muy rara vez se conseguía rescatar alguno con vida, pero con ayuda divina los curas confiaban poder entregar a las familias un despojo para darle sepultura (Allende 1986: 145).



Latinoamérica, pero que se presenta domesticable y sumiso del determinismo. De esta forma, presenta la obra como una realidad latinoamericana preparada para ser vendida como producto exótico para aquellos que quieren conocer la otredad, lo que hace que la novela se desarrolle según el gusto del consumidor (Avelar 1993). Avelar continúa explicando la coherencia de la novela – conformada por una mitad más personal y privada y otra más directamente histórica– que se encuentra en la sumisión de un elemento heredado del realismo mágico latinoamericano y que se vuelve un mero ornamento, una mirada exterior que se construye a través de la narración de la historia como un mito, como un relato cerrado y predeterminado (Avelar 1993).

Una de las contradicciones de estas novelas es que, probablemente, sea este propio conservadurismo lo que ayude a su acogida masiva e internacional. El éxito de estas obras demuestra cómo en tiempos de globalización la importancia de la difusión internacional de relatos testimoniales reside en la posibilidad de desacreditar y deslegitimar a gobiernos, en este caso el chileno, ante países e instituciones influyentes. Allende consigue acercarse a un público de ideología incierta, le presenta el conflicto sociopolítico chileno y lo hace, paradójicamente, despolitizándolo. *De amor y de sombra* presenta diferentes niveles de lectura con tramas superpuestas de diversa índole lo que permite la identificación de los lectores con, al menos, una de ellas. La trama histórico-política se presenta como un telón de fondo constante que impregna toda la novela. Por lo tanto, si bien ella escribe desde un posicionamiento favorable al progresismo, sus novelas abren un espacio para que cualquier otro tipo de lector pueda sentirse identificado.

No solo se hace patente la ambigüedad representada en los diferentes niveles de lectura, sino que también está presente en la estrategia narrativa. Para explicar este punto, es fundamental mencionar al patriarca de *La casa de los espíritus*, Esteban Trueba, quien se personifica como un ser cruel y tiránico que usa el abuso de poder para intentar someter a su familia y a los campesinos. A

pesar de las atrocidades cometidas a lo largo de su vida, las cuales aparecen constantemente en la obra, la narradora –su nieta Alba– mantiene hacia él una gran ternura. Al ser su nieta y, al mismo tiempo, ser también la única persona que pudo sentir un cierto cariño y afecto profesado por él, la historia de la familia Trueba está contada desde la perspectiva de alguien que, si bien rechaza la tiranía de su abuelo, no puede evitar transmitir los buenos sentimientos que tiene hacia él llegando, en ocasiones, a humanizar o idealizar algunas de sus actitudes. Isabel Allende va un paso más allá y deja espacio para que Esteban Trueba se explique permitiéndole ser el segundo narrador del relato. En estos momentos en los que el hombre toma el poder de la narración, puede expresar sus sentimientos y sus arrepentimientos, lo que permite que en el relato exista una denuncia de la dictadura y del horror del sometimiento militar acompañada de la voz *amable* de uno de los responsables. Alba perdona, al final de la novela, todas las barbaries de su abuelo y este personaje recupera el derecho a morir feliz acompañado de su nieta y del espíritu de su mujer, a pesar de todo lo cometido durante los tiempos en los que la edad no había mermado sus sentidos y sus capacidades físicas.

La naturaleza política progresista de la lectura de esta novela se pone de manifiesto. La autora señala claramente a la derecha como responsable de los horrores de la Dictadura, pero también podemos percibir cómo ha intentado buscar una resolución simbólica y neutra del conflicto que assolaba su país. Esteban Trueba, representante de la derecha, se arrepiente de haber promovido el golpe, pero solo lo hace cuando su nieta, activista de izquierdas, es secuestrada por los militares y torturada. Por su parte, Alba perdona incondicionalmente a su abuelo, a pesar de ser responsable de todos sus males. El amor existente entre Alba y Esteban Trueba puede ser traducido a la imagen de una reconciliación nacional basada en el perdón y en el rechazo total de la venganza.

Como se puede observar en la cita anterior de Avelar, el teórico y crítico literario destaca que el realismo mágico de *La casa de los espíritus* es un mero

ornamento para hacer predicciones a través de Clara y que, aun estando prevenidos, los protagonistas no sean capaces de cambiar el rumbo de la historia. De ser las predicciones de Clara un simple elemento informativo para el lector, se contradiría el espíritu de Allende de denunciar la dictadura en *La casa de los espíritus* para poder derrocarla, ya que transmitiría el mensaje de que lo que tenga que pasar, pasará, más allá de lo que se haga para evitarlo. En *De amor y sombra*, el mensaje de la autora se muestra más firme y exige responsabilidades por las atrocidades cometidas por los militares durante la dictadura. Las opiniones de los personajes opuestos al régimen se muestran combativas e invariables en su postura, difícilmente generan empatía por ninguno de los militares o simpatizantes del dictador. Ellos luchan con las herramientas que tienen a su alcance y se rebelan conscientes del precio que van a tener que pagar por ello. Cuando los cadáveres de los campesinos son encontrados en la mina, «un soplo de alivio recorrió al país a lo largo y a lo ancho, la gente imaginó una fisura en la monolítica organización que ejercía el poder y soñaron con el fin de la dictadura» (Allende 1984: 393), donde se puede ver como la resolución de la dictadura no se basa en el perdón ni en la amnistía en este caso, sino que la población espera y busca las rendijas que puedan permitir su desmoronamiento.

En este caso, la novela cuenta con un único narrador que acompaña a la protagonista a través del despertar de su revolución, pero que también salta a las zonas rurales más pobres para retratar la realidad que oprime y atormenta al pueblo. La descripción de los horrores es mucho más clara e incisiva en *De amor y de sombra*, donde la tortura de una joven y agonizante Evangelina Pradelio se relata así:

El Teniente Juan de Dios Ramírez tocó el pecho de la joven y tal vez comprobó que aún respiraba. Tanto mejor para él tanto peor para ella. El Sargento parece estar viendo con sus propios ojos cuando su superior, maldito sea, sacó el arma y la colocó sobre la caja de herramientas junto a la linterna, se abrió el cinturón de cuero y el cierre de los pantalones y

se abalanzó sobre ella con una violencia inútil, pues no encontró resistencia. La penetró apresuradamente, aplastándola contra el piso metálico de la camioneta, estrujando, arañando, mordiendo a la niña perdida bajo la mole de sus ochenta kilos, los correajes del uniforme, las pesadas botas, recuperando así el orgullo de macho que ella le arrebató ese domingo en el patio de su casa. (Allende 1984: 362)

Mientras que en *La casa de los espíritus* la tortura que padece Alba se describe de la siguiente manera:

Alba estuvo en manos de García mucho tiempo. [...] García estaba muy ocupado, pero no dejó pasar un día sin ver a Alba, alternando la violencia desatada, con su comedia de buen amigo. A veces parecía genuinamente conmovido y con su propia mano le daba cucharadas de sopa, pero el día que le hundió la cabeza en una batea llena de excrementos, hasta que ella se desmayó de asco. [...] Alba comprendió que no estaba tratando de averiguar el paradero de Miguel, sino vengándose de agravios que le habían infligido desde su nacimiento. (Allende 1982: 774)

Ambos extractos de las novelas explican un proceso de tortura llevado a cabo por altos cargos militares, no obstante, en su segunda novela la descripción es más descarnada y emite un juicio contra lo ocurrido estableciendo la comparación entre *una mole de ochenta kilos* contra el cuerpo inerte de *una niña*. En la cita extraída de *La casa de los espíritus* se ve cómo Allende incorpora una justificación del comportamiento de Esteban García e incluso la comprensión de su víctima, quien entiende que su torturador está actuando así para hacerla pagar por las faltas que ha sentido durante toda su vida tras ser un hijo ilegítimo y no reconocido de Esteban Trueba nacido de una violación a una campesina llamada Pancha García.

Entre las tramas destaca la histórico-política, a la que se le suman la trama romántica, de aventuras, de suspense y de investigación. El lector tiene,

nuevamente, a su alcance diferentes líneas argumentales con las que involucrarse y sentirse identificado. Si bien es cierto que, en su segunda novela, la historia amorosa va tomando cada vez más peso hasta que prácticamente las atrocidades de la violencia militar se ven a través del prisma del amor, pudiéndolas relegar a un segundo plano. La narración del caso de las desapariciones en Los Riscos mantiene al lector con la atención puesta en el descubrimiento de la barbarie cometida en la mina abandonada<sup>46</sup>. En esa situación, los personajes de la novela se comportan como niños asustados ante un cuento de horror que comparan incluso con una aventura<sup>47</sup>. De hecho, Irene recuerda el deslumbramiento que sentía cuando su nana le contaba historias terroríficas y se siente durante su incursión en la mina para buscar los cadáveres como la niña que temía y disfrutaba aquellos cuentos a partes iguales:

Historias truculentas para provocar sus pesadillas, pero cuya fascinación era tal, que no podía dejar de escucharlas y se las pedía a Rosa, temblando de miedo, deseosa de taparse los oídos y cerrar los ojos para no saber y al mismo tiempo urgida de averiguar los menores detalles: si el demonio va desnudo, si el Coco huele mal, si los perritos falderos también se convierten en bestias pavorosas, si los bicéfalos entran en los cuartos protegidos por la imagen de la Virgen. Esa noche ante el boquete de la mina, Irene volvió a sufrir esa mezcla de espanto y atracción de la época remota cuando la nana la aterrorizaba con sus fábulas. (Allende 1984: 237)

Esta realidad de terror, de asesinato y de humillación a miles de personas hace que la denuncia tome fuerza en la obra. Este relato provoca que el lector se sienta totalmente introducido en el abismo del horror y que llegue a entender la

---

<sup>46</sup> Miraban por encima del hombro el espacio negro a sus espaldas, imaginando ojos observándolos, sombras movedizas, susurros provenientes de las profundidades. Oían crujir las viejas maderas y sentían entre sus pies las carreras furtivas de los roedores. El aire era denso y pesado. (Allende 1984: 238)

<sup>47</sup> Se miraron y comprendieron que ambos aceptaban llegar al límite de esa aventura que podía conducirlos a la muerte y más allá (Allende 1986: 220).

cara más oscura y escabrosa de la dictadura a través de la historia concreta de la mina, que está acompañada por unos hechos cargados de romanticismo que tienen lugar la misma noche que ambos encuentran los cadáveres y los huesos en la oscuridad y la desolación de la mina. Algunos autores consideran que la denuncia queda solapada bajo otras tramas que toman una mayor importancia en la obra. Sin embargo, los relatos son testimonios necesarios para hacer llegar al gran público una realidad a la que, quizás, no hubiese llegado de otra forma. Las primeras novelas de Isabel Allende, aunque en ocasiones muestran la realidad edulcorada de algún modo con historias circundantes, dan al lector las herramientas para introducirse en una realidad histórico-política que, aun quedándole lejos, llega a entender porque se identifica con los personajes que lo acompañan en la lectura y que le muestran, a través de sus vidas, el horror y el espíritu combativo. La alternancia de las escenas más horrosas de la novela con fragmentos narrativos más sutiles permite al lector descargar la tensión. Es lo que ocurre, por ejemplo, después del descubrimiento de una fosa común es inmediatamente contrarrestado por una escena de amor y erotismo apasionado entre ambos. La experiencia aterradora los une por encima de todo y convierte la violencia en el origen del amor. Los momentos románticos de pasión exacerbada insertados de este modo provocan la banalización de la violencia y reducen su impacto sobre el lector<sup>48</sup>.

El hecho de no tratarse de una novela histórica o política por completo, le permite que la máquina comercial acepte la novela como producto y que la acerque al público mayoritario. Las diferentes tramas románticas, familiares, de horror y de

---

<sup>48</sup> Irene colocó la cabeza sobre el hombro de Francisco y lloró toda su congoja. Él la rodeó con un brazo y así estuvieron mucho tiempo, horas quizá, buscando en la quietud y el silencio, alivio para lo que habían descubierto, fuerzas para lo que deberían soportar. [...] Poco a poco se aflojó el nudo que oprimía el espíritu de Francisco. Percibió la belleza del cielo, la suavidad de la tierra, el olor intenso del campo, el roce de Irene contra su cuerpo. [...] Recordó el día en que la conoció cuando su sonrisa lo deslumbró. Desde entonces la amaba y todas las locuras que lo condujeron a esa caverna eran sólo pretextos para llegar finalmente a ese instante precioso en que la tenía para él, próxima, abandonada, vulnerable. Sintió el deseo como una oleada apremiante. [...] Cerró los párpados y la atrajo buscando sus labios, abriéndolos en un beso absoluto cargado de promesas, síntesis de todas las esperanzas, largo húmedo, cálido beso, desafío a la muerte, caricia, fuego, suspiro, lamento, sollozo de amor (Allende 1984: 241-242).

suspense permitieron convertir las novelas de Allende en éxitos de ventas que mostraron a la escena internacional la realidad social y política de Chile a través del retrato de lo cotidiano.

### 1.3 El testimonio de Allende en *De amor y de sombra*

Los dos ejes que vertebran la novela son el amor y la sombra, de acuerdo con el título, que se presentan como la luz y el horror, la libertad y la oscuridad. Mientras que, igual que ocurre en la primera novela de Allende, las sagas familiares destacan por el retrato que se hace de ellas.

La relación entre Irene y Francisco encarna el amor. Ella es una periodista, hija única de un matrimonio desavenido de la media alta burguesía que vive en una burbuja aislada, alejada de la violencia y de la realidad que la rodea. Él es un psicólogo que ha sido expulsado de su profesión por sospechas sobre su ideología y su activismo, lo que provoca que no ejerza como tal, sino que trabaje como fotógrafo para la revista donde Irene ejerce como periodista. Ambos crean un vínculo profesional que se extiende al ámbito personal a partir de las trágicas experiencias resultantes de sus investigaciones. El momento en el que ambos comienzan a trabajar juntos y deben empezar a investigar la realidad del lugar donde viven, es cuando Irene tiene la oportunidad de abrir los ojos ante las injusticias que ocurren en su país, lo que la impulsa a querer denunciarlas en el ámbito internacional para resquebrajar la imagen de normalidad fingida que el gobierno promueve y para que la opinión pública y las instituciones encargadas de mantener la paz presionen al gobierno de su país. Este relato heroico de la protagonista envuelve también el papel de la autora, quien refuerza la importancia de sus actos ante su audiencia cargando la historia de un componente autorreferencial y autobiográfico. Ella refiere que proviene de una familia trágica, marcada por un destino extraordinario que provoca una unión surgida del orgullo y de la responsabilidad. Además, reconoce que *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra* contienen muchos datos autobiográficos que son un reflejo del amor y de la violencia con los que ha tenido que vivir<sup>49</sup> (Iriart 1985).

---

<sup>49</sup> Una escribe de lo que sabe y de lo que puede, y creo que en mis dos libros se advierten los contrastes y la riqueza de un continente hermoso y violento (Iriart 1985).



Del mismo modo que Irene adquiere conciencia de lo que ocurre realmente en el contexto histórico con el que convive, Allende parece hacerlo también dado el cambio que experimenta con respecto a la figura de Salvador Allende. En 1984, al publicarse su segunda novela, José Martí Gómez recuerda:

Hace dos años no había en la solapa de su novela ninguna referencia a su familia, y aunque la memoria es frágil uno incluso cree recordar que pidió no hiciese ninguna referencia a su parentesco con el asesinado presidente chileno. Ahora, en la solapa de su crónica sobre el horror de la dictadura del general que imparte órdenes «desde la sauna a tres pisos abajo», Isabel Allende, [...] ya no oculta ser sobrina de Salvador Allende.  
(Martí Gómez 1984: 19)

Allende también parece haber pasado por un despertar sobre el hecho de que escribir debe ser un acto cargado de compromiso social e histórico<sup>50</sup>:

Ahora me cuesta no estar comprometida. Y no hablo del compromiso con un partido político, que no tengo ninguno, sino de un compromiso contra los abusos, contra la opresión, contra cualquier militarismo. Mi compromiso es con la solidaridad. (Martí Gómez 1984: 19)

Al igual que ocurre con Irene, la protagonista, la autora reclama su autorización y su legitimación desde su posición de testigo y de víctima. Ha perdido familiares durante el golpe militar y ha sufrido la experiencia de la separación familiar. Desde su exilio en Venezuela, alude al inmenso dolor que sintió al tener que partir de Chile –«tenía que irme, pero quedaba desgajada de todo lo que había sido mi vida» (Arroyo 17-11-1984)–, algo que se refleja en la novela, donde explica ese proceso de desgarramiento que parece convertirse en un ciclo sin

---

<sup>50</sup> El compromiso de contar nace a partir del momento en que te das cuenta de que la pobreza y la ignorancia son una forma terrible de violencia contra las gentes. Nace la necesidad de explicar que junto a la atrocidad de los hoyos en los que se hacían los cadáveres existe también un sentimiento de solidaridad que lleva a muchas gentes a implicarse hasta el propio riesgo de la muerte en la busca de la justicia y la libertad perdidas (Martí Gómez 14-11-1984: 19).

fin, aquellos que huyen del horror tienen que hacerlo una y otra vez –es una historia que se repite, exiliados de España, exiliados de Chile. Y todo exiliado se va siempre de su país con la idea de volver (ibid.)–. En la misma situación que nos presenta la autora en la entrevista, Irene comenta mientras abandona el país con Francisco:

Se sentían pequeños, solos y vulnerables, dos navegantes desolados en un mar de cimas y nubes, en un silencio lunar; pero también sentían que su amor había adquirido una nueva y formidable dimensión y sería su única fuente de fortaleza en el exilio. En la luz dorada del amanecer se detuvieron para ver su tierra por última vez.

- ¿Volveremos? - murmuró Irene.

- Volveremos - replicó Francisco.

Y en los años que siguieron, esa palabra señalaría sus destinos: volveremos, volveremos... (Allende 1986: 369)

La experiencia del exilio de la protagonista parece equipararse a la de la propia autora, incluyendo esa esperanza del retorno a la patria que también comentaba haber experimentado ella misma. Para Carmen Gallarce, dentro de la obra de Allende se pueden observar y diferenciar claramente las fases de la narrativa chilena, mientras que *La casa de los espíritus* y *Eva Luna* realizan una reflexión sobre la condición del exilio en sí misma, *De amor y de sombra* aporta un relato testimonial. No obstante, otros críticos literarios han destacado el gran peso que tiene el exilio dentro de la producción literaria de la autora:

Cuan diferente hubiera sido el destino literario de Isabel Allende si no hubiera habido, de por medio, la intervención de la Historia y el exilio. [...] El exilio revela a la artista. La revela a sí misma en el oficio de la escritura. Le abre las puertas del mundo de la ficción y, al mismo tiempo, la libera de ataduras. (Castillo de Berchenko 1990: 23-24)

Con este gran componente testimonial y el hecho, ya mencionado, de que la segunda obra de Allende presenta la realidad de la dictadura de una forma más cruda que su predecesora, parece que le sirvió de alguna manera para curar ciertas heridas que tenía abiertas por la realidad política de su país: «De amor y de sombra me quitó el odio y la rabia, sentimientos negativos y paralizantes» (Antón 1987: 45).

## **1.4 Personaje protagonista: Irene Beltrán**

Todos los sucesos que se producen en esta novela ocurren alrededor de la protagonista, Irene Beltrán, quien se convierte en el nexo de unión entre todos los demás personajes de la obra. Se presenta como una joven atractiva, sensible, compasiva y empática, principalmente con los residentes del centro geriátrico La Voluntad de Dios, en el que su madre ha tenido que convertir la casa familiar para mantenerse económicamente tras la desaparición o el abandono de su marido y la caída en desgracia de la familia.

Irene parece vivir en una suerte de realidad ajena a la política y al impacto social que tiene en la sociedad. Convive con su madre, Beatriz, que es una mujer deseosa por recuperar el prestigio social que una vez poseyó y que representa la credulidad ante el sistema institucional del terror, sustentado por las apariencias y los engaños: para ella no existen los torturados, ni los desaparecidos, ni los presos políticos, ni los exiliados y, a pesar de las evidencias, se mantendrá fiel al discurso del gobierno. Su marido, el padre de Irene, ha desaparecido y, si bien ella sospecha que las fuerzas del orden lo han apresado y lo han eliminado, lo busca de la forma más discreta posible por el qué dirán, no por amor o por ser un miembro de su familia. Irene, por el contrario, sufre mucho por la falta de su padre, con quien parecía tener una relación muy cercana.

La protagonista desempeña la profesión de periodista, aunque al comienzo parece hacerlo más como un pasatiempo. Es en este trabajo donde conoce a Francisco, un joven psicólogo que ha sido expulsado de su anterior trabajo por sospechas sobre su ideología y que ahora ha comenzado a ganarse la vida como fotógrafo. En un principio, ambos son solo amigos, aun cuando con el tiempo la naturaleza de su relación cambiará y pasará a ser romántica.

Desde la infancia se ha criado en un entorno conservador donde la idea de que el sentido de la vida de la mujer gira alrededor del matrimonio siempre ha estado presente. Esto, junto al ascenso y la consideración social, compone la el epicentro de la vida de la mujer. Al comienzo, Irene es novia del capitán Morante: están juntos desde la adolescencia y él cree en las premisas de orden, en el progreso de la ética del gobierno y en el sistema jurídico. Es un hombre fiel al ejército y justifica el golpe de Estado y la dictadura como algo necesario para reestablecer el orden y devolver la prosperidad al país. Es destacable como representación de su papel dentro de la obra que su apodo fuese *El novio de la muerte*, acuñado por Francisco<sup>51</sup>. Debido a esta relación y a su contexto familiar conservador, la profesión de Irene es mencionada en diversos momentos como un obstáculo dada su posición social y es criticada frecuentemente por su madre, quien considera que su hija debería tener otro tipo de inquietudes más afines con su clase:

¿Por qué no va al Club a jugar tenis y de paso conoce a jóvenes de su misma clase? Con la disculpa de su trabajo hace lo que le da la gana, el periodismo siempre me ha parecido un asunto sospechoso, propio de gente de medio pelo; si su novio supiera las cosas que se le ocurren a Irene, no lo aguantaría, porque la futura esposa de un oficial del Ejército no puede darse esos lujos, ¿cuántas veces se lo habré dicho? Y no me digan que cuidar la reputación está pasado de moda, los tiempos cambian, pero no tanto. (Allende 1986:3)

La construcción de los personajes femeninos se sitúa entre los límites impuestos por la sociedad a las mujeres solteras, no casadas y también abandonadas por sus maridos, lo cual supone una paradoja, ya que la madre de Irene es quien

---

<sup>51</sup> El ruido del motor llevo a su mente una canción de la Legión Española que Gustavo tarareaba a menudo:

Soy un hombre a quien la suerte hirió con su zarpa fiera, soy el novio de la muerte que estreché con brazo fuerte y su amor fue mi bandera.

Mala idea fue cantarla delante de Francisco, porque a partir de entonces apodó a Gustavo el novio de la muerte (Allende 1986: 45).

más la presiona, aun habiendo experimentado las consecuencias de un matrimonio fracasó. Desde su perspectiva, Beatriz considera que la seguridad de la mujer reside en su relación con el hombre, sobre todo económicamente. Es por eso que piensa que el trabajo de su hija no es más que una afición absurda y peligrosa que suele involucrar a personas en situación de marginación social. Sus únicas preocupaciones son económicas y suele prestar especial atención a algunas trivialidades: para ella el valor de la mujer reside en mantener un físico que agrade a los hombres y suele insultar a aquellas que no se rigen por el patrón que acepta como válido:

No tengo ánimo para andar detrás de mi hija vigilando que se ponga una crema en la cara y se vista como Dios manda para no espantar al novio. Ya está en edad de cuidarse sola, ¿no te parece? Mírame a mí, si no fuera por mi propia tenacidad, ¿cómo me vería? Estaría como tantas de mis amigas, con un mapa de surcos y patas de gallo en la cara, con rollos y bolsas por todas partes. En cambio, conservo el talle de los veinte y la piel lisa. (Allende 1986: 3)

El pasado y el carácter de Beatriz son, sin duda, un componente fundamental para entender cómo es el ambiente en el que nace y se cría Irene. Es su ánimo por ascender socialmente y por formar parte de la alta sociedad la razón por la que se casa con Eusebio, el padre de Irene, para ella el amor es algo de segunda clase, prescindible<sup>52</sup>. El pensamiento de Irene es opuesto al de su madre, prefiere una vida sencilla, alejada del lujo y de la falsedad de la clase alta. En cierto modo rechaza el entorno en el que se ha desarrollado desde la infancia:

---

<sup>52</sup> Ella pertenecía a una familia de clase media y desde niña su única ambición fue ascender en la escala social. Su capital consistía en la belleza de sus rasgos, el artificio de sus maneras y algunas frases chapuceadas en inglés y francés con tanto desparpajo que parecía dominar esas lenguas. Un barniz de cultura le permitía hacer buen papel en los salones y su habilidad para el cuidado de su persona le dieron prestigio de mujer elegante (Allende 1986: 21).

Irene lamentaba las aflicciones de su madre por esos problemas pedestres. Era partidaria de vivir en un lugar más modesto y habilitar toda la casa para albergar más huéspedes con lo cual podrían cubrir sus gastos con holgura, pero Beatriz prefería matarse trabajando y hacer toda suerte de malabarismos con tal de no mostrar su deterioro. Dejar la casa habría sido un reconocimiento público de pobreza. Madre e hija diferían mucho en su apreciación de la vida. (Allende 1986: 20)

No es el único aspecto en el que madre e hija difieren. La fijación por el cuidado del cuerpo, la lucha contra el paso del tiempo e importancia a la apariencia es algo en lo que ambas son totalmente opuestas. Beatriz se siente satisfecha y orgullosa con su cuerpo y considera que es «obra suya y no de la naturaleza, porque era el producto acabado de su enorme fuerza de voluntad, el resultado de años de dieta, ejercicios, masajes, relajación yoga y avances de la cosmetología». Disfruta con la admiración o la envidia que es capaz de despertar en los otros y «cuando se tendía al sol en las arenas tibias de alguna playa tropical, sin más ropa que un triángulo de tela en el sexo y se comparaba con mujeres veinte, años menores, sonreía orgullosa». Para Irene, la lucha contra el tiempo es una lucha perdida: «mamá, la edad es inexorable y lo único que puedes lograr es retrasar un poco las evidencias. ¿Vale la pena tanto esfuerzo?» (Allende 1984: 221)

Además, cuando se aprecia esta diferencia de opiniones con respecto a la apariencia, también se descubre que Beatriz tiene un amante llamado Michel que es tan joven que podría pasar por ser su hijo (Allende 1984: 222) y que: «era sobre todo en los brazos de Michel donde adquiría la certeza de que su cuerpo constituía un capital rentable, pues le proporcionaba el mayor deleite» (ibid.), aunque al mismo tiempo la atemoriza que aparezcan pequeños signos delatores de su edad y es cuando él no la juzga, cuando siente la verdadera tranquilidad:

Entonces ella suspiró tranquila, porque en la expresión de los ojos de su amante tuvo la confirmación de su belleza. Olvidó el transcurso de los años, el desgaste de la lucha y el aburrimiento que otros hombres sembraron en su ánimo. Compartieron una alegre relación y no la llamaron amor. (Allende 1984: 223)

La historia de esta familia de clase alta se entrelaza con la de la familia Ranquileo, encabezada por Digna, quien sufre maltrato físico por parte de su marido, pero tiene tan interiorizado el abuso que llega a considerarlo un buen hombre porque no trabaja en el campo como la mayoría de sus vecinos, sino que trabaja como payaso en un circo y pasa largas temporadas fuera de casa. Se siente afortunada por ser quien carga con toda la responsabilidad de la familia:

Su destino no parecía mejor ni peor que otros. A veces concluía que era mujer de suerte, porque al menos Hipólito no se comportaba como un campesino bruto, trabajaba en el circo, era un artista, corría caminos, veía mundo y a su vuelta narraba hechos asombrosos. Se toma sus tragos de vino, no lo niego, pero en el fondo es bueno, pensaba Digna. (Allende 1986: 16)

Digna padece un gran sufrimiento a lo largo de su vida debido a que Evangelina no es su hija biológica, sino que fue intercambiada por el bebé recién nacido de la familia Flores. En un primer momento, la mujer siente culpa porque cree que todo ha ocurrido por su decisión de ir al hospital y no quedarse en casa como era la costumbre (Allende 1986: 36), aunque realmente no tuvo otra opción porque su matrona estaba en prisión por practicar ilegalmente la medicina<sup>53</sup>. Sin embargo, cuando Hipólito, su marido, le reclama que olvide lo ocurrido porque el

---

<sup>53</sup> Así había sido en todos los partos de Digna Ranquileo, pero cuando nació Evangelina la comadrona estaba en la cárcel por ejercicio ilegal de la medicina y no pudo atenderla (Allende 1986: 22).



bebé cambiado «no es un chiquillo» (ibid.), ella se refugia en la religión y acepta su destino como una prueba de Dios. En ocasiones no puede evitar recordar a la que perdió<sup>54</sup>, aunque su marido piensa que su hija biológica se criará mejor lejos de ellos por convivir con una familia que posee un gran terreno.

Evangelina sufre misteriosos ataques que su madre inicialmente atribuye a las vacunas y a la menstruación (Allende 1986: 15) y, a pesar de que los vecinos del barrio, piensan que puede ser fruto de la santidad, ella jamás concuerda con ellos<sup>55</sup>. Todos los días al mediodía, la joven sufre episodios en los que su cuerpo convulsiona y parece estar extasiada:

Encontraron a Evangelina de espaldas en el suelo, apoyada en los talones y la nuca, doblada hacia atrás como un arco, echando espumarajos por la boca y rodeada de tazas y platos rotos. [...] La espuma se tornó en una baba rosácea cuando la joven se mordió la lengua, sus ojos se volvieron hacia atrás perdiéndose en el infinito, se estremeció convulsionada y la habitación se impregnó de angustia y de olor a excremento. (Allende 1986: 46-47)

Finalmente, surge la idea de que Evangelina pueda estar sufriendo las consecuencias de un mal de ojo (Allende 1986: 72) y acuden a Mamita Encarnación, la matrona y conocedora de remedios naturales, quien concluye que «el ocio y la castidad producen melancolía. De todos modos, tienen que aparearla, porque este torbellino no se le va a pasar sin un macho» (Allende 1986: 76), algo que no convence a su madre, por lo que no sigue el consejo, pero decide que puede ser una buena solución mantener a su hija muy ocupada

---

<sup>54</sup> A menudo recordaba a la otra, la que se llevó la comadre Flores y que en justicia le pertenecía. Su marido la consolaba diciendo que parecía más sana y fuerte y seguro se criaría mejor con la otra familia.

<sup>55</sup> Nunca, ni siquiera ante la procesión de suplicantes rogando por un milagro, pensó que los ataques de su hija eran síntomas de santidad. Menos aún creía en demonios provocadores, como aseguraban las comadres deslenguadas después de ver una película sobre exorcismos en el pueblo, donde la espuma en la boca y los ojos perdidos eran signos de Satanás (Allende 1986: 14).

todo el día, lo que «le devolvió la alegría y el sueño, pero no logró disminuir la intensidad de sus crisis» (ibid.)

El caso produce un gran revuelo, de modo que Irene y Francisco la conocen cuando hacen un reportaje sobre sus supuestos milagros. También se involucran cuando descubren la misteriosa desaparición de la joven y comienzan un proceso de búsqueda para intentar dar con ella, lo que llevará a Irene a entrar en contacto con las vivencias más crudas e inhumanas que experimenta la parte de la población menos favorecida de su país. Esta proximidad con personas de una clase social más baja debido a su trabajo y a los intereses políticos e ideológicos de Francisco hace que se desarrolle una relación de amor que sirvió para abrirle los ojos y explotar la burbuja en la que la que había vivido hasta entonces, acercándola a la realidad.

El primer encuentro que tienen los dos jóvenes deja totalmente sorprendido a Francisco, puesto que Irene proyecta una imagen que tiende a imponer e, incluso, a intimidar: una mujer profesional, segura en sí misma, autónoma, independiente y atractiva. Esta no es una imagen que se corresponda al cien por cien con la realidad, ya que a lo largo de la obra se aprecia cómo se ve condicionada por su pasado y por su entorno. La actitud y el carisma de la joven llaman la atención de Francisco desde el primer momento. El día que se conocen en la revista femenina en la que van a ser compañeros y, a pesar de que Francisco se considera una persona progresista, sostiene algunas actitudes conservadoras y tradicionales a las que Irene se opone:

Cuando les llevaron la cuenta, ella abrió el bolso para sacar dinero, pero Francisco había recibido lo que su padre llamaba una estricta educación de caballero, porque lo cortés no quita lo revolucionario. Se adelantó a tomar la factura pasando por alto los avances de las liberacionistas en sus campañas de igualdad, sorprendiendo desfavorablemente a la joven periodista.

- No tienes trabajo, déjame pagar – alegó. En los meses siguientes ese sería uno de los pocos motivos de discusión. (Allende 1982: 67)

La novela tiene el objetivo de explorar los sentidos, las emociones y las sensaciones vistos desde la perspectiva y la experiencia de ser mujer. Los jóvenes ven cómo su relación va avanzando hasta sufrir una metamorfosis que los lleva a un campo más íntimo y sexual que tiene como consecuencia la idealización del otro<sup>56</sup>. A medida que la relación entre ellos dos cambia y progresa, entra a formar parte del triángulo amoroso el novio de Irene, lo que hace que empiece a cuestionarse su concepto del amor y sus patrones sobre las relaciones que ha aprendido en el hogar. Como consecuencia, se replantea su relación con Gustavo, algo que no había podido hacer hasta el momento, ya que para ella era un destino inevitable<sup>57</sup>.

La mención a la censura sexual<sup>58</sup> y política<sup>59</sup> está presente a lo largo de la novela, aunque el momento de mayor inflexión se sitúa en la investigación sobre el caso de Evangelina, que pasa de ser una noticia sobre una joven que supuestamente realiza milagros a transformarse en una profunda investigación de sino político y de violencia policial. Desde un principio, Irene se enfrenta a los sargentos con un carácter fuerte y marcado, sin ningún signo de intimidación:

---

<sup>56</sup> Abrazada a la cintura de Francisco, con la cara aplastada contra la rugosa textura de su chaqueta y el pelo alborotado por el viento, Irene imaginaba volar sobre un dragón alado (Allende 1986: 82).

<sup>57</sup> En realidad, pensaba poco en el amor y no cuestionaba su larga relación con el oficial, la aceptaba como una condición natural escrita en su destino desde la infancia. Tantas veces oyó decir que Gustavo Morante era su pareja ideal que acabó por creerlo sin detenerse a juzgar sus sentimientos. Era sólido, estable, viril, firmemente plantado en su realidad. Ella se consideraba a sí misma como una cometa navegando en el viento y, asustada de su propio motín interior, cedía a veces a la tentación de pensar en alguien que pusiera freno a sus impulsos; pero esos estados de ánimo le duraban poco (Allende 1986: 84).

<sup>58</sup> Sin embargo, debido a la censura de los últimos años, ponían parches negros sobre los senos desnudos y empleaban ismos para designar conceptos prohibidos, como aborto y libertad (Allende 1986: 63).

<sup>59</sup> Parecía que nada interesante pasaba en el país y cuando ocurría, la censura impedía su publicación (Allende 1986: 83).

Francisco sintió a Irene pasar por su lado como una exhalación y antes de que pudiera detenerla se detuvo frente al Teniente con los brazos en jarra, gritando con una voz que no parecía la suya.

- ¡Salvajes!, ¡Bestias! ¿No tienen respeto? ¿No ven que pueden matar a alguien? (Allende 1986: 96)

Una vez que ya la vida y el entorno habitual de la joven son conocidos para el lector, se presencia cómo Irene abre los ojos sobre la situación real de opresión que sufre el país, lo que se sitúa paralelamente a su vida privada, donde se va a cuestionar todas las decisiones tomadas hasta entonces. Asimismo, de forma puntual, aparecen mencionados algunos temas tabúes de la época como la homosexualidad, representada por el papel de Mario, que es vista desde los ojos conservadores de Gustavo:

Al ver a Mario cambió la expresión de su rostro. El oficial sentía un repudio violento por los afeminados y le molestaba que su novia se moviera en un medio donde se rozaba con quienes calificada de degenerados. (Allende 1982: 110)

Es entonces cuando llega el momento en el que Irene ya no puede esconder su renovado posicionamiento político y comienza a criticar duramente al gobierno. El caso de Evangelina la ha hecho tener un contacto directo con las atrocidades que padece la población y ya no tiene ninguna duda acerca de la tiranía de la dictadura:

- Los gobiernos son intrínsecamente corruptos y deben suprimirse. Garantizan la libertad de los ricos basada en la propiedad y esclavizan a los demás en la miseria – peroraba ante la asombrada Irene. (Allende 1986: 120)

A partir de aquí, la violencia aumenta considerablemente, mostrándose una realidad de sufrimiento entremezclada con un discurso de esperanza por parte de aquellos que luchan contra el régimen o tienen la certeza de que algún día acabará:

- La humanidad debe vivir en un mundo unido, donde se mezclen las razas, lenguas, costumbres y sueños de todos los hombres. El nacionalismo repugna a la razón. En nada beneficia a los pueblos. Solo sirve para que en su nombre se comentan los peores abusos. (Allende 1984: 125)

Esta nueva toma de consciencia política también se demuestra en la vida personal y amorosa de Irene. Cada vez son más claras las diferencias entre la joven y su novio, ya que se evidencia que sus metas y ambiciones en la vida no siguen el mismo camino. Se puede apreciar que estaban juntos por costumbre y por influencia familiar, pero no por amor:

Irene escuchaba distraída. Sus dificultades con Gustavo eran de otro orden. Ella no se ajustaba al modelo de esposa de un oficial de alta graduación, estaba segura de no serlo nunca, aunque se diera vuelta al revés como un calcetín. Suponía que, si no se conocieran desde la niñez, jamás se habría enamorado de él y posiblemente ni siquiera hubieran tenido ocasión de encontrarse porque los militares viven en círculos cerrados y prefieren casarse con hijas de sus superiores o hermanas de sus compañeros, educadas para novias inocentes y esposas fieles, aunque no siempre las cosas resultaran así. (Allende 1984: 128)

Las diferencias y discrepancias se hacen más palpables conforme avanza la obra y no solo por cuestiones ideológicas, sino también por la propia concepción del amor que tienen, ya que Gustavo parece no saber enamorar de otro modo que no sea mediante bienes materiales:

Lo apremiaba el deseo de ofrecer a Irene casa propia, muebles modernos, máquinas domésticas, automóvil y una renta segura. Era inútil que ella manifestara desinterés por esas cosas y sugiriera que en vez de casarse realizaran una unión a prueba, a ver si la suma de sus afinidades era superior a la de sus diferencias. (Allende 1986: 131)

A través de todo esto la protagonista va experimentando cambios de actitud que afectan en todos los niveles de su vida y en todos los espacios en los que se desarrolla, hasta que finalmente la impulsan a tomar decisiones drásticas:

Irene Beltrán vivió hasta entonces en una ignorancia angélica, no por desidia, por estupidez, sino porque esa era la norma de su medio. Como su madre y tantos otros de su clase social, se refugiaba en el mundo ordenado y apacible del barrio alto, los balnearios exclusivos, las canchas de esquí, los veranos en el campo. La educaron para negar las evidencias desfavorables, descartándolas como signos equivocados. (Allende 1982: 148)

Esta toma de conciencia es un camino de no retorno para la protagonista. Siente que tiene que enfrentarse a las injusticias que la rodean y ya se desenvuelve a través de unos ideales progresistas y revolucionarios<sup>60</sup>. Ya se ha liberado de los prejuicios de clase, ha explotado su burbuja y ha iniciado una nueva etapa basada en el compromiso con la justicia y con la libertad de expresión. Dentro de ella se manifiesta incesantemente la culpa por defraudar a su familia y por incumplir los planes que siempre han tenido para ella –«Gustavo me ha esperado toda la vida. Me casaré con él» (Allende 1986: 153) –, aunque el nuevo valor surgido en su interior es algo que no puede obviar.

---

<sup>60</sup> [...] iban a ver en la Morgue, Francisco rogó a Irene que se quedara afuera, pero encontró en ellas una nueva determinación, surgida del deseo de conocer la verdad, que la impulsó a cruzar el umbral (Allende 1982: 145).

En la parte final de la novela, se resuelve el caso de Evangelina y también se solventan las batallas personales e internas de Irene por desafiar todo lo conocido hasta ese momento. Es aquí cuando el erotismo toma una especial importancia y se describen las diferentes sensaciones físicas que Irene descubre en su intimidad con Francisco, que se basa en la total libertad:

Irene no había amado así, ignoraba aquella entrega sin barreras, temores ni reservas, no recordaba haber sentido tanto gozo, comunicación profunda, reciprocidad. Maravillada, descubría la forma nueva y sorprendente del cuerpo de su amigo, su calor, su sabor, su aroma, lo exploraba conquistándolo palmo a palmo, sembrándolo de caricias recién inventadas. Nunca había disfrutado con tanta alegría la fiesta de los sentidos, tómame, poséeme, recíbeme, porque así, del mismo modo, te tomo, te poseo, te recibo yo. (Allende 1986: 244)

El desenlace de la desaparición de Evangelina, cuyo cuerpo aparece sin vida en una mina lleva consigo el descubrimiento de una serie de ejecuciones realizadas por parte de los militares, ya que el cadáver de la joven no es el único que encuentran. Al entrar y advertir la atrocidad cometida allí, Irene y Francisco plantan cara al gobierno con el apoyo de un pueblo cansado de los abusos. Ellos tienen el poder de la palabra y publican la noticia aportando todos los nombres de los implicados, lo que produce una gran desestabilización y, como resultado, Irene termina siendo atacada por aquellos que querían silenciarla para acallar toda la investigación que había realizado y que, por supuesto, involucraba a altos cargos del gobierno:

Treinta horas después de la muerte del Sargento Faustino Rivera, Irene fue baleada en la puerta de la editorial. Salía de su trabajo, tarde ya, cuando un automóvil estacionado en la acera de enfrente puso el motor en marcha, aceleró y pasó por su lado como un viento fatídico disparando una ráfaga de metralla antes de perderse en el tráfico. Irene sintió un golpe

formidable en el centro de su vida y no supo lo que había ocurrido. Se desplomó sin un grito. (Allende 1986: 314)

En este momento, se puede presenciar también el cambio de perspectiva que ha sufrido el Capitán Gustavo Morante puesto que, al ver el intento de asesinato que sufre Irene a manos de algunas personas del ejército, entiende el verdadero significado de una dictadura tan brutal y pierde todos los argumentos que antes tenía para defenderla:

Creía que el país necesitaba un receso político, orden y disciplina para vencer la miseria. ¿Cómo iba a imaginar que el pueblo nos odia? [...] Aunque ya no estoy tan seguro, tal vez ya es hora de volver a los cuarteles y restituir la democracia. ¿Dónde estaba yo que no vi la realidad? ¿Cómo no me lo dijiste a tiempo? (Allende 1986: 323)

Después de este infructuoso intento de asesinato confirman que la vida de ambos, de Irene y de Francisco, corren peligro y se dan cuenta de que la única salida que les queda para salvarse es el exilio. Como ya se ha mencionado anteriormente, la novela acaba con el dolor del exilio y con la fuerte esperanza de volver, de regresar algún día a la patria donde dejaban a sus familias y a sus amigos.



## **Capítulo 2: *La mujer habitada* – Gioconda Belli**

En este apartado se procede al análisis de la primera obra narrativa de Gioconda Belli, publicada en 1988 y que se sitúa en el contexto de la Revolución Sandinista que puso fin a la dictadura de la familia Somoza. En este momento de la historia nicaragüense, la autora estaba muy involucrada en la política y participó activamente en los movimientos revolucionarios que hicieron caer el régimen. Por lo que, se presentarán los paralelismos entre la historia relatada en la novela y la propia biografía de Belli.

Los protagonistas de esta novela conviven con el secretismo y la clandestinidad, que se desarrolla en paralelo a una vida cotidiana que tiene tintes de normalidad. Es interesante también profundizar en la dinámica entre el ámbito público y privado, en cómo los personajes viven la historia general y sus historias personales, combinándose lo cotidiano con lo político y social.

La autora aborda las relaciones sentimentales como una herramienta dentro de la trama para acceder con mayor profundidad a la personalidad de los personajes y también se sirve de ellas para mostrar el agente impulsor de su salto a una vida revolucionaria. Las tramas que se superponen nos ayudan a tener una visión panorámica de los personajes y nos ayudan a comprender la historia en la que se desarrollan las diferentes líneas argumentales.

Esta obra nos ofrece una visión del presente que relata a través de los ojos de la protagonista, Lavinia, quien se enfrenta a la realidad de su país tras abrir los ojos a lo que ocurre. Sin embargo, aparecen constantes viajes al pasado a través de la voz de Itzá, una mujer indígena que luchó contra los colonizadores españoles y que aviva la llama de la resistencia en Lavinia. Ambas son el testimonio de un territorio que lucha por ser libre y por deshacerse de toda dominación.

## 2.1 El contexto histórico en *La mujer habitada*

*La mujer habitada* es una obra escrita en el año 1988 y supone la primera publicación narrativa de Gioconda Belli. Se centra en el relato de la vida de Lavinia, una mujer que decide salirse de los parámetros sociales impuestos por su género y formar parte de los acontecimientos sociales presentes en su país y ser parte activa del cambio:

*La mujer habitada* (1988) plantea la toma de conciencia y el desarrollo de una praxis feminista, formada de una mezcla de sandinismo y marxismo utópico revolucionario, basada en una rebelión contra el sistema hegemónico patriarcal. (Urbina 2002: 16)

En el momento de su publicación, Belli se dedica más a la literatura y menos a la política, aun cuando tanto la política como la historia se presentan como dos aspectos fundamentales en la obra.

Por una parte, la autora evoca las raíces indígenas nicaragüenses mediante el personaje de Itzá y, por otra, cuenta la historia contemporánea a través de Lavinia: ambas se entrelazan para mostrar la hibridación<sup>61</sup>, el mestizaje y el sentimiento de lucha atemporal del pueblo. Pese a que la trama se desarrolla en una ciudad ficticia llamada Faguas, la realidad contemporánea del lugar se identifica como la historia de Nicaragua durante la dictadura somocista (Zinani 2004: 107), ya que aporta una reminiscencia del ambiente político de Managua durante las décadas finales del siglo XX.

Esta novela se presenta como un híbrido entre la historia ficcionada y la historia real, a lo que se añade el complemento mágico. Tiene una estructura

---

<sup>61</sup> La hibridación cultural en la obra de Belli rechaza la mirada nostálgica al pasado como señal de la pérdida de autenticidad y el lamento por la subordinación, sino que rescata la visión antecesora integrándola, reapropiándola y reelaborándola situándose en un presente que intenta entender desde las raíces del país y desde los orígenes de la sociedad nicaragüense.

paralelística donde coexisten dos voces femeninas narrativas y centrales. El narrador en tercera persona prioriza la historia, de modo que la protagonista se da a conocer a través de sus reacciones, de sus reparos, de sus miedos y de su evolución de joven criada en una familia acomodada a adulta comprometida con la revolución. Esta voz narrativa encuentra su contrapartida en la voz mítico-poética de Itzá, quien relata en primera persona el pasado y el presente del país. El lenguaje poético de la indígena apoya la aceptación de los elementos mágicos y fantásticos de la novela. Existe un salto incesante a lo largo de la obra desde el mundo real al mítico y legendario, por lo que estas dos voces diferentes acompañan al lector y establecen un equilibrio entre ambos permitiendo que se complementen mutuamente. El investigador Jorge Paredes, en su *Discurso cultural y posmoderno de Gioconda Belli: Itzá versus las metanarrativas europeas*, comenta que las obras de Belli representan uno de los pasos más importantes dentro de la novelística centroamericana por los nuevos elementos que introduce, ya que revaloriza el lenguaje popular sin hacer que eso disminuya la calidad de los discursos y permite un diálogo entre el presente y el pasado cultural al tiempo que reivindica las culturas que se han visto marginadas tras quinientos años de imperialismo europeo (Paredes 1999: 95).

Dentro del mismo discurso, Paredes se detiene en la dualidad cultural de la mujer en esta obra: *La mujer habitada* da voz a Itzá como representante de la conciencia cultural de los pueblos precolombinos que fueron sometidos por la conquista española y se convierte en un agente de suma importancia para comprender la evolución de la protagonista, Lavinia, que es defensora del discurso occidental. Para Paredes, en este dialogismo cultural que tiene lugar en la novela sale triunfante es Itzá, quien valida el derecho de las culturas marginalizadas y tiene su propia voz dentro del espacio narrativo (Paredes 1999: 96).

En *La mujer habitada* se reitera la presencia de la poesía y lo hace con una gran unidad y coherencia dentro de la obra, incluso las palabras de Itzá que cierran la

novela son un pasaje lírico<sup>62</sup>. Belli es una fuerte representante de la voz poética de la mujer revolucionaria en Nicaragua y se alza con un estilo propio, con un espíritu revolucionario que la llevó a romper con las estructuras míticas y a representar otras que componían su realidad social. La búsqueda de la identidad de la mujer es una constante dentro de su producción literaria, lo que permite la creación de otros modos de ser.

La obra se presenta principalmente como ficción, pero se compara con los acontecimientos, paisajes y personajes de la historia real nicaragüense, por lo que es importante incidir en esto. La escritora no solo nos muestra la historia a través de su obra, sino que también reflexiona sobre su concepción. Pone en tela de juicio la visión lineal del tiempo, lo cual pertenece al mundo occidental, y fija su atención en la concepción mesoamericana<sup>63</sup> de la historia, es decir, nos presenta el tiempo como algo cíclico:

Garro, Scorza y Belli yuxtaponen, comparan o simplemente oponen la cosmología mágica de sus personajes indios a la visión positivista de los mestizos o blancos. De esa manera estipulan una nueva forma según la cual se debe leer, entender e interpretar la ficción. (Rojas-Trempe 1991: 143)

Hace uso de la ficción para hacernos reflexionar sobre algunos aspectos esenciales de la política y de la historia, haciéndonos ver que todo surge nuevamente, presentándose como parte de un ciclo.

Los personajes indígenas que aparecen en la novela vivieron en el siglo XVI y experimentaron los cambios que sufrió su sociedad a partir de la llegada de los

---

<sup>62</sup> Serán nuestros el oro y las plumas; el cacao y el mango; la esencia de los sacuanjoches; Nadie que ama muere jamás (Belli 1988: 439).

<sup>63</sup> Mesoamérica es el término, utilizado por primera vez por el antropólogo Paul Kirchhoff (Rovira Morgado 2007), con que se denomina la región sudoeste del Golfo de México, es decir el sur de México, pasando por Guatemala, El Salvador y Belice, hasta las partes occidentales de Honduras, Nicaragua y Costa Rica.

conquistadores españoles. Itzá recuerda el asombro y los sentimientos de su madre cuando se unió a una de las caravanas organizadas por los calachunis, caciques, para ir a conocer a los españoles por primera vez:

Mi madre recordaba al Capitán. Estaba de pie en la tienda donde ellas depositaron las ofrendas. Era alto, de cabellos rizados y dorados. (Belli 1988: 210)

Durante esta visita, el capitán les propuso bautizarse para «renunciar a los dioses paganos» (ibid.). Los indígenas prometieron volver tres días más tarde y, tras considerar que «los invasores eran pocos y lucían débiles indefensos cuando no montaban sus bestias de cuatro patas» (ibid.), organizaron una partida para atacarlos por sorpresa. Este ataque inesperado los hizo huir de la zona temporalmente para volver después con «más barcos, más hombres con pelos en la cara, más bestias y bastones de fuego» (Belli 1988: 232).

A lo largo de la novela, la autora hace repetidas alusiones a acontecimientos, lugares, dioses y ritos de los que se puede deducir el origen y la identidad cultural de la tribu indígena a la que pertenece Itzá. Por ejemplo, aparecen dos dioses: Tláloc, el dios de la lluvia y Chalchiutlicue, que era considerada la hermana o la esposa de Tláloc:

Me pregunté si habré llegado por fin a las tierras tropicales, al jardín de la abundancia y el descanso, a la alegría tranquila e interminable reservada a los que mueren bajo el signo de Quote-Tláloc, Señor de las Aguas. (Belli 1988: 9)

La partera me lavó, me purificó implorando a Chalchiutlicue – madre y hermana de los dioses – y en esa misma ceremonia me llamaron Itzá, gota de rocío. (Belli 1988: 9)

La descripción de la cultura de Itzá es totalmente específica cuando dice:

Los españoles decían haber descubierto un nuevo mundo. Pero ese mundo no era nuevo para nosotros. Muchas generaciones habían florecido en estas tierras desde que nuestros antepasados, adoradores de Tamagastad y Cippatoval, se asentaron. Éramos náhuatl, pero hablamos también chorotega y la lengua niquirana. (Belli 1988: 111)

Belli hace referencia al nivel científico, a la organización urbana y a la agricultura de la sociedad náhuatl en Nicaragua. Aunque desarrollaron una cultura periférica frente a la de los aztecas, tenían conocimientos sobre astrología y meteorología, cultivaban la tierra, sabían manejar una escritura y adoraban a varios dioses<sup>64</sup>. La cosmovisión de los indios estaba basada en la continuación de la vida, en la muerte como paso para regresar a la vida en otra forma. Bertus Haverkort considera que la cosmovisión indígena:

Se refiere a la forma en que una población percibe el mundo o el cosmos. La cosmovisión incluye a las relaciones que se asumen y se llevan a cabo entre el mundo espiritual, el mundo natural y el mundo social. Describe el rol de los poderes sobrenaturales, la forma en que los procesos naturales se llevan a cabo y la relación entre la humanidad y la naturaleza. Adicionalmente, la cosmovisión explicita las premisas filosóficas y científicas detrás de la intervención de los campesinos en la naturaleza. (Havenkort 2001: 12)

Cuando Itzá se da cuenta de que ha vuelto a la tierra para habitar el espíritu de otra mujer, el lector descubre que el concepto azteca del tiempo no es lineal, sino cíclico. Ángel Flores intentó definir el término realismo mágico con algunas características entre las que se incluía su interés en transformar lo cotidiano en irreal conformándose la irrealidad como una parte de la realidad y, también, el

---

<sup>64</sup> Sabíamos medir el movimiento de los astros, escribir sobre tiras de cuero de venado. Cultivábamos la tierra, vivíamos en grandes asentamientos a la orilla de los lagos, cazábamos, hilábamos, teníamos escuelas y fiestas sagradas (Belli 1988: 111).

hecho de que el paso del tiempo parece existir en una especie de fluidez intemporal (Bautista 1991: 20). El tiempo ya no está percibido cronológicamente, sino de manera intuitiva y circular, «da vueltas» (Ubidia 1997: 104), hecho que forma los cimientos de la novela *La mujer habitada*. No funciona una visión rectilínea, sino la historia que se repite, la muerte y la vida se suceden una y otra vez. En la siguiente cita, Itzá reflexiona sobre su pasado y sobre la posibilidad de que ella también haya sido *habitada* por sus antecesores, incitada igualmente a participar en la resistencia.

Pronto lloverá. La tierra ha empezado a soltar el recuerdo del olor de la lluvia: llama a Quiote-Tláloc, con el agua guardada. Pienso ahora que quizás también mis antepasados remotos, los que huyendo de la explotación de Ticomega y Maguatega, llegaron a poblar estos parajes, permanecieron en la tierra, en los frutos y las plantas durante mi tiempo de vida. Quizás fue alguno de ellos el que pobló mi sangre de ecos, quizás alguno de ellos vivió en mí, hizo que dejara mi casa, me llevó a los montes a combatir con Yarince. La vida tiene maneras de renovarse a sí misma. (Belli 1988: 104-105)

Por tanto, la concepción del tiempo de los indígenas influyó de igual manera en sus vivencias y, principalmente, en su religión. Para los indígenas, el tiempo no era una medida abstracta y vacía de contenido, sino una fuerza concreta, una sustancia que se consume y se gasta, lo que provocaba la necesidad de organizar ritos y hacer sacrificios dedicados a los dioses, puesto que tenían que revigorizar el año o el siglo (Hill 1999: 2). Es la propia Itzá quien nos describe los sacrificios de su pueblo de un modo poético. En el siguiente fragmento, el sacrificio ofrecido a los dioses es Xotchitl, su amiga:

Flor es xotchitl en nuestra lengua. Xotchitl me recuerda a mi amiga Mimixcoa. [...] Su mirada era profunda como el cenote sagrado donde fue ofrecida en sacrificio a Quiote-Tláloc, dios de las lluvias. Mucho hablamos aquellos días antes de la ceremonia. [...] Los sacerdotes recibieron a

Mimixcoa en el nacom, la plataforma de los sacrificios. La despojaron de su capa de plumas y solo vestida con un sencillo lienzo blanco, la arrojaron al agua. Antes de perderse en la fuente que siempre mana, me miró dulce y largamente. Luego desapareció. (Belli 1988: 280-281)

Aunque Itzá conocía el destino de su amiga, pensó que los dioses la salvarían y la enviarían de mensajera. Fue al darse cuenta de que su amiga no emergía, cuando tomó conciencia de su pérdida y no podía resignarse a entregársela a Tláloc (ibid)<sup>65</sup>.

Paralelamente, Belli realiza una recreación de la época contemporánea de la que ella misma forma parte. Si bien todo pertenece a una realidad ficcionada, la novela muestra referencias a fechas o a situaciones reales que marcaron una época turbulenta de la historia de Nicaragua. Concretamente, Belli dramatiza un complot llevado a cabo en 1974 por la FSLN, por un comando llamado Juan José Quezada, en el que se tomaron como rehenes a personajes importantes del régimen de Anastasio Somoza<sup>66</sup>. La acción fue considerada un éxito, tuvo una amplia proyección nacional e internacional y permitió la liberación de varios presos políticos. La novela es el resultado de la ficcionalización de la preparación de este hecho, así como de su ejecución, que Belli sitúa el 20 de diciembre de 1973, en la casa del General Vela y al cual llamo *el operativo eureka* (Belli 1988: 317). A pesar de su conocimiento del hecho, Belli inserta algunos anacronismos:

Among faithful historical details, including information about political parties, rivalries, and assassinations, Belli incorporates several interesting anachronisms. The mention of the Patty Hearst kidnapping, which did not

---

<sup>65</sup> No me podía resignar a entregársela a Tláloc, quien en ese momento la estaría contemplando con sus ojos de jade. Poco sabía yo que años después Tláloc me recibiría en su seno, me enviaría a poblar jardines, a este árbol donde ahora habito, desde el que añoro a mi amiga Mimixcoa (Belli 1988: 280-281).

<sup>66</sup> Dramatizes the simultaneous struggle for national liberation and women's emancipation in her country at a particular moment of increased Sandinista successes against the Somoza regime in the early 1970s (Craft 1997:158).



occur until February 1974, and the Aldo Moro kidnapping in Italy in March 1978 remind us that we are still in the world of fiction. (Craft 1997: 162)

La acción de *La mujer habitada* finaliza en el año 1973, lo cual no impide que se mencione el secuestro ocurrido en 1978 en la novela:

Lavinia se quedó en silencio. Empezó a comprender. Imágenes como destellos acudieron a su mente. Atentados, Aldo Moro, hombres muertos en dormitorios. Se sintió mal. (Belli 1988: 139)

Rosaura Rodríguez nos dice a este respecto que no es la fidelidad histórica lo que interesa a Gioconda Belli, sino una cierta configuración de los hechos que constituye un material en el que la memoria puede encontrar la fuente de un pasado, no de derrota, sino de heroísmo (Rodríguez 1997: 248). Al ser preguntada sobre los anacronismos que aparecen en su obra, Belli alega que la novela está en el ámbito de la ficción y que dicho recurso es utilizado para crear la atmósfera necesaria para la novela<sup>67</sup>.

Si bien es cierto que es un mundo ficticio en el que Nicaragua se representa como Faguas, Somoza es llamado Gran General y el FSLN es rebautizado como Movimiento de Liberación Nacional, hay algunos elementos que nos conectan directamente con la realidad como ocurre con el lema *Patria Libre o Morir*, siendo esta la consigna oficial del FSLN y apareciendo tal cual en la novela<sup>68</sup>.

Además de la ficcionalización de la propia realidad, es importante señalar la parodia y la ironía con las que Belli caracteriza el retrato que hace de una sociedad donde se imponen la fuerza y el mal gusto. Uno de los personajes que

---

<sup>67</sup> When asked about *èthem*, Belli explained that, indeed, she had taken liberties with historical fact in the interest of fiction: these events were part of the sensational news of the era and help recreate its atmosphere (Craft 1997: 162).

<sup>68</sup> Era una operación, «Patria Libre o Morir», dijo. Sin retirada. O salían victoriosos o morían. «Vencemos o morimos» –dijo y luego, en voz alta y resonante, la consigna «Patria Libre» (Belli 1988: 318).

destaca en este último punto es la Señora Vela, a quien Lavinia rechaza por ser la representante de la capa social de los nuevos ricos, quienes tienen un trato poco agradable, son artificiales y quien aparece simbolizada por sus manos flojas adornadas con pulseras:

Les estrechó la mano con el convencional *mucho gusto*. Eran manos delgadas y flojas. Las extendían con afectación. Poca destreza social que no podían disimular las pulseras. (Belli 1988: 134)

La novela nos presenta a Lavinia, una joven de buena familia que rechaza a los que pertenecen a su misma clase social y es *habitada* por el espíritu revolucionario de sus antecesoras, lo que la lleva a embarcarse en un mucho de rebelión que, si bien parecía resultarse ajeno, termina convirtiéndose en su propósito de vida, por lo que se procede a analizar al personaje.

## 2.2 Personaje protagonista: Lavinia

*La mujer habitada* se encarga de introducirnos en una historia híbrida entre la realidad y la ficción, nos presenta a mujeres que se rebelan contra la dominación masculina, contra la represión y la violencia del régimen dominante y contra sus propios prejuicios, replanteándose todas las enseñanzas tradicionales que han aprendido desde la infancia. Estos personajes femeninos actúan para hacer frente a los momentos históricos convulsos de los que les corresponde formar parte.

La obra nos presenta a dos personajes fundamentales que se interrelacionan a lo largo de la narración: Lavinia e Itzá. La historia de esta última pone las claves para el sumergimiento en el mundo mágico. Se trata de una mujer indígena de la época colonial que luchó contra los españoles y que despierta encarnada en un naranjo del jardín de la casa de Lavinia:

El día que floreció el naranjo, Lavinia se levantó temprano para ir a trabajar por primera vez en su vida. [...] Era un buen augurio que el árbol hubiera florecido ese día precisamente, se dijo frotándose el pelo largo y castaño, [...] No le hubiera gustado ser como Sara, su mejor amiga, tener rasgos de muñeca de porcelana. La imperfección tenía sus atractivos. Su cara que, en otro tiempo, no hubiera tenido éxito, no podía estar más a tono con la música rock, la moda hippie, descuidada de principios de los setenta, las minifaldas, la continuada rebeldía de la década anterior, la modernidad descuidada de principios de los setenta. (Belli 1988: 9)

Ella nos guía a través de la vida de Lavinia, una joven arquitecta que decide volver a su ciudad, Faguas, después de graduarse en Europa, en Bolonia (Italia). Esta novela se encarga de adaptar las experiencias personales de la autora durante su pertenencia al movimiento sandinista y durante la revolución, aunque existen algunos rasgos que permiten comparar a la protagonista con la autora.

El primero de ellos es el nombre de Lavinia, que nos lleva directamente a una de las hermanas de Belli, cuyo nombre aparece en la dedicatoria de su obra *El pergamino de la seducción* (2005) –«A Lucía y Lavinia, mis hermanas, por su amor y sus nombres»–. Si bien es cierto que la autora tenía 21 años cuando ingresó en la FSLN y la protagonista tiene 23, se puede considerar que son edades cercanas y tempranas para incorporarse a un movimiento revolucionario, lo cual podría ser también una similitud. Por otra parte, la profesión de Lavinia, arquitecta, se replica en la realidad de su vida, ya que su hija Maryam también lo es –«donde su hermana Maryam cursaba arquitectura» (Belli 2010: 308); «Maryam es arquitecta» (Belli 2010: 302)– y, además, su hija empezó a militar desde muy joven en el mismo ámbito que su madre –«era el segundo año que Maryam, de dieciséis años, se sumaba a la Brigada de Cortadores de la Juventud Sandinista»– (Belli 2010: 248).

Son más las similitudes que existen entre ambas, como lo es su vinculación con Italia. Mientras Lavinia hace referencia a la afición de su madre por los hombres italianos (Belli 1988: 19) y a su tiempo viviendo en Europa, concretamente en Bolonia, Belli tiene ascendentes italianos piamonteses (Belli 2010: 23) y, gracias a su estatus social como ocurre en el caso de Lavinia, pudo estudiar en un colegio de monjas en Europa, concretamente en España –«me bachilleré en un colegio de monjas en España y luego viajé a Filadelfia» (Belli 2010: 26)–. El hecho de provenir de una familia de clase media-alta no impidió que Belli simpatizase con los fines de la revolución, como también lo hace Lavinia, ya que no se siente realizada dentro de su clase social. Es la conocida rebeldía de Itzá lo que parece alimentar el espíritu de rebelión de Lavinia, quien toma consciencia de su posición en la sociedad y decide mostrar su oposición a las estructuras

sociales y tomar sus propias decisiones tanto en su vida personal y cotidiana como en los eventos históricos del país<sup>69</sup>.

La autora nos muestra a la protagonista como una mujer que busca su liberación dentro del mundo androcéntrico y nos enseña cómo va despertando poco a poco su espíritu crítico hasta percibir las desigualdades y las discriminaciones que padece por una cuestión de género. Observa las diferencias de trato –«por ser mujer, dijo Felipe, tendría el privilegio de tener su despacho al lado del ventanal» (Belli 1988: 18)–, las expectativas que depositan en ella y cómo lo afronta o lo utiliza<sup>70</sup>. Esta toma de conciencia genera en ella unos sentimientos que, a veces, tiene que contener –«le habría gustado preguntarle si el tono de burla hubiese sido igual de haber sido ella hombre y tener un nombre como Apolonio o Aquiles, cosa por demás común en Faguas, pero prefirió no confrontarlo al menos ese día»– (ibid.).

El contexto sociocultural tiene importancia para la comprensión de los conflictos que vive la protagonista. La ubicación de la narración se sitúa en Faguas y, en esos momentos, se vive la dictadura del Gran General, donde la pobreza y el temor conviven en la vida cotidiana de la clase obrera.

Eso era la dictadura, pensó Lavinia, el miedo; la mujer diciendo que no sabía nada. Ella diciendo que no quería involucrarse. No saber nada era lo mejor, lo más seguro. Ignorar el lado oscuro de Faguas.... (Belli 1988: 82)

---

<sup>69</sup> Ella abrió la fruta de un tajo. Hizo una herida limpia, casi indolora. Luego fueron sus dedos asiendo la cáscara. El fluir del jugo. Placentero. La delicada tensión interna cediendo, aflojándose. Similar al llanto. Los gajos abriéndose. Las delicadas pieles liberando sus cuidadosas lagrimas retenidas en aquel mundo redondo. Me puso, liquida, sobre la mesa. Desde la vasija transparente la observo. Espero que me lleve a los labios. Espero la consumación de los ritos (Belli 1988: 47).

<sup>70</sup> Los dos hombres parecían disfrutar su actitud de paternidad laboral. Lavinia se sintió en desventaja. Hizo una reverencia interna a la complicidad masculina y deseó que las presentaciones terminaran (Belli 1988: 16).

La semejanza entre el Gran General y Anastasio Somoza se puede ver representada en la escena de la novela donde se relata el fraude electoral. La narración se sitúa en el año 1973 y Lavinia dice haber experimentado la verdadera esperanza de que las cosas fuesen a cambiar durante las elecciones que tuvieron lugar cuando tenía 18 años, lo que nos sitúa en 1967 cuando:

Se encontró las calles cubiertas de afiches del partido de la oposición. La gente cantaba la canción del candidato Verde con verdadero entusiasmo. Surcaban ilusiones de que la campaña electoral podría resultar en una victoria opositora. Todos los sueños quedaron dispersos el último domingo de la contienda. Una gran manifestación recorrió las calles demandando la renuncia de la familia gobernante, el retiro del candidato hijo del dictador. Los líderes opositores arengaban a aquella marea humana [...] resistencia pacífica contra la tiranía. Hasta que los soldados empezaron a bajar por la avenida [...] no hubo quien pudiera contar después cuándo dieron comienzo los disparos ni cómo aparecieron los cientos de zapatos que Lavinia vio dispersos por el suelo mientras corría [...] se hablaba de trescientos, seiscientos, incontables muertos (Belli 1988: 25)

Esto tiene su equivalencia con la realidad, cuando en las elecciones del año 1967 salió electo Anastasio Somoza quien, al igual que en la obra, es el hijo del dictador, estableciendo una especie de dinastía. En *El país bajo mi piel*, Belli cuenta sus recuerdos sobre ese día de una forma muy similar a como lo hace el narrador basándose en los de Lavinia:

El último intento por oponerse con firmeza a la dictadura se había dado a raíz de la campaña electoral de 1967. La manifestación de campaña del Partido Conservador había culminado en una masacre el 22 de enero de ese año. Los dirigentes conservadores intentaron organizar una protesta multitudinaria y pacífica para que el delfín de la dinastía dimitiera de su candidatura, pero la Guardia Nacional disparó contra la multitud. Más de

trescientas personas fueron asesinadas. Mis hermanos Humberto y Eduardo se salvaron de milagro corriendo sobre cientos de zapatos<sup>71</sup> que quedaron dispersos por la avenida. (Belli 2001: 50)

La novela expone los contrastes entre las diferentes clases sociales, es decir la clase obrera<sup>72</sup>, la burguesía pujante junto con los nuevos ricos<sup>73</sup> y la casta militar<sup>74</sup>. El estrato social de algunos les hace verse privados de las necesidades más básicas, mientras otros pueden tener una vida colmada de lujos o de caprichos. Lavinia es una mujer nacida y criada en una buena familia que se ha codeado desde pequeña con la élite de la ciudad. Desprecia a los ya mencionados nuevos ricos, quienes son partidarios del Gran General y buscan imitar el mundo frívolo de las clases altas<sup>75</sup> mediante la ostentación y el lujo aparente.

En esta novela, la joven Lavinia se convierte en una heroína trágica con un final funesto, mientras que Itzá es la presencia incitadora que la empuja a lanzarse a una revolución pública, a rebelarse contra el gobierno. Es la mujer indígena quien *habita* a la joven y enciende en ella el espíritu guerrero y guerrillero, lo que permite que alejarse más aún de la vida que conoce, llegando a parecerle anodina:

---

<sup>71</sup> La imagen de los zapatos esparcidos se repite en los recuerdos de Lavinia y en los de Belli.

<sup>72</sup> Al acercarse por la carretera principal vio a lo lejos la barriada de calles irregulares, las casas de tablones [...] Las luminarias terminaban al iniciarse las casas. Las puertas abiertas de las viviendas pobres y amontonadas proveían la única iluminación de las callejuelas [...] A través de las puertas vio los interiores pequeños e insalubres de las viviendas de una sola habitación. En ese pequeño recinto, vivían familias de hasta seis o siete miembros; hacinadas (Belli 1988: 170).

<sup>73</sup> La casa donde vivían los Vela estaba situada en lo que, en su momento fuera, uno de los repartos elegantes de la ciudad [...] que eran la «última palabra y moda» en el «buen vivir» (Belli 1988: 250).

<sup>74</sup> En Faguas, el Gran General regalaba licencias de libre importación de carros Mercedes Benz a los militares. Los militares vendían sus Mercedes Benz usados a cooperativas de taxis, de las que eran socios, y se compraban modelos nuevos. Así era que en Faguas, pobre, polvosa y caliente, los taxis eran Mercedes Benz (Belli 1988: 12).

<sup>75</sup> La residencia de los Vela concordaba con el decorado imaginario que ella le había atribuido, una mezcla de estilos a cuál más rimbombantes y disparatados, brillantes y ostentosos espejos de marcos dorados de volutas, mesas haciendo juego adosadas a la pared, muebles pesados de forros brillantes de damasco, sillas y mesas cromadas, jarrones enormes y floridos, alfombras de extraños colores pastel, reproducciones de paisajes en las paredes, pinturas de olas gigantescas y artificiales (Belli 1988: 260).

Estuvo así un largo rato, escuchando la música, sintiendo el fresco de la noche, atesorando la calma. Sólo al levantarse para llamar por teléfono a Sara, a Antonio, tuvo un momento de desasosiego. Aquí estaba su ansiada normalidad y, sin embargo, sentía como si su casa y su vida se hubieran vaciado de repente. Con el auricular en la mano, fumando un lento cigarrillo, imaginó la conversación intrascendente a punto de suceder y se preguntó qué era lo que realmente amaba de esta *tranquilidad*; ¿sería que realmente la amaba o era que la noción de independencia, de mujer sola con trabajo y cuarto propio, eran opciones incompletas, rebeliones a medias, formas sin contenido? (Belli 1988: 47)

El interés romántico de Lavinia se sale de los parámetros establecidos por su clase: se enamora de un compañero de trabajo en el despacho de arquitectura. Tras poco tiempo de conocerse, ambos personajes comienzan un romance ocasional que la acerca a ella a los estratos sociales más revolucionarios, ante los que puede presentarse por intermediación de Felipe y le permite a Lavinia reivindicarse como un sujeto excéntrico, mientras que él mantiene su carácter clandestino de guerrillero. Felipe considera inicialmente a Lavinia una compañía femenina que realmente cumple con los estereotipos. Para él es una persona con una identidad esencialmente relacional, que antepone la emoción a la acción y que tiene su propio espacio de dominio: la casa y el espacio privado.

Felipe relaciona la rebeldía de Lavinia con un impulso infantil, lo que supone para él una característica a favor para su relación: mientras lucha por su independencia como sujeto femenino, él piensa que no se interesa por las actividades que lleva a cabo contra el poder del gobierno. La mujer percibe la forma estereotipada en la que Felipe la mira y, si bien él empieza siendo el objeto de deseo de Lavinia, pasa a convertirse el eje central de su vida. La relación con Felipe rompe de algún modo el ideal de independencia de la joven, ya que en cuanto sus deseos de encuentro no son correspondidos comienza a sentirse pequeña, necesitada e insegura de sus propios ideales y de cómo responden estos a su vida:



Felipe no llegaba. [...] Le dolía la cabeza y se sentía profundamente triste, traicionada, furiosa consigo misma, con su facilidad para construir castillos de arena, su romanticismo. Finalmente, la quietud de la soledad la adormeció. Se deslizó hacia el sueño. (Belli 1988: 59)

Lavinia demuestra entonces una fuerte autocrítica y parece debatirse entre lo que desea y lo que posee. Esto se puede observar en este sueño con su abuelo que la protagonista tiene después de uno de sus desencuentros con Felipe:

Nubes enormes, blancas con caras de niños gordos y juguetones. El abuelo larguísimo colocándole las grandes alas de plumas blancas. El vuelo sobre las inmensas flores: heliotropos, gladiolas, helechos gigantes. Gotas de rocío. Magníficas, enormes gotas de rocío donde el sol se quebraba abriendo caleidoscopios prodigiosos. La barba y el cabello cano cubierto de rocío. Las gruesas alas soltando brisa al batir el viento. Mojándose. Empapándose de rocío. Sostenerse sobre el desfiladero de flores inmensas. Intentó regresar al abuelo una y otra vez batiendo las desesperadamente ¡hasta que el esfuerzo la despertó!  
(Belli 1988: 59)

Normalmente, los desencuentros con Felipe vienen provocados porque él antepone sus obligaciones con la guerrilla a la relación romántica que mantienen. Esto provoca en ella la necesidad de adentrarse también en dicho movimiento revolucionario, aunque al principio siente miedo y deseos de huir por el desconocimiento de la situación:

Sí, pensó Lavinia, cuando uno menos lo imagina resulta que se traspasa el espejo, se entra en otra dimensión, un mundo que existe oculto a la vida cotidiana; sucede esto de ir en automóvil conversando con una mujer desconocida, que ha transgredido la línea de fuego de la rebelión. Para Flor, sin duda, las rebeliones de ella, su rebelión contra destinos casamenteros, padres, convenciones sociales, eran irrelevantes capítulos

de cuentos de hadas. Flor escribía historias con *h* mayúscula; ella, en cambio, no haría más historia que la de una juventud de rebelde sin causa. (Belli 1998: 43)

Lavinia no tarda en percibir que tiene una obligación revolucionaria, que forma parte de un movimiento importante y que están siendo parte del cambio. Ante esto, Itzá dice:

Siento la sangre de Lavinia y me invade una plenitud de savia invernal, de lluvia reciente. De extraña manera, es mi creación. No soy yo. Ella no soy yo vuelta a la vida. No me he posesionado de ella como los espíritus que asustaban a mis antepasados. No. Pero hemos convivido en la sangre y el lenguaje de mi historia, que es también suya, ha empezado a cantar en sus venas. Aún tiene miedo. Aún escucho en la noche los colores vividos de su temor. Imágenes de muerte la acechan; pero también ahora pertenece, se afianza en terreno sólido, va creciendo raíces propias ya no se bambolea como la llama en el aceite. (Belli 1988: 64)

Durante una buena parte de la novela, es el miedo a la soledad se impone a su miedo a la muerte, por lo que se va introduciendo en el mundo de la guerrilla a través de Felipe, haciendo que todo el mundo de este pase a ser el suyo propio, por lo que va alejándose tanto física como ideológicamente de sus redes anteriores. Una muestra de su nueva perspectiva se puede observar cuando Sara, su mejor amiga de clase alta, le habla sobre la *modorra* que siente en su vida de casa, un letargo de la que se ve forzada a salir o a fingir que sale cuando su marido llega a casa:

Podría haberle dicho, se preguntó Lavinia que estaba cansada, deprimida de sentir que se alejaba velozmente de Sara, de lo que acostumbraba a considerar *normal* sin saber dónde iría a parar, sintiendo que la gente por la que ahora quería luchar, tampoco la aceptaría. (Belli 1988: 82)

Lavinia llega a cuestionarse si su adhesión al movimiento tiene alguna relación con las carencias que sufrió de niña:

Quizás su angustia alrededor de la aceptación se remontaba a su infancia, pensó; no tenía ninguna relación con el Movimiento. Quizás el Movimiento representaba ahora la madre y el padre cuyo amor siempre trató de ganar, cuya aceptación le había sido tan esencial tal vez por estar tan dolorosamente ausente. (Belli 1988: 138)

Poco a poco, va venciendo su propio miedo. En su casa, cuando asiste al momento en el que Felipe trae a Sebastián herido, ella lo ve todo como una espectadora, casi como si no estuviese presente y se siente incapaz de volver a presenciar algo de tal magnitud o de repetir una situación similar<sup>76</sup>. Pese a todo, decide dejarse guiar por su intuición y por las sensaciones que aquel grupo de personas y sus acciones le producen para superar su temor<sup>77</sup>. Alega, también, que su decisión de vincularse con el grupo no se debe a Felipe, puesto que ese también es su país y tiene el sueño de verlo diferente (Belli 1988:145). Esta convicción la hace tener que crear tres personalidades que la ayuden a seguir adelante y a conseguir frutos con sus acciones: una para sus amigos y para el trabajo, otra para el movimiento y una más para Felipe. El problema que le encuentra a esta división es saber exactamente cuál de esas personas era ella (Belli 1988: 182). Estas mentiras y diferentes identidades es algo que la autora también padeció y realizó para continuar con su activismo social dentro de la FNSL:

---

<sup>76</sup> El miedo la invadió en oleadas, mientras miraba hipnotizada la herida, la sangre, esforzándose para contener el mareo, las ganas de vomitar [...] Lavinia no quería ver las manchas rojas, húmedas, tiñendo la sábana blanca. Se concentró en las facciones del hombre, sus rasgos fuertes, la piel aceituna, la palidez, los labios apretados. [...] Se sentía atrapada. No podía hacer nada más que mirarlos, ayudarles. No tenía otro camino. La cabeza le palpitaba como un corazón grande, desatado (Belli 1988: 73).

<sup>77</sup> Jamás habría imaginado esta noche con ellos, el calor espeso de marzo, la tácita camaradería, la preocupación por el brazo de Sebastián, por el sufrimiento de Sebastián. La intimidación. Como si los conociera desde hacía mucho tiempo. El tejido del peligro, la muerte rondando afuera agazapada en las ventanas quietas y oscuras, los hacía una familia, un grupo humano necesitándose para la sobrevivencia (Belli 1988: 117).

A la niña que fui, educada en colegio católico, la dejaba pasmada ver a la mujer que era decir mentiras con el aplomo de quien dice la más absoluta verdad. La imaginación me venía muy a mano y la naturalidad de la conspiración se me dio muy bien desde el principio. (Belli 2010: 197)

Si bien Lavinia presenta esta duda sobre quién es realmente, tiene muy claro que su compromiso es real y no es de ninguna manera un capricho, como sí que lo considera Felipe que cuando le regaña por considerar que no es lo suficientemente madura para el Movimiento y le reprocha su pertenencia a una clase social alta, a lo que ella responde y se opone:

- ¡No tienen que soportar tus manías de niña rica! Eso es lo que sos: una niña rica que cree que puede hacer cualquier cosa. No ves ni tus propias limitaciones.
- ¡Nadie me preguntó dónde quería nacer! —dijo Lavinia rabiosa—, no tengo la culpa, ¿me oís? (Belli 1988: 193)

Si Lavinia ya veía a los miembros de su clase con ojos críticos desde su juventud, a partir de la entrada de Itzá en su cuerpo comienza a sentirse desarraigada, desubicada y desconocida dentro de los grupos que antes le eran familiares. Está cambiando y aquellos con los que solía relacionarse no pueden entender sus nuevos intereses y su nuevo cuestionamiento puesto que siguen viviendo en un aislamiento que no están dispuestos a romper. Este rechazo por su estatus es conocido por Belli, ya que sintió algo muy similar, de acuerdo con lo que declara en sus memorias:

En el fondo, me alegraba de pasar a ser una más, perder los privilegios que me separaban de los otros, los privilegios que me perseguían y me hacían dudar de que alguna vez los demás me considerarían tan parte de ellos como yo quería serlo. (Belli 2010: 74)

Del mismo modo, al igual que ocurre con Lavinia, su pertenencia al movimiento revolucionario y su activismo social la hace sentir más lejana la idea del peso de sus privilegios:

Fue como si de pronto la culpa de mis privilegios dejara de pesarme sobre los hombros. Ya no era solamente una transeúnte contemplando la miseria desde el refugio de un automóvil. Me había convertido en cómplice de quienes querían terminar con ella. Demostraría que el sufrimiento cotidiano de la gente de mi ciudad me importaba haciendo algo por remediarlo. Me sentí menos sola, aliviada por un consuelo íntimo que apaciguó el miedo. (Belli 2010: 43)

Cuando Lavinia acude a la formación clandestina donde le explican por primera vez el uso de un arma, las indicaciones que le dan para el empleo de la Madzen se realizan comparándola con el cuerpo de una mujer, como parte de uno mismo o como una extensión de cuerpo. Ella la considera una hermana o como si fuera Felipe (Belli 1988: 373), de manera que la usará para vengar su muerte.

Hacia el final de la novela, se producen dos momentos clave para la consumación de Lavinia como una nueva adulta. Por un lado, en un momento de total angustia y desesperación, Lavinia siente la necesidad de llamar a su madre y, finalmente, recoge el valor suficiente para hablar con ella como iguales y para explicarle todas aquellas carencias que sintió cuando era una niña:

- No hemos hablado desde hace mucho.
- Creo que nunca hemos hablado, mamá. Creo que siempre pensaste que no necesitaba hablar más que con la tía Inés.
- Bueno, - dijo la voz, tensándose - vos sólo a ella la querías.
- ¿Pero nunca se te ocurrió que la quería porque ella se preocupaba por mí, porque ella me quería, mamá?
- Yo trataba, hija, pero vos la preferías siempre a ella. Conmigo eras muy callada. (Belli 1988: 406)

Por otro lado, está la muerte de Felipe. En pleno proceso de duelo, decide volver a la guerrilla con la expectativa de encontrar la aceptación del grupo y, por ende, su reconocimiento, pero esta vez no se siente guiada por el miedo a la soledad, sino que lo hace desde la propia voluntad, desde la aceptación de sí misma:

Adrián tendría que encargarse de Felipe. Felipe que ya estaba muerto. Ella tenía que irse de allí, irse a la casa, a la casa donde debió haber llegado Felipe. Seguramente lo estarían esperando. El comando estaría nervioso, pensando en lo que podría haber pasado. Algo podría pasar si ella no llegaba pronto, si no les avisaba lo que había sucedido. El taxista podría denunciarlos. Se dejó caer en la silla.

- Adrián, vos te tenés que encargar de Felipe – dijo - Yo tengo que irme.  
(Belli 1988: 160)

En su toma de decisiones final, Lavinia reivindica la figura de la mujer dentro de la historia:

Las mujeres entrarían a la historia por necesidad. Necesidad de los hombres que no se daban abasto para morir, para luchar, para trabajar. Las necesitaban, a fin de cuentas, aunque sólo lo reconocieran en la muerte.  
(Belli 1988: 162)

Itzá, testigo de todo lo ocurrido con Felipe y compañera inseparable de Lavinia nos dice en este momento que el espíritu de Felipe ya se ha encontrado con ella y ahora él sabe que existe y vela «desde la sangre de Lavinia los designios escritos en la memoria del futuro». Ahora Itzá y Felipe se van a unir para sostenerla y protegerla, aunque «su llanto hubo de contenerse con rocas y el dolor transformarse en lanzas desenvainadas, igual que el dolor de Yarince ante mi cuerpo yerto» (Belli 1988: 164).

En el final, cuando Lavinia tiene que enfrentarse en solitario al destino que ha escogido, siendo consciente de que la muerte del General Vela conlleva su propia muerte, ella se identifica con el espíritu de su pueblo:

Lavinia sintió en el tumulto de sus venas, la fuerza de todas las rebeliones, la raíz, la tierra violenta de aquel país arisco e indomable, apretándole las entrañas, dominando sobre la visión del muchacho, la visión de sí misma proyectada en aquellos ojos adolescentes, en el amor y el odio, en el bíblico «no matarás». [...] Se situó frente a frente al hombre fornido, que la apuntaba y apretó sus dedos [...] sobre el gatillo. (Belli 1988: 183)

La protagonista no se permite llegar a su propio final hasta que ve su misión cumplida:

Aún bajo los disparos de Vela, ella recuperó el equilibrio, y firme, sin pensar en nada, viendo imágenes dispersas de su vida empezar a correr como venados desbocados ante sus ojos, sintiendo los impactos, el calor almacenarse en su cuerpo, apretó el arma contra sí y terminó de descargar todo el magazine. Vio a Vela caer doblado, derrumbado, y sólo entonces permitió que la muerte la alcanzara. (Belli 1988: 183)

De este modo se culmina la historia de Lavinia, de un modo un tanto cíclico, ya que se presenta como una mujer que al principio reivindica su independencia y su lugar en un mundo principalmente masculino. Por el contrario, en cuanto conoce a Felipe y comienza a entrar en su mundo de la guerrilla, se desfigura su lucha personal y se integra como parte de un grupo en el que se diluye, en el que parece no destacar y en el que cumple la voluntad del colectivo sin responder a su deseo individual y, en la última parte, retoma con fuerza su propia identidad, toma su propia decisión final y se enfrenta a un destino que reconoce como propio.

## 2.3 El personaje de Itzá

Como se ha comentado en el apartado anterior, la historia de Lavinia aparece entremezclada con la historia de una mujer indígena que luchó contra los colonizadores españoles. Si bien es cierto que es la impulsora del espíritu guerrero y revolucionario, también se nos permite conocer su historia a partir de su propio relato, escrito en la obra en letra cursiva:

Tanto tiempo sosteniendo recuerdos, viviendo de la memoria de maracas, estruendos de caballos, los motines, las lanzas, la angustia de la pérdida, Yarince y las nevaduras fuertes de su espalda. [...] Aunque es tiempo de frutos, no de floraciones, el árbol ha tomado mi propio calendario, el ciclo de otros atardeceres: vuelve a nacer habitado con sangre de mujer. Nadie ha sufrido este nacimiento como sucedió cuando asomé la cabeza entre las piernas de mi madre. Esta vez no hubo incertidumbre ni desgarraduras en la alegría. (Belli 1988: 6-7)

De esta forma, Itzá se convierte en una parte fundamental de la trama, ya que es narradora y personaje al mismo tiempo. Ella vive a través de un árbol, que aporta dos significados a lo largo de la obra. Por una parte, la propia Itzá dice que el naranjo fue traído por los españoles, lo cual puede hacer pensar que se presenta como un símbolo de mestizaje, un agente conciliador entre los dos mundos (García Irles 2001: 107-115). Por otra parte, existe un paralelismo entre la mujer y la naturaleza a través de los símbolos de la semilla, el germen, la madre, la india y el árbol, que al mismo tiempo hace que la mujer se construya en un constante diálogo textual y sexual con los hombres (Rodríguez 2003: 151). Su perspectiva de mujer en tiempos de guerra nos permite ahondar en aquellas cosas a las que tuvo que renunciar durante su existencia terrenal, como a la maternidad:



Divertido pensar que seré madre de naranjas. Yo que tuve que negarme a tener hijos. (Belli 1988: 28)

Mi savia continúa su trabajo frenético de convertir en frutas los azahares. Ya siento los embriones recubrirse de la carne amarilla de las naranjas. Sé que debo darme prisa. Ella y yo nos encontraremos pronto. Llegará el tiempo de los frutos, de la maduración. Me pregunto si sentiré dolor cuando los corte. (Belli 1988: 36)

También expresa cómo no se trata solo de una decisión de ella misma, sino que parece ser algo representativo de algunas mujeres de su tribu, que no quieren que su descendencia se convierta en subordinada de los colonizadores o que sean asesinados por ser guerreros y luchar contra ellos (Belli 1988: 163). Aun así, no es una idea compartida por todas las mujeres de su tribu, que miran con desconfianza y rechazo la decisión de aquellas que optan por no ser madres:

Les hablé de la decisión de las mujeres de muchas tribus de no parir hijos para no dar esclavos a los españoles. Sus ojos se fijaban en el suelo. Las más jóvenes reían pensando que desvariaba. Fueron difíciles esos tiempos. Yo volvía a las cuevas triste. [...] O quizá, me decía, mi madre sufriría un hechizo cuando me llevaba en su vientre. Quizás yo era un hombre con cuerpo de mujer. Quizás era mitad hombre, mitad mujer. (Belli 1988: 169)

Su sentimiento acerca de tener hijos durante un periodo de guerras y su negativa a hacerlo por la inseguridad y la inestabilidad que siente se asemeja a lo que siente Lavinia respecto a este tema, dado que desde el comienzo de su relación con Felipe y sus primeras incursiones en el mundo revolucionario, su vida carece de los cimientos que ella necesita para pensar en tener descendencia:

Para ella la maternidad había sido una noción postergada para un futuro sin diseño preciso. Con el rumbo que tomaba ahora su vida, más impreciso aún. Su existencia, avanzaba día a día, a zancadas, en el

terreno de lo impredecible. La mañana y la noche eran territorios inciertos; la desaparición, la muerte, una posibilidad cotidiana. En esa situación, no quedaba más alternativa que renunciar al deseo de prolongarse. Un hijo no cabía en semejante inseguridad. (Belli 1988: 169)

Para Lagos, lo que intenta mostrar Gioconda Belli a través de esta noción de la maternidad postergada o de la maternidad imposibilitada es la alegoría femenina centrada en el útero arbóreo y terrenal versus la renuncia a la maternidad en tiempos de guerra (Lagos 2003: 32).

Para Itzá, su condición de mujer se ve claramente influenciada por ser indígena, ya que para ellas es más difícil acabar con sus desigualdades porque la subordinación de su género está más altamente vinculado al sistema cultural regulador de las identidades (Olivera 1992: 46). Se aprecia en Itzá la falta de aceptación de su papel de mujer dentro de su sociedad y su inclinación hacia los juegos asignados tradicionalmente a los hombres con los arcos y las flechas, algo que su madre nunca llegó a entender ni a aceptar<sup>78</sup> (Belli 1988: 146). Su propio nombre parece marcar su destino como guerrera, ya que evoca a Chichen Itzá, un importante templo guerrero situado en la península de Yucatán, México, cuya principal representación divina es Kukulcán, la adaptación maya del dios nahual Quetzacoatl, divinidad de la vida, de la luz, de la fertilidad, de la civilización y del conocimiento. La elección del nombre nos remite a una gran estirpe de guerreros indígenas que combaten en esta novela, con los que ella además parece identificarse y despierta una inquietud que la lleva a querer combatir contra los españoles durante la Conquista y lo que la hace querer seguir a su pareja, Yarince, con quien forma un equipo combativo:

Aquella tarde cuando Yarince llegó con sus hombres a Taguzgalpa, el día que nuestros ojos quedaron engarzados para siempre, ella lo supo. Supo

---

<sup>78</sup> Fui afortunada. Aunque mi madre se enfurecía, yo siempre tuve inclinación por los juegos de los muchachos, los arcos y las flechas.

que al amanecer yo me iría con él a combatir contra los invasores. (Belli 1988: 147)

De nuevo, cuando ella toma la decisión de salir a luchar, su madre le recuerda cuál es el lugar de una mujer, dentro del hogar, alejada de la batalla y dejando que los hombres sean los que defiendan a su pueblo frente a los conquistadores:

«Has estado con los guerreros», me dijo. Y su voz decía: cometiste falta, no es lugar de mujer, te alborotaron la sangre. [...]

- Te he dicho que la batalla no es lugar para mujeres. Sabiamente ha sido dispuesto el mundo. Tu ombligo está enterrado debajo de las cenizas del fogón. Éste es tu lugar. Aquí está tu poder. (Belli 1988: 147)

Sin embargo, esta referencia a su ombligo es incorrecta ya que, debido a la llegada de los conquistadores, no pudo ser enterrado donde correspondía por haber nacido mujer ni la partera pronunció «estarás dentro de la casa como el corazón dentro del cuerpo... Serás la ceniza que cubre el fuego del hogar» (Belli 1988: 7). Es, además, su madre quien nunca le perdonó que abandonase su lugar y se marchase camino a la batalla:

Me pregunto qué quedaría de nosotros, de mi madre a quien nunca más volví a ver después que me fui con Yarince. Nunca entendió que no podía simplemente quedarme en casa. Jamás le perdonó a Citlalcoatl que me enseñara a usar el arco y la flecha. (Belli 1988: 23)

Con la personalidad fuerte y decidida de Itzá se rompen los esquemas que, cultural y tradicionalmente, eran impuestos por la tribu y que eran el resultado de un sistema arraigado. En este caso, ella representa el trastocamiento de las actividades cotidianas atribuidas a las mujeres, que se ven alteradas por la

llegada de los colonizadores y por la necesidad de defensa<sup>79</sup>. Aunque rechaza muchas de las imposiciones de su sociedad jerarquizada y patriarcal, Itzá se marcha de su pueblo con Yarince y pasa de estar bajo el cuidado de su familia a estarlo bajo el de él<sup>80</sup> y nunca parece tener la libertad que ansía. Era una mujer excéntrica, movida por la necesidad de libertad y que rechaza el estatismo y la inmovilidad. Convince a los hombres de que su lugar no está en el campamento esperándolos, sino que debe estar en el campo de batalla luchando mano a mano con ellos, puesto que era una luchadora hábil con las armas. A pesar de esto, existen funciones asignadas habitualmente a la mujer que no dejó de realizar, como el cuidado de sus compañeros mediante la búsqueda de plantas para la fabricación de medicamentos o la preparación de la comida<sup>81</sup>. Esta es la razón por la que, al volver a nacer, repara en cómo han cambiado las cosas y se sorprende de que Lavinia pueda vivir sola en su casa sin una presencia masculina<sup>82</sup>.

La fusión entre ambas se produce de una manera progresiva. En un principio, Itzá observa a Lavinia desde fuera, analizando su comportamiento e intentando entender la realidad que ahora examina y en la que de algún modo vive. Pronto la protagonista empieza a sentir una conexión con el árbol, llevándola a acariciarlo y a hablar con él como si fuese una mascota, adoptando un tono íntimo y cercano<sup>83</sup>. Itzá se muestra a Lavinia y va uniéndose a ella poco a poco,

---

<sup>79</sup> Dentro de su sociedad y dentro de su propia descripción de sí misma, Itzá se presenta como una «*virago*», mujer dotada de cualidades excepcionales (fortaleza, virtud, inteligencia, y de una gran personalidad, capaz de ejercer una importante influencia sobre su entorno» (Ruiz Guerrero 1996: 77)

<sup>80</sup> -Es destino de mujer seguir al hombre -dijo- no es maldición (Belli 1988: 147).

<sup>81</sup> Después de la batalla de Maribios —la de los Desollados—, como le llamaron los invasores, hubo momentos en que sentí mi sexo como una maldición. Se pasaron los días discutiendo cómo proceder, mientras yo tenía que vagar por los alrededores, encargada de cazar y cocinar la comida (Belli 1988: 114).

<sup>82</sup> Me pregunto cuánto ha cambiado el mundo. Mucho ha cambiado sin duda. Esta mujer está sola. Vive sola. No tiene familia ni señor. Actúa como un alto dignatario que sólo se sirve a sí mismo. Vino a echarse en la hamaca cerca de mis ramas. Estira su cuerpo y piensa. Goza de tiempo para pensar. Para estar así, sin hacer nada, pensando (Belli 1988: 22).

<sup>83</sup> Miró el árbol. Palmoteó su tronco. Últimamente le había dado por hablarle cual si fuera un gato o un perro. Decían que era bueno hablarles a las plantas. Miró hacia la copa y vio algunas naranjas empezando a madurar, con vetas amarillas en el lomo verde (Belli 1988: 59).

llegando a instalarse en su interior. Primero, entra en su cuerpo en forma de un zumo de naranja preparado con los frutos del árbol:

Ahora nado en su sangre. Recorro este ancho espacio corpóreo. Se escucha el corazón como eco en una cueva subterránea. [...] El corazón late acompasadamente, sin descanso. Vi su interior potente. Sentí la fuerza lanzándome a través de cavernas subterráneas de un pequeño espacio al otro. Así latían los corazones de los guerreros cuando el sacerdote los sacaba del pecho. Latían furiosos hasta apagarse. (Belli 1988: 66)

Una vez que Itzá se ha instalado en su cuerpo, hace lo mismo con su mente una vez que Lavinia está dormida:

Apenas si logré alcanzarla en el sueño. Marqué mi nombre: Itzá, gota de rocío, en sus visiones de flores y vuelos. [...] Estar en su sangre fue como estar dentro de mí misma. [...] En cambio, sus pensamientos eran una familia de loras volando en círculos, haciendo ruido, montándose los unos sobre los otros en tremenda algarabía. Para ella, sin embargo, tenían un orden, estoy segura. (Belli 1988: 70)

Ante esta incorporación, Lavinia empieza a notar cambios dentro de sí misma. Comienza a oír la voz de la mujer indígena trayendo a ella imágenes y referencias de la guerra, de la revolución, influyéndola tanto despierta como en sueños y colmándola de imágenes de otros tiempos:

Hasta sus sueños estaban ahora invadidos de guerras, de hombres y mujeres antiguos enfrentando ejércitos con arcos y flechas. Era una obsesión, un vértigo cuya atracción resistía. (Belli 1988: 130)

Itzá puede sentir su miedo y sabe que no puede cambiar la esencia de quién es Lavinia, pero sí que puede despertar en ella la llama de aquello que le pertenece

y que se puede encender en su interior. Quiere evitar que la protagonista se resista a lo inevitable, que niegue su sentimiento de combate y de lucha, por lo que le intenta dar motivos para hacerlo mediante las visiones del pasado colonial y del padecimiento indígena bajo el poder los españoles, que resultan similares al sufrimiento del pueblo bajo el régimen dictatorial:

Sé que ciertas imágenes de mi pasado han entrado a sus sueños, que puedo espantar su miedo oponiéndole mi resistencia. Sé que habito su sangre como la del árbol, si bien no me está dado cambiar su sustancia, ni usurparle la vida. Ella ha de vivir la suya. Yo sólo soy el eco de una sangre que también le pertenece. (Belli 1988: 130)

Itzá habita el cuerpo de Lavinia con el fin de prepararla psicológicamente para la revolución en la que está a punto de colaborar de manera activa mediante la lucha armada y cuyo espíritu guerrero se ve potenciado por las vivencias de aquellos que protagonizaron la historia pasada del país. El enlace se vuelve tan fuerte que Lavinia menciona a Yarince de manera natural, como si lo conociese, aunque rápidamente se da cuenta de que no es así:

- Lucha como Yarince —dijo Lavinia, distraída, sin poder concentrarse en la conversación, pensando y volviendo a pensar en el paso de Flor a la clandestinidad.

[...] - No sé quién es Yarince. No sé de dónde me salió... (Belli 1988: 289)

Sin embargo, en algunos momentos, la mujer indígena se lamenta de lo ocurrido en su pasado. Ellos aprovecharon su conocimiento de la tierra en la que habitaban para conseguir una ventaja sobre los españoles, poderles atacar constantemente y hacerlo por sorpresa. A pesar de esta superioridad sobre el terreno y más allá de ganar las batallas, pudieron percibir cómo los colonizadores siempre volvían y lo hacían en mayor número y mejor armados, de modo que podían intuir el fracaso. Su concepción de la lucha la hacía verla como no

opcional y, aunque reconociesen que no había una gran esperanza para ellos, nunca cesaron en el intento:

Sabíamos para ese entonces que luchábamos sin esperanza pero que no teníamos más opción que continuar. Éramos jóvenes. No queríamos morir, pero tampoco podíamos aceptar la esclavitud como salvación de la muerte. (Belli 1988: 350)

El recuerdo de este fracaso provoca un gran lamento en Itzá, quien siente que su lucha no sirvió para nada y que nadie recuerda lo que ocurrió, nada ha cambiado y sigue habiendo un agente opresor que provoca el sufrimiento del pueblo, de modo que compara al dictador con los invasores:

Los hombres siguen huyendo. Hay gobernantes sanguinarios. Las carnes no dejan de ser desgarradas, se continúa guerreando. Nuestra herencia de tambores batientes ha de continuar latiendo en la sangre de estas generaciones. (Belli 1988: 123)

Desde su perspectiva externa del mundo actual que Itzá puede observar, ve paralelismos entre lo que acontece y lo que experimentó. Esto ocurre en un momento en el que percibe a Felipe y a Sebastián como dos guerreros comparables a los indígenas:

Reconozco mi sangre, la sangre de los guerreros en Felipe y en el hombre que yace en la habitación de Lavinia, revestido de serenidad y con actitud de cacique. (Belli 1988: 87)

Momentos antes de esta comparativa, cuando Felipe irrumpe en su casa con Sebastián herido y afectado por la muerte de tres compañeros del Movimiento de Liberación, le reconoce a Lavinia su vinculación con ellos y su participación activa en la revolución clandestina. La protagonista se debate entonces entre el

miedo, el rechazo y la parálisis, lo que le permite a Itzá compararla con aquellos que cedieron ante los españoles por esos mismos sentimientos:

¡Ah!, cómo hubiera deseado sacudirla, hacerla comprender. Era como tantas otras. Tantas que conocí. Temerosas. Creyendo que así guardarían sus vidas. [...] Se aferra a su mundo como si el pasado no existiera y el futuro fuera solamente una tela de brillantes colores. Es como quienes se bautizaban creyendo que el agua lavaría sus corazones; quienes pensaban que de nada serviría oponer resistencia [...] y que no quedaba otra cosa más que rendirse y esperar, porque sus dioses parecían más poderosos que los nuestros. (Belli 1988: 84)

Analizando aquello que la rodea, Itzá comienza a preguntarse también por el origen de aquella generación, relacionándolos con los hijos de las mujeres indígenas (Belli 1988: 42)<sup>84</sup>. Ve en ellos la resistencia que, como bien alega, es lo único que persiste de quienes fueron<sup>85</sup>. Son muchos los siglos que las separan, pero ambas se ven impulsadas inicialmente hacia la lucha por el amor hacia Felipe y hacia Yarince. No obstante, con el paso del tiempo, se dan cuenta de que no es solo por ellos por quien luchan, sino que hay algo más dentro de ellas, la aceptación de su destino, que las lleva a combatir:

- No es sólo por Yarince. Yo sé usar el arco y la flecha. No soporto la placidez de los largos días, la espera de lo que habrá de sobrevenir. Siento muy dentro que es mi destino partir. (Belli 1988: 148)

Aquella voz interior que le decía «no podés dejarlos solos», «no podés correr el riesgo de que los maten»; la fuerza de su amor por Felipe.

---

<sup>84</sup> ¿Serán quizás hijos de las mujeres de nuestras tribus arrastradas a la promiscuidad y a la servidumbre? ¿Serán hijos del terror de las violaciones, de la lujuria inagotable de los conquistadores? ¿A quién pertenecerán sus corazones, el aliento de sus pechos? Sólo sé que se aman como animales sanos, sin cotonas, ni inhibiciones. Así amaba nuestra gente antes que el dios extraño de los españoles prohibiera los placeres del amor.

<sup>85</sup> Es lo único de nosotros, Yarince, que permaneció: la resistencia (Belli 1988: 123).



Aunque era algo más, pensó, algo más que su amor por Felipe. (Belli 1988: 92)

La muerte es uno de los puntos que une a los dos personajes, porque ninguna puede escapar de un destino funesto: ni del suyo propio ni de las personas a las que quieren. Desde el Movimiento de Liberación en el que participa Lavinia la proclama es la siguiente: «Vencemos o Morimos» (Belli 1988: 438). La libertad como oposición a la muerte y la muerte como precio por la lucha de la libertad. Esta es una reflexión que aparece en las palabras de Itzá cuando explica cómo debían enfrentarse los guerreros a sus miedos y cuál sería el premio por sus muertes valerosas:

En los montes moriríamos como guerreros, los dioses nos acogerían con honores y pompa. En cambio, si en la desesperación por conservar la vida nos entregábamos, los perros o el fuego darían cuenta de nuestros cuerpos y no podríamos siquiera aspirar a la muerte florida. (Belli 1988: 350)

La referencia a los perros y al fuego aparece de manera constante como la tortura recibida por entregarse a los conquistadores al ser incapaz de superar el miedo a perder la vida:

Este país era el más poblado. Y, sin embargo, en los veinticinco años que viví, se fue quedando sin hombres; los mandaron en grandes barcos a construir una lejana ciudad que llamaban Lima; los mataron, los perros los despedazaron, los colgaron de los árboles, les cortaron la cabeza, los fusilaron, los bautizaron, prostituyeron a nuestras mujeres. (Belli 1988: 122)

Esta es una imagen que se repite en la mente de Lavinia en esos momentos en los que aún la lucha le resulta algo ajeno en lo que se niega a inmiscuirse:

Lavinia dejó caer la cabeza sobre los brazos que tenía apoyados en la mesa. Cerró los ojos. Se sentía cansada, exhausta. Una culpa venida de imágenes extrañas, de poblados en llamas, hombres morenos luchando contra perros salvajes, acosaba su mente. (Belli 1988: 83)

Itzá cae luchando contra los españoles:

Sentí un golpe fuerte en la espalda, un calor espeso que me paralizó los brazos. Fue un instante. Cuando de nuevo abrí los ojos ya no estaba en mi cuerpo, flotaba a poca distancia de agua viéndome desangrar, viendo mi cuerpo irse también río abajo. (Belli 1988: 402)

Poco después, también muere Yarince:

Temo también pensar en la muerte de Yarince. Sucedió poco después de la mía. Desde mi morada de tierra la vi cual si se tratase de un sueño... (Belli 1988: 292)

Al referirnos a Lavinia y Felipe, el orden de sus muertes se sucede al revés. Primero, Felipe fallece en casa de Lavinia tras ser disparado por un taxista que pensaba que iba a robarle y que, al ver que era parte del movimiento revolucionario, se arrepiente de sus actos por ser simpatizante<sup>86</sup>:

Lavinia se inclinó para limpiar la sangre de la mejilla y vio los ojos fijos, la boca entreabierta. Felipe estaba muerto. Se le había muerto hacía un instante, allí, tan cerca de ella: el pecho que antes subía y bajaba casi resoplando, no se movía ya. (Belli 1988: 415)

---

<sup>86</sup> Fue el taxista cuando le dije que me diera el taxi. Me tomó por ladrón. Disparó a quemarropa. Demasiado tarde le dije que era del Movimiento. Me puse nervioso. No creí que estuviera armado. Fallé. ¡Fue mi propia estupidez! «Si lo hubiera dicho antes», me dijo el propio taxista — y Felipe sonrió burlándose de su propia desgracia, de la paradoja del incidente desafortunado (Belli 1988: 412).

En la época de Itzá, los guerreros entregaban su vida a los dioses para realizar sacrificios en honor de los dioses<sup>87</sup>, mientras que en el movimiento se entrega la vida por los otros compañeros<sup>88</sup>, lo que hace que Lavinia no tenga tiempo de llorar a Felipe, sino que comience a trabajar rápidamente para poder vengar su fallecimiento y para poder culminar el plan que había trazado. No puede concebir que las muertes sean pérdidas inútiles. En ese momento de venganza, de liberación y de muerte, cuando la protagonista se encuentra frente a frente al mayor ejecutor de la violencia militar, el General Vela, cuenta con la ayuda de Itzá:

Yo no dudé. Me abalancé en su sangre, grité desde todas sus esquinas, ululé como viento arrastrando aquel segundo de vacilación y apreté sus dedos, mis dedos contra aquel metal que vomitaba fuego. (Belli 1988: 477)

La actuación de Itzá desde dentro de Lavinia se deja sentir por la protagonista:

Lavinia sintió en el tumulto de sus venas la fuerza de todas las rebeliones, la raíz, la tierra violenta de aquel país arisco e indomable apretándole las entrañas [...] Supo entonces que debía cerrar el último trazo del círculo, romper el vestigio final de sus contradicciones, tomar partido de una vez y para siempre. (Belli 1988: 478)

A pesar de todo, Lavinia no puede continuar viva, pero solo se deja llevar por la muerte cuando ha visto alcanzado su objetivo de terminar con la vida del militar:

---

<sup>87</sup> Con ellos morirían historias de nuestro pueblo, sabiduría, años de nuestro pasado. Muchos eran padres o parientes de los guerreros que miraban con caras de obsidiana todo aquello. ¡Sufrimos tanto esos sacrificios! Cuando en la madrugada del día siguiente, Tacoteyde fue sacando uno a uno sus corazones en el improvisado altar a Xipe Totec, todos teníamos el peso de la rabia sobre nuestras espaldas y el odio a los españoles ardía incendiando nuestra sangre (Belli 1988: 86-87).

<sup>88</sup> Sus vidas dependían unas de otras. Cada uno confiaba en el otro, todos confiaban sus vidas a la sincronía colectiva, a la defensa mutua, al funcionamiento de equipo. Se defenderían, actuarían como un solo cuerpo, movidos por un mismo deseo, una misma inspiración (Belli 1988: 450).

Vio a Vela caer doblado, derrumbado, y sólo entonces permitió que la muerte la alcanzara. (Belli 1988: 478)

Y es en este logro del objetivo donde Itzá confirma que lo que siempre persiste es la resistencia:

La luz está encendida. Nadie podrá apagarla. Nadie apagará el sonido de los tambores batientes. (Belli 1988: 479)

E Itzá, al final, en las palabras que cierran la obra, habla de que nadie podrá poseer esa tierra, ese espacio mestizo que une razas, guerras e historias y habla de su propio destino y del destino de Lavinia, esperando a vivir de nuevo para continuar defendiendo su tierra y reavivando la resistencia<sup>89</sup>:

Ni ella ni yo hemos muerto sin designio ni herencia.  
Volvimos a la tierra desde donde de nuevo viviremos.  
Poblaremos de frutos carnosos el aire de tiempos nuevos. (Belli 1988: 479)

---

<sup>89</sup> Pronto veremos el día colmado de la felicidad. Los barcos de los conquistadores alejándose para siempre. Serán nuestros el oro y las plumas, el cacao y el mango, la esencia de los sacuanjoches. Nadie que ama muere jamás (Belli 1988: 480).

## 2.4 Los personajes secundarios en *La mujer habitada*

Tras analizar a la protagonista de la obra, Lavinia, y su vinculación con Itzá, es importante profundizar en los demás personajes que la acompañan durante la obra y cuál es la relevancia que tienen para la percepción de la sociedad de Lavinia.

Uno de los personajes que tiene más importancia durante la infancia y adolescencia de Lavinia es la tía Inés quien, aunque ya ha fallecido es presentada como una de las personas más influyentes de su vida. Se caracteriza como la representación de la revolución en el ámbito privado y fomenta en Lavinia el interés y la necesidad de no dejarse guiar por los designios de su clase ni de su familia, sino que la anima a tomar sus propias decisiones<sup>90</sup>. Es una de las principales figuras de apego de Lavinia durante su infancia y busca compensar la falta de cariño que la niña siente por parte de sus padres, quienes están más preocupados por las apariencias y por mantener su estatus social que en el bienestar de su hija. Para Lavinia, la falta de amor de sus padres, especialmente de su madre, es una traba que le es imposible superar, puesto que lo considera insustituible<sup>91</sup>. Le inculcó a Lavinia el valor de la independencia y queda retratada como una mujer que podría haber hecho mucho más de lo que hizo, pero que se vio condicionada por la época en la que le había tocado nacer –«ese día, estaba segura, la habría despedido de mujer a mujer, proyectando en ella los sueños que su época no le permitió realizar» (Belli 1988: 13)–. Es

---

<sup>90</sup>La tía Inés no hubiera querido verla partir nunca, pero abrumada por los derechos paternos del hermano, se conformó con aleccionarla para que no se dejara convencer de estudiar para secretaria bilingüe u optometrista. Ella quería ser arquitecta y tenía derecho, le dijo. Tenía derecho a construir en grande las casas que inventaba en el jardín, las maquetas minuciosamente construidas con palos de fósforos y viejas cajas de zapatos, las mágicas ciudades. Tenía derecho a soñar con ser algo; a ser independiente. Y le allanó el camino antes de morir. Le heredó la casa del naranjo y todo cuanto contenía «para cuando quisiera estar sola» (Belli 1988: 4).

<sup>91</sup> Siempre fue para Lavinia una figura lejana, inalcanzable. Cuando buscaba sus brazos, muy pequeña, acobardada por alguna historia de miedo de la niñera, encontraba la expresión intolerante y aquel «no seas llorona». Desde muy niña intuyó que su madre no la quería. Menos mal que existió la tía Inés [...]. Porque a su tía Inés, sí le gustaba abrazarla, acurrucarla, llevarle dulces. Le gustaba meterla en su cama y contarle cuentos mientras le acariciaba el pelo. Tenía, como Lavinia, una inmensa sed de cariño (Belli 1988: 226).

precisamente por el ejemplo de la tía Inés por lo que la protagonista se instala a vivir sola en la que fue su casa<sup>92</sup>. Incluso cuando siente miedo porque el exceso de silencio le resulta amenazante, intenta eliminar esa idea de su cabeza para respetar el recuerdo de su tía:

Se arrepintió momentáneamente de haber escogido la soledad. Pero se había propuesto aprender a estar sola. Era su manera de rendir homenaje a la tía Inés. «Hay que aprender a ser buena compañía para uno mismo», solía decirle. (Belli 1988: 22)

Estos impulsos de aferrarse a su libertad, más el tiempo vivido en Europa lejos de la influencia familiar y de las convenciones sociales de su país y de su clase, completaron el deseo de emancipación de Lavinia y marcaron su comportamiento y su personalidad, haciendo de ella una mujer que vive sola, trabaja como arquitecta y fuma (Belli 1988: 16), lo cual era una señal de independencia para todas las mujeres de aquella época que querían mostrar abiertamente su liberación. Su recuerdo y su influencia son tan poderosos que es su nombre es el que escoge como pseudónimo dentro del Movimiento<sup>93</sup>.

En el ámbito sexual, también apreciamos esta liberación, ya que tiene una relación ocasional con Antonio, quien no es su novio, algo que era difícil de entender en una sociedad tradicional:

- ¿Ése es tu novio? - le preguntó él refiriéndose a Antonio, cuando pasaron cerca de la mesa.
- No - dijo Lavinia -, los novios ya pasaron de moda.
- Tu amante, pues -dijo él, apretándola más fuerte contra sí.

---

<sup>92</sup> Hacía más de un mes que se había instalado a la casa de la tía Inés abandonando la morada paterna. Era una mujer sola, joven e independiente. La tía Inés era quien de niña la había criado [...] No hubiera quería verla partir nunca, pero abrumada por los derechos paternos del hermano, se conformó con advertirle que no dejara que la convencieran de elegir una carrera de secretaria bilingüe u optometrista. Ella quería ser arquitecta y tenía derecho, le dijo (Belli 1988: 10).

<sup>93</sup> -Y ahora debemos ponerte un seudónimo. ¿Cómo te quisieras llamar?  
- Inés - dijo Lavinia, sin pensarlo dos veces (Belli 1988: 167).

- Es mi amigo - dijo Lavinia -, y de vez en cuando me resuelve. (Belli 1988: 43)

Dentro de los años de la infancia de la protagonista, hay otro personaje que influye mucho en sus ideales: su abuelo, quien se presenta como el opositor de la dictadura y como un gran defensor de los derechos del pueblo y de los obreros. Durante la novela, cuando Lavinia se detiene a hablar de su abuelo, lo hace desde una perspectiva adulta, recordando un sueño recurrente que tiene con él, en el que su abuelo la anima a volar y a hacerlo sintiéndose segura<sup>94</sup>.

Más adelante, la protagonista nos explica cómo ha moldeado su vida según los ideales de su abuelo y de su tía Inés, quienes la criaron y definieron la perspectiva desde la que ve las cosas. Por eso, puede afirmar que con su actuación luchando en el Movimiento:

Su tía Inés se hubiera sentido orgullosa de ella. Creía en la necesidad de la trascendencia, de dejar huella del paso de uno por el mundo. Y su abuelo, fervoroso admirador de las rebeliones indígenas, iconoclasta, abogado de causas perdidas, instaurador pionero de jornadas de ocho horas y dispensarios para los trabajadores, casi en los oscuros tiempos de la esclavitud, la estaría mirando, pensando que, al fin, se había puesto las alas y volaba. (Belli 1988: 451)

Con estas palabras, nos muestra cómo llega a alcanzar su libertad total como mujer: su tía Inés la quería libre y dueña de su vida. También expone cómo consigue realizarse como guerrera: su abuelo se oponía a la dictadura y defendía

---

<sup>94</sup> Estaban los dos sobre un monte elevado, altísimo, con nieves en la cima y primavera en las laderas. El abuelo la fijaba sobre la espalda unas enormes alas de plumas blancas – como las que usara de niña, cuando la disfrazaron de ángel en una procesión de Semana Santa- y soplaba un fuerte viento, empujándola para que volara. Ella volaba en esos sueños. Se sentía feliz, pájaro; se sentía segura, porque su abuelo la esperaba en lo alto del monte, gozando al verla volar (Belli 1988: 56).

activamente los derechos de los trabajadores, como ahora lo hace ella para derrocar la dictadura.

Uno de los personajes con los que Lavinia convive frecuentemente es Lucrecia, quien trabaja en su casa haciendo las labores de limpieza y de cocina<sup>95</sup>. Se presenta como una mujer también joven, pero de un estrato social muy diferente al de Lavinia, lo cual hace que exista una subordinación mayor dentro de la sociedad. Lucrecia vive con dos elementos condicionantes: por un lado, su condición de mujer en una sociedad tradicional y por otro, la pobreza que la coloca en un lugar inferior al resto. Mientras que, por ejemplo, las mujeres del círculo en el que se mueve Lavinia pueden permitirse comprar anticonceptivos, Lucrecia tiene que sufrir las consecuencias de un aborto clandestino:

No podía mantener un hijo. No quería un hijo para tener que dejarlo solo, mal cuidado, mal comido. Lo había pensado bien. No había sido fácil decidir. Pero por fin, una amiga le recomendó una enfermera que cobraba barato. Se lo hizo. El problema era que la hemorragia no se le contenía. Ya toda ella olía mal, a podrido, dijo, y estaba con esas fiebres... Era un castigo de Dios, decía Lucrecia. Ahora tendría que morir. No quería que la viera nadie. Si la veía un médico, le preguntaría quién se lo había practicado y la mujer la amenazó si la denunciaba. Los médicos sabían que era prohibido. Se darían cuenta. Hasta presa podía caer si iba a un hospital, dijo. (Belli 1988: 201)

En este caso es Flor, una amiga enfermera de Lavinia que también forma parte del movimiento revolucionario, la persona que ayuda a Lucrecia y quien la hace entender que hay muchos casos parecidos de personas que tienen que pasar por este momento de alta peligrosidad de manera clandestina y asustadas por las consecuencias legales que puede tener buscar ayuda profesional:

---

<sup>95</sup> Sólo cuando llegaba Lucrecia, tres días a la semana, la casa se desalojaba de polvo y se comía comida caliente. El resto del tiempo comía emparedados, o picaba quesos, salami y nueces porque no sabía cocinar (Belli 1988: 10).



Afortunadamente, Flor había tomado el control de la situación con su serenidad habitual. Tenía amigos en el hospital, médicos acostumbrados a situaciones como la de Lucrecia. «Miles de casos parecidos», había dicho Flor. (Belli 1988: 203)

Lucrecia está resignada a la pobreza y, a pesar de haber cursado escasamente dos años de primaria (Belli 1988: 166), tiene el sueño de poder estudiar en el caso de tener otras circunstancias, aun cuando prefiere seguir siendo pobre que morirse (Belli 1988: 196), porque luchar y rebelarse puede resultar en la muerte. La mentalidad que sostienen algunas personas como Lucrecia se cimentan en diferentes doctrinas, aplicadas a través de las enseñanzas sociales y religiosas, que permiten una dominación más sencilla de las clases pobres. Cuando debaten sobre la *resignación cristiana*, Lavinia se da cuenta de la brecha que existe entre ellas, tanto por escalafón social como por ideología. Para Lucrecia, «el mundo es como es y a uno no le queda más camino que resignarse, pensar que la va a pasar mejor en el cielo...». Esta frase no se escucha solo en este personaje, sino que la misma premisa será repetida por Sara, una amiga de clase alta de la protagonista, como se podrá ver más adelante.

En cuanto a las relaciones románticas, Lucrecia se da la oportunidad de volver a enamorarse:

Su único logro con Lucrecia era que ahora le dijera Lavinia en vez de niña Lavinia y que, de vez en cuando, le hiciera confidencias sobre el nuevo amor que la mantenía cantando mientras hacía los oficios domésticos: era un electricista, un hombre de cincuenta años que venía ya de regreso de las correrías juveniles, y le había ofrecido matrimonio y una casita. La boda se realizaría al mes siguiente. Lavinia sería madrina. «Porque usted es mi amiga», afirmaba Lucrecia. Y Lavinia ya se había resignado a esta amistad. Le fue imposible romper el patrón de tradicional relación de servidumbre. (Belli 1988: 357)

Esta situación se concibe como algo difícil para una mujer que ha mantenido relaciones sexuales antes del matrimonio. Tal es el caso de Mercedes, la secretaria de la empresa donde trabaja Lavinia, quien llega a confesarle que:

- Yo ya estoy manchada. A los solteros les gusta casarse con vírgenes. A lo único que puedo aspirar es a otro amante... Por eso los hombres casados siempre me andan persiguiendo. (Belli 1988: 278)

En este caso, la protagonista no puede hacer más que apoyar su teoría como consecuencia de conocer bien el contexto en el que ambas se mueven:

En cierta medida, pensó Lavinia, tenía razón. El tipo de hombres con los que Mercedes se relacionaba, aspiraban a escalar en la esfera social. [...] Una mujer, después de sostener relaciones con un hombre casado, tendría dificultades en ese mercado matrimonial. La buscarían como amante, pero para esposa preferían una criatura inocente, fácilmente moldeable y dócil. Una mujer intachable se consideraba necesaria para introducirse en determinados círculos. El pasado de Mercedes podría resultarles embarazoso. (Belli 1988: 279)

En esta situación se ve otra diferencia social. Para Mercedes, por no pertenecer a la clase pudiente, haber perdido la virginidad antes de casarse es un problema que condicionará sus relaciones personales futuras. Sin embargo, para Lavinia existe una mayor liberación sexual<sup>96</sup>, sin que eso le afecte para encontrar una pareja o, en el caso de querer, un marido.

Sobre el tema del matrimonio, Lavinia no siente una gran preocupación, se muestra contraria a ello porque supone una limitación y un sometimiento (Belli

---

<sup>96</sup> Antonio consideró que debía rescatarla. Se acercó buscando quebrar el hechizo. Celoso. Felipe lo miró. Lavinia pensó que se veía tan frágil Antonio al lado de Felipe, tan volátil. Ella divertida, excitada, ausente, fémica en el borde de la pista de baile, escuchó a Felipe decirle a Antonio que se iban a ir, que tenían una cita, que Antonio no debía preocuparse por ella (Belli 1988: 40).

1988: 24). Su contrapunto en este aspecto nos lo ofrece su amiga Sara, con quien tiene disputas frecuentes al tratar temas en los que son incompatibles como la emancipación de la mujer. Sara encaja a la perfección en el molde de las mujeres tradicionales, está casada con Adrián y vive según los deseos y las opiniones de su marido:

Sara no entendería que ella se sintiera tan contenta. No entendía el placer de ser uno mismo, tomar decisiones, tener la vida bajo control. Sara había pasado del padre-padre al padre-marido. Adrián se jactaba delante de ella de llevar los pantalones en la casa. Y Sara podía escucharlo sonriendo. Para ella eso era natural. (Belli 1988: 24)

Sara asume que ha conseguido el reconocimiento entre sus amistades por ser una mujer respetable y considera que mientras que los hombres tienen una vida satisfactoria en el trabajo, las amas de casa tienen otras maneras de funcionar:

Lo curioso es que los hombres creen que es un mundo que existe para ellos y, honestamente, creo que no hay otro lugar donde sean menos importantes, aunque todo parezca girar a su alrededor. El de las amas de casa es un espacio que, contrario a lo que todos suponen, sólo vuelve a la normalidad cuando los hombres se van por la mañana al trabajo. Ellos son las interrupciones. (Belli 1988: 209)

Ambas tienen opiniones totalmente enfrentadas a las que hay que sumar el punto de vista de Adrián, quien no ve adecuado que una mujer sea tan libre como lo es Lavinia<sup>97</sup>. En algunos momentos, observa al marido de su amiga como una representación de lo que debería tener de haber seguido el camino

---

<sup>97</sup> - Vos sos simpática - dijo Adrián - cuando sos lo que sos y no pretendés hacerte la mujer liberada, independiente...

- Yo soy liberada e independiente - dijo Lavinia -. No te confundás.

- Nunca entenderé a las mujeres - respondió Adrián (Belli 1988: 270).

preestablecido<sup>98</sup>, e incluso llega a reconocer que la hacer sentir insegura y que merma su capacidad para enfrentarse a sus opiniones y a su ironía<sup>99</sup>. Sin embargo, cuando él toma conciencia de lo que está pasando en la ciudad y se da cuenta de que Lavinia está involucrada en la revolución, experimenta un cambio que lo hace sentir la inestabilidad. Ella le propone que le preste su coche al movimiento para hacer traslados de personas y él se asusta profundamente<sup>100</sup>, sabiendo que, si las fuerzas del orden interceptan su coche, estará en graves problemas, pero tras una larga conversación en la que Lavinia trata de convencerlo, cede. Esta nueva unión entre los personajes provoca que Lavinia se sienta un poco más cercana a él y que piense que la naturaleza de su relación puede cambiar para convertirse realmente en amigos. Incluso cuando le disparan a Felipe y ella necesita buscar a alguien que lo ayude, la primera persona en la que piensa es en él<sup>101</sup>. Esta implicación y comprensión es algo que la protagonista no encuentra en Sara, dado que la mantienen al margen considerándola alguien que necesita protección. Para la joven casada el mundo viene preestablecido, es como es y no puede cambiarse, por lo que lo único necesario es adaptarse al papel a desempeñar y no oponerse<sup>102</sup>, una idea que también manifiesta Lucrecia. La noción que para una tiene su base en la resignación cristiana, para otra se adhiere a la concepción del lugar de la mujer casada en la sociedad conservadora. Lavinia intenta hacerla ver que el mundo no es de ninguna manera, que somos nosotros mismos lo que lo creamos y modificamos (Belli 1988: 277).

---

<sup>98</sup> Todo estaba diseñado para que ella también hubiese culminado en una casa como ésta, con un marido como Adrián, fumando pensativo (Belli 1988: 219).

<sup>99</sup> Adrián tenía el extraño poder de hacerla sentir insegura, mal consigo misma. Nunca había podido enfrentar airoso su ironía y cinismo. Temía oírlo burlarse de que el Movimiento reclutara gente como ella, o comentarios sarcásticos en esa línea, tocándole sus inseguridades, la delicada línea quebradiza de esa identidad naciendo en ella, que aún reconocía difusa (Belli 1988: 329).

<sup>100</sup> Se levantó extremadamente cansada, agotada del esfuerzo de contemplar la lucha interna de Adrián; sentirlo débil y comprenderlo al mismo tiempo (Belli 1988: 337).

<sup>101</sup> - Te tengo que llevar al hospital - repetía, mientras tomaba la decisión de llamar a Adrián. Adrián le ayudaría. (Belli 1988: 375).

<sup>102</sup> Un grito, un movimiento rebelde, y aquello sería una masacre de consecuencias imprevistas. Los asistentes estaban rodeados, condenados a la inmovilidad, a protestar en silencio. Cualquier otra cosa sería un suicidio. [...]

- Ojalá nadie haga nada. Ojalá nadie haga nada - repetía Sara, como una oración (Belli 1988: 218).

La protagonista no encaja con las mujeres de su clase que se ajustan a los estereotipos y admira a las mujeres que están en el lado totalmente opuesto, como es el caso de Flor, a quien hemos mencionado anteriormente:

Para Flor, sin duda, las rebeliones de ella, su rebelión contra destinos casamenteros, padres, convenciones sociales, eran irrelevantes capítulos de cuentos de hadas. Las historias que Flor escribía eran con H mayúscula; ella, en cambio, no haría más historia que la de una juventud de rebelde sin causa. La miró mientras conducía. Flor hablaba. Comentaba sobre el tráfico, los semáforos, trivialidades. No parecía del todo nerviosa. Lavinia sintió un ribete de admiración por ella. ¿Cómo se sentiría? Pensó, ¿cómo sería vivir el lado heroico de la vida? (Belli 1988: 112)

Esta admiración de Lavinia proviene de la identificación con ella. Ambas son mujeres que deberían estar sujetas a las programaciones ancestrales, pero que buscan otra realidad y que viven alejadas de todos los destinos preconcebidos para la mujer (Belli 1988: 97). Al igual que Lavinia conoció a Felipe en su trabajo y empezó a interesarse por el Movimiento, Flor conoció a Sebastián en la universidad y la convenció para dejar todo lo que conocía atrás y empezar una nueva vida alejándose de la persona que la había criado y que no era una buena persona<sup>103</sup>. Es la representación de la mujer guerrillera combatiente, una función que tenía un acceso limitado para las mujeres, ya que la revolución y la clandestinidad era considerada principalmente para hombres. Incluso muestra agradecimiento cuando es reconocida como una más dentro del movimiento:

---

<sup>103</sup> Ella también había tenido un tío definitorio, le dijo; pero no en el sentido positivo de la tía Inés de su historia. El tío de ella se la había llevado del rancho perdido en la montaña, donde vivía con su madre y sus hermanos analfabetos, a educarla en la ciudad. Era un hombre que hizo fortuna durante el apogeo del café, solterón y degenerado. La llevó en viajes al extranjero a conocer museos y gentes inquietas y estafalarias. «Me adoptó, prácticamente», decía Flor, «pero no con buenas intenciones». Ya ella había notado cómo la miraba cuando, entrando a la adolescencia, la observaba bañarse en el río. «Esperó que yo creciera para convertirme en su amante» (Belli 1988: 135).

Yo quería esto [pasar a la clandestinidad y superar los miedos que le provocaba la revolución]. Es un triunfo para mí. No hay muchas mujeres clandestinas, ¿sabés? Es un reconocimiento de que podemos compartir y asumir responsabilidades, igual que cualquiera. Pero, como mujer, cuando uno se enfrenta a nuevas tareas, sabe que debe también enfrentarse a una lucha, una lucha por convencerse internamente de las propias capacidades. [Belli 1988: 261]

En una conversación en la que Lavinia habla con Flor sobre la *especialización de los géneros* –para la protagonista, la mujer se ha concentrado en desarrollar las capacidades afectivas y el hombre en hacerlo con la autoridad y la responsabilidad y unos deberían aprender de otros, hacer un intercambio– Flor le dice que lo que deben hacer en un momento como ese es «suprimir lo femenino, tratar de competir en su terreno, con sus armas. Quizás más adelante, nos podremos dar el lujo de reivindicar el valor de nuestras cualidades» (Belli 1988: 262).

Por otro lado, aparecen dos personajes femeninos que se colocan entre los *nuevos ricos* de la sociedad de Faguas: la señora Vela, esposa del General Vela –Jefe del Estado Mayor del Ejército<sup>104</sup>– y su hermana, Azucena Montes, descrita como una mujer dispuesta siempre a agradar, sin intereses propios y preparada para evitar cualquier tipo de confrontación (Belli 1988: 198).

Estas dos hermanas anhelan ser aceptadas por su posición social y económica. Forman parte de la nueva y rica burguesía, sin embargo, nunca podrán lograr pertenecer al mismo estrato social de la clase alta tradicional, a la que pertenece Lavinia. Muestran el estereotipo de las personas de clase más baja que consiguen ascender socialmente y quieren mostrar su bonanza con grandes

---

<sup>104</sup> ¡El general Vela!, se dijo Lavinia. ¡Por eso el nombre le había resultado familiar! Era nada menos que el recién ascendido Jefe del Estado Mayor del Ejército (Belli 1988: 167).

ostentaciones y mal gusto<sup>105</sup>. Además, suelen rechazar a aquellas personas con pasados y raíces similares, porque no quiere que se les relacione o se les confunda con ellas:

Cuando Lavinia entró la miraron con la expresión de indiferencia que adoptan ciertas mujeres ante especímenes del mismo género que consideran subordinados. Pensarán que soy la secretaria —se dijo Lavinia—; para este tipo de mujer son las enemigas, las que se les llevan al marido. [...]

- Lavinia es una de nuestras mejores arquitectas - dijo, procediendo a enumerar sus calificaciones, de paso sacando a colación su pedigrí.

La expresión de ellas cambió totalmente. Se esponjaron en anchas sonrisas. (Belli 1988: 165-166)

Las dos hermanas contrastan con Lavinia, dado que buscan ser aceptadas y conseguir reputación dentro de una clase social de la que la protagonista quiere alejarse y con la que se siente cada vez menos representada.

Lavinia convive y se relaciona con estos personajes femeninos que muestran otras maneras de existir dentro de una misma sociedad. Las observa, las analiza y percibe las diferencias entre su propio ser y aquellos que están a su alrededor, mostrando diferentes formas de ser abarcando desde los estereotipos más tradicionales hasta los más revolucionarios, enmarcándolos dentro de sus clases sociales, sus ideologías y, en algunos casos, la influencia de la religión.

---

<sup>105</sup> Eran, en efecto, dos mujeres enjutas, de mejillas rojas y caras teatrales de espeso maquillaje. Las pulseras les tintineaban en los brazos delgados dando la impresión de que debían hacer un esfuerzo para gesticular, para levantar los brazos donde pesaba el oro. Una hablaba sin parar mientras la otra asentía con la cabeza (Belli 1988: 165).

### **Capítulo 3: *Arráncame la vida* – Ángeles Mastretta**

En este apartado se profundiza en la ópera prima de Ángeles Mastretta, publicada en 1985. El análisis se centra en el contexto histórico de la obra, la cual se desarrolla después de la Revolución Mexicana, en un momento en el que la protagonista relata su construcción como mujer moderna y la percepción de la vida diaria después de dicho momento histórico.

Catalina Guzmán se presenta como la mujer del General Andrés Ascencio quien se convierte en un alto cargo político, lo que la obliga a ella a llevar su propia revolución personal de una manera secreta y oculta para no perturbar las aspiraciones políticas de su marido y para no destacar en un ámbito cargado de mentiras y de hipocresía. De manera pública, ella respeta sin interrupción su papel, comportándose como la sociedad marca de que debe hacerlo una mujer casada con un alto cargo gubernamental. En el ámbito privado, ella se conoce y se reconoce buscando las formas de alcanzar sus deseos más profundos y rechazando los preceptos tradicionales que le han inculcado desde niña, cuestionándose su posición ante la fidelidad y la maternidad.

La autora aborda las relaciones amorosas desde la ironía y el sarcasmo. Se vale del melodrama y lo parodia para explicar el romanticismo, el enamoramiento y para replantear el destino de la mujer dentro de una sociedad conservadora, los valores tradicionales inculcados y para mostrar otras posturas ante ellos.



### 3.1 El contexto histórico en *Arráncame la vida*

México es el centro del universo de los personajes de Ángeles Mastretta, aunque en un buen número de los casos es Puebla el verdadero epicentro de toda la acción dentro de su narrativa. Su geografía, sus costumbres y sus gentes son los encargados de crear el ambiente en el que se desarrolla la obra. La autora confirma en una entrevista con Hind que le interesa conocer la historia para después poder recontarla y siente que la involucra en sus novelas porque necesita acompañar la «pequeña historia» que quiere relatar con la realidad del contexto en el que la sitúa (Hind 2003: 89).

Como se podrá ver por las declaraciones de la propia Mastretta, en su obra existe una fijación por el ámbito privado y la predominación de este sobre el público. Esta predilección por lo privado no significa que la autora obvie la realidad histórica con la que conviven sus personajes y en la que se sitúa la acción. La base de sus argumentos se encuentra fuertemente relacionada con algunos de los momentos y personajes más importantes de la historia mexicana. Coloca el foco sobre las vidas privadas de sus protagonistas y deja que la historia general sea el telón de fondo que enmarca la acción, como se ejemplifica claramente en las palabras de apertura de *Arráncame la vida*, dichas por la protagonista, donde establece una línea paralela entre lo que ocurre en su vida y lo que ocurre en Puebla:

Ese año pasaron muchas cosas en nuestro país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos. Lo conocí en un café de los portales. En qué otra parte iba a ser si en Puebla todo pasaba en los portales: desde los noviazgos hasta los asesinatos, como si no hubiera otro lugar. (Mastretta 1985: 6)

Si bien la historia general se refleja en la novela, la existencia de todos, incluidos los grandes protagonistas de la vida política y social, discurre de modo esencial en las estancias domésticas. Mastretta opone la trivialidad de lo cotidiano y la

rutina de la vida familiar a los discursos públicos y a los movimientos de la esfera pública<sup>106</sup>. Explica que las personas ajenas a la política vivían «regidos por ensueños que volvían importantes las cosas más triviales», mientras que otros convertían «en ensueños los resultados de unas elecciones, las cifras de los censos, las ocho columnas de los periódicos» (Mastretta 2002: 14).

Ana Figueroa afirma al comentar cómo Mastretta construye los diferentes relatos de *Mujeres de ojos grandes*:

Otra forma de mostrar la historia de Puebla y de sus habitantes es a través de las acciones que, para los personajes, constituyen su cotidianidad. [...] Los hechos que ocurren en la cocina, en el mercado, en la iglesia, son parte importante de la narración que va conformando la ciudad y el modo de ser de su gente [...] En su descripción, la narradora va más allá del mero acontecer de los *grandes hechos*: lo que se cuenta es la ciudad por dentro. (Figueroa 2001: 57)

En *Arráncame la vida*, la historia comienza en el año 1930, cuando Catalina Guzmán, de quince años, se casa con Andrés Ascencio, de treinta y cuatro. La protagonista es también la narradora, lo que crea un texto autobiográfico y confesional que es visto desde la perspectiva de una Catalina ya madura que recuerda sus vivencias (Lagos 2003: 220). Este relato se centra en el periodo post-revolucionario de los años 1930 y 1940, etapa en la que reina la corrupción política dado que el poder se concentra en manos de un grupo reducido y también en la que el bienestar de la población está sujeto a la arbitrariedad del gobierno estatal, como consecuencia de la falsedad, la traición, los asesinatos y los encubrimientos de los que se hacía uso para conseguir sus propios fines y acaparar más poder (Beer 1999: 147). Refleja cómo la burguesía emergente,

---

<sup>106</sup> En el mundo que ahora vivo mi familia de entonces hubiera sido calificada de banal. Lo que yo creo es que sus intereses estaban puestos en los disturbios y aromas de la vida privada. El mundo de la política era tan inaccesible y desquiciado, tan caprichoso e intocable, tan temido, que la gente se limitaba a ignorarlo (Mastretta 2002: 13).

procedente de diferentes bandos ideológicos, se van apropiando del Estado para hacer sus negocios personales y para defender sus intereses a cualquier precio. La propia autora hace una reflexión en una entrevista con Bárbara Mujica sobre lo que supuso la Revolución Mexicana para la mujer y la cataloga como el comienzo del cambio:

Creo que la Revolución Mexicana es un periodo que inició cosas, ideas, [...]. Todas las revoluciones producen esto, de allí que la gente haga revoluciones: para cambiar cosas. Con frecuencia, las revoluciones producen pocos cambios; pero, durante un periodo revolucionario, la gente se atreve a hacer cosas increíbles. Goza de una enorme libertad. Te puedo decir que durante los 40 y 50, las mujeres mexicanas no hubieran tenido tanta libertad como en los años 20. Porque cuando una guerra está en marcha, a la gente no le importa con quién hagas el amor, si te casas o si no, si vives con alguien con o sin papeles. Esas cosas se vuelven absolutamente secundarias. Lo más importante es la vida. (Mujica 1997: 37)

Esta situación política es también la que empuja a la autora a escribir la novela. Aprovecha su voz pública para escribir sobre el poder y sobre quién inició las malas prácticas en el ámbito político que México padece (Beer 1999: 248). Catalina presenta a su marido como un hombre que forma parte de esta élite política opresora. Manipula para conseguir sus objetivos políticos y su escalada en la sociedad, relata las acciones y las decisiones de su esposo como candidato al gobierno de Puebla, posición desde la que se le permite someter y dominar al pueblo de acuerdo con sus intereses personales<sup>107</sup>. Sin embargo, el trasfondo

---

<sup>107</sup> - La Guadalupe había estado en huelga un mes. Los trabajadores querían aumento de salario y plazas para los eventuales. [...] Como había huelgas por todas partes se les olvidó que en Puebla gobernaba Andrés Ascencio. Un mes estuvieron con sus banderas puestas. Hasta que llegó el gobernador.

- Échame a andar las máquinas —le dijo a uno que se negó—. Entonces camínale —ordenó. Sacó la pistola y le dio un tiro-. Tú, échame las máquinas a caminar - le pidió a otro que también se negó -. Camínale - dijo, y volvió a disparar -. ¿Van a seguir de necios? - Les preguntó a los cien obreros que lo miraban en silencio -. A ver, tú - le dijo a un muchacho -, ¿quieren morirse todos? No va a faltar quien los reemplace mañana mismo.

de la historia se compone de la llamada Revolución Traicionada: la novelística creada para hacerse cargo del enorme desencanto social provocado por el periodo post-revolucionario y que también desenmascara a aquellos personajes destacados que no procedieron de un modo heroico<sup>108</sup>.

Es importante destacar que, si bien los personajes de *Arráncame la vida* forman parte de la ficción, la figura de Andrés Ascencio tiene un amplio parecido con uno de los personajes históricos de Puebla, Maximino Ávila Camacho. Ávila luchó, al igual que Andrés, contra los cristeros y alcanzó el cargo de gobernador de Puebla –«los generales federales que pelearon en esa contienda eran tristemente célebres por su crueldad»– (Lemaître 1996: 188).

Existe otro personaje, Gringo Heiss, el amigo y socio de Andrés Ascencio que parece ser la representación de un personaje también destacado en Puebla, William Oscar Jenkins Bidd, que fue secuestrado en el año 1919 cuando era cónsul estadounidense en Puebla. Desde el gobierno de Carranza se le acusó de tratarse de un autosequestro<sup>109</sup> inventado por Washington para poder ejercer más presión sobre el político mexicano, mientras que desde EE.UU. se utilizó para confirmar la inseguridad en México provocada por el gobierno de Carranza y así mostrar México como un lugar poco propicio para las inversiones estadounidenses. El personaje real estuvo muy relacionado con la familia Ávila

---

El muchacho echó a andar su máquina y con él los demás fueron acercándose a las suyas hasta que la fábrica volvió a rugir turno tras turno sin un centavo de aumento. Lo mismo había hecho con la huelga de la Candelaria: veinte muertos. Las noticias hablaron de un herido accidental (Mastretta 1985: 226).

<sup>108</sup> Con Rulfo, Carlos Fuentes, se acentúa el examen literario del cacique y se conforman los grandes mitos del héroe o líder violento y torturado por la división entre su poder político y su fracaso personal. Pedro Páramo, Artemio Cruz, Epifanio Trujillo, son algunas de las grandes figuras trágicas más conocidas que incorpora la narrativa mexicana a la literatura post-revolucionaria para ilustrar la violencia de los cambios y la falta de un sentido de dirección claro posterior a la lucha armada (Lagos 2003: 239).

<sup>109</sup> Heiss era un gringo gritón dedicado a vender botones y medicinas. Se había conseguido el cargo de cónsul honorario de su país en México y había inventado un secuestro en la época de Carranza. Con el dinero que el gobierno le pagó por autorrescatarse compró una fábrica de alfileres en la 5 Sur (Mastretta 1985: 35-36).

Camacho, principalmente con Maximino y se dedicó a fabricar y comercializar alcohol ilegalmente<sup>110</sup> (Lemaître 1996: 188).

Por lo tanto, esta novela usa la historia para la creación de los personajes y para la contextualización de los estereotipos para las mujeres, para la clase política y para las clases más bajas. Sin embargo, es el ámbito privado donde se llevan a cabo las acciones revolucionarias más importantes de la novela, que se entremezclan con historias de amor, la ausencia de fidelidad, el rechazo de la definición tradicional de la maternidad y el propio deseo. Con todo esto, Mastretta ironiza con el melodrama y lo usa en esta obra de una forma parodiada.

---

<sup>110</sup> No, Andrés, los voy a llamar a todos a echar volados y a ver quién se gana esta casa tan fea, [...] a quién los negocios con Heiss, a quién el alcohol clandestino (Mastretta 1985: 321-322).

### 3.2 El melodrama parodiado en *Arráncame la vida*

Ángeles Mastretta pone de manifiesto su predisposición a la parodia y al melodrama parodiado<sup>111</sup> en entrevistas y en declaraciones públicas. Si bien es cierto que muchos de los críticos con la obra de Mastretta la han acusado de usar fórmulas fácilmente reconocibles y que parece recurrir a un molde para crear una historia destinada al éxito de ventas. Ella parece utilizar dicho molde para parodiarlo y para obtener un resultado irónico que logra conectarla con el lector mediante rutas de desvío que pueden ser leídas entre líneas y que buscan alejarse de géneros estructurales más conservadores y esquemáticos.

En su entrevista con Jorge Halperin, Mastretta dice que no considera que se deba menospreciar el melodrama, pero sí que existe la obligación de mejorarlo. Para ella, es necesario usarlo añadiéndole componentes de ironía, de sentido del humor y de malicia (Halperin 1992: 5). Son principalmente dos elementos fundamentales de este género los que son transgredidos o incluso parodiados en su producción narrativa. Por una parte, se detecta el moralismo típico del melodrama y a la construcción esquemática de sus personajes. El público parece reaccionar bien ante un tipo de relato que se acoge a los valores socialmente aceptados de que el malo siempre recibe el castigo que merece y que es proporcional a su falta, mientras que el bueno tiende a ser premiado. La crítica, por su parte, muestra posturas mucho más variadas a este respecto y tiende a pensar que un género así simplifica el análisis de la condición humana<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Hay una canción, que cantaba con gran cursilería Libertad Lamarque, que decía: si yo encontrara un alma, como la mía, cuántas cosas bonitas, le contaría. Yo la parodio cantando: si yo encontrara un alma como la mía, con toda certidumbre me aburriría Solanes (2008:130).

<sup>112</sup> Los creadores trataron en primer lugar de dotar al género recién creado de un estatuto literario y teatral reconocido. Este deseo no debe separarse de la idea de una misión educadora que se le atribuyó al género: al contrario, va unido a ella. Pixérécourt [Nancy, Francia, 1773-1844] confesaba con toda lucidez que él escribía para gentes «que no sabían leer». Para este público nuevo, inculto en su gran mayoría, al que se le deseaba inculcar principios de sana moral y de buena política, había que elaborar una estética que fuera estricta y prestigiosa a la vez. Para lograrlo, los melodramaturgos atenuaron los extremismos revolucionarios, implantaron sus códigos en nombre de la verosimilitud y la decencia, aspirando en una primera época a vincular el espíritu del melodrama con el prestigio de la tragedia (Thomasseau 1989: 28).

Las protagonistas de sus novelas son mujeres que se alejan de la inocencia perseguida tan habitual en este género y que no se convierten en la personificación de los valores tradicionales incuestionables como la fidelidad y la maternidad: no parecen estar interesadas en representar la virtud ni en ser veneradas, principalmente se dedican a la reivindicación de su cuerpo y a la reafirmación de su propio deseo. A lo largo de las obras, estas mujeres protagonistas se dan cuenta de los valores que las rodean y se esfuerzan por transgredirlos y por alejarse de los paradigmas tradicionales con los que conviven. En el caso concreto de Catalina en *Arráncame la vida*, vive su cuerpo con total libertad –adquirida de manera progresiva–. Las protagonistas son mujeres fuertes que se impulsan gracias al reencuentro con su deseo.

De los valores tradicionales anteriormente nombrados, la fidelidad prácticamente desaparece de la vida de las protagonistas, quienes asumen la infidelidad como una experiencia natural y que forma parte habitual de la expresión de su sexualidad. Catalina tiene diversos amantes que se suceden a lo largo de la historia, sin que esto ocasione ninguna culpa, crítica personal o reproche a ella misma. Comienza un aprendizaje a través de su cuerpo, expresa la necesidad de sentir placer e intenta no reprimirse, quiere descubrirse sin limitaciones. La primera persona a la que acude es a Andrés, a quien le pide que le enseñe a sentir placer, pero él no le da respuesta:

- ¿Por qué no me enseñas? – le dije.
- ¿A qué?
- Pues a sentir.
- Eso no se enseña, se aprende – contestó.

Entonces me propuse aprender. (Mastretta 1985: 10)

Como ella decide persistir en su búsqueda de contestaciones y de aprendizaje, acude a una «gitana que tenía fama de experta en amores» (Mastretta 1985: 12) para que le enseñe a sentir. La mujer le da ciertas indicaciones que ayudan a Catalina a ubicarse en el camino para encontrar el placer. Esta mujer es tratada

como un símbolo de lo prohibido, es la llave que abre un universo desconocido para la protagonista. Es la poseedora de un conocimiento vetado que le permite iniciarse en el aprendizaje sexual a partir del conocimiento de su propio cuerpo:

Volví a casa segura de que sabía un secreto que era imposible compartir. Esperé hasta que se apagaron todas las luces y hasta que Teresa y Bárbara parecían dormidas sin regreso. Me puse la mano en el timbre y la moví. Todo lo importante estaba ahí, por ahí se miraba, por ahí se oía, por ahí se pensaba. Yo no tenía cabeza, ni brazos, ni pies, ni ombligo. Las piernas se me pusieron tías como si quisieran desprenderse. Y sí, ahí estaba todo. (Mastretta 1985: 13)

Ahora bien, en el melodrama clásico el triángulo amoroso se resuelve siempre a favor del romance entre la heroína y el héroe; de hecho, la consolidación de este amor y el castigo del villano son, invariablemente, los elementos nucleares del desenlace de la trama. No obstante, en *Arráncame la vida*, Catalina encuentra al amor de su vida en la figura de Carlos Vives, un director de orquesta con el que se involucra, pero esta relación se disuelve con el asesinato de Vives a manos de su marido. Ella no encontrará la libertad sentimental total hasta que se quede viuda.

En el análisis que hace sobre este género representacional en la novela *Arráncame la vida*, Aída Apter-Cragolino advertía:

La novela rosa no transgrede, sin embargo, el orden y la moral social ya que si el amor redime cuando es socialmente legítimo, puede perder irremediabilmente (principalmente a la mujer) si es ilegítimo. La novela sentimental no invierte tampoco, a pesar del ethos del amor-pasión que la consume, los estereotipos sexuales tradicionales. El dominio masculino nunca de desafía realmente. (Apter-Cragolino 1995: 127)



Esta perceptiva no rige, evidentemente, la escritura ficcional de la autora. El núcleo temático que es importante señalar, pues compone la cosmovisión de Mastretta, es la infidelidad, que supone uno de los elementos más recurrentes en toda su obra narrativa y que se presenta como un elemento liberador para la mujer que, como Catalina, está encerrada en un matrimonio del que le es imposible salir. En sus dos libros de cuentos: *Mujeres de ojos grandes* (1991) y *Maridos* (2007), buena parte de los relatos cuentan precisamente historias de relaciones clandestinas. Tal y como la propia autora relata en su libro *Mal de amores*:

Antonio Zavalza lo supo siempre. Con ese conocimiento estuvo hilado desde el principio el fino enlace de su complicidad con Emilia Sauri. Era un hombre extraño entre los hombres, querible como ningún otro, porque como ningún otro fue capaz de comprender la riqueza de alguien que sin remedio y sin pausa tiene fuerzas para dos amores al mismo tiempo. (Mastretta 1996: 393)

La segunda transgresión que realiza Mastretta con respecto al conservadurismo del melodrama es la maternidad, la cual representa un valor intocable en las sociedades más tradicionales. En una sociedad regida por este paradigma y dado que se trata de uno de los fundamentos de la institución familiar, se establece que la mayor realización para una mujer llega cuando se convierte en madre, dicha condición es la mayor recompensa que puede percibir biológica y socialmente. Consuelo Meza Márquez analiza la novela *Arráncame la vida* y recalca la forma absolutamente contrapuesta como Catalina vive la maternidad y el dramatismo que tal circunstancia le genera. Para la protagonista los embarazos son una pesadilla, rechaza los cambios de su cuerpo y se siente poseída por un ente ajeno a ella (Meza 2000: 105). Catalina niega las concepciones de la maternidad y del amor maternal como instintivos, por lo que también pone en tela de juicio la imagen de la madre sin vida propia, abnegada y sacrificada. Controla su propia maternidad y configura una nueva forma de ser madre que parece ajustarse a lo que necesita y que, de ningún modo, sigue los

patrones tradicionales que a ella le inculcaron y bajo los que fue criada, por lo que desafía el rígido código moral que rige a la mujer (Meza 2000: 107). Aquí se refleja la postura de la protagonista cuando habla con una amiga suya embarazada, Bibi:

- Quiero que no me trates como si fuera yo una pendeja. Esa historia de la felicidad de tu hijo cuéntasela a Chofi, si quieres hasta te ayudo con los detalles, pero conmigo podrías llorar, ¿o no tienes ganas?
- No, no tengo ganas. No por eso. A veces lloro, pero por la panza y el encierro.
- Son horribles las panzas, ¿no?
- Horribles. Yo no sé quién inventó que las mujeres somos felices y bellas embarazadas.
- Seguro que fueron los hombres. Ahora, hay cada mujer que hasta pone cara de satisfacción.
- ¿Qué les queda?
- Pues siquiera el enojo. Yo mis dos embarazos los pasé furiosa. Qué milagro de la vida ni qué fregada. (Mastretta 1985: 139)

Mastretta acude a los parámetros del melodrama y los transgrede, de modo que amplía el molde e introduce nuevas estructuras estéticas. Si bien estos procedimientos han sido vistos por la crítica como una estrategia comercial para atraer a más lectores, no usa solo estos recursos de una forma mecánica, sino que los incorpora orgánicamente en un contexto ficcional y les da un nuevo significado:

Si se estudia detenidamente cada artefacto cultural en su contexto y en función de su contribución al argumento y el desarrollo de la caracterización, es evidente que la cultura popular es, por así decirlo, otro personaje más de la novela, y que desempeña un rol activo y semántico. (Egan 2006: 90)

Es aquí donde se debe destacar la figura del bolero dentro de la obra. Se compone de una suerte de cancionero que hace las veces de *banda sonora*. El título, por ejemplo, proviene de la famosa canción homónima de Agustín Lara, pero son muchos los temas que se suceden a lo largo de la narración como: *Contigo en la distancia, Temor, La barca de Guaymas, Qué chula es Puebla, Palmeras, Obsesión, La noche de anoche, Cenizas, Contigo en la distancia, El jinete, Farolito, Sobre las olas*, entre otras referencias musicales distintas que incluyen fragmentos de Mahler y el Himno Nacional Mexicano. El crítico Álvaro Salvador realizó un análisis de *Arráncame la vida* dice sobre el uso simbólico del bolero de Lara:

El bolero en nuestro caso no se limita a ser una simple ilustración de la peripecia amorosa a que aludimos, ni el título de la novela es un capricho casual o arbitrario. En realidad, este bolero, *Arráncame la vida*, actúa como andamiaje fundamental del relato y se dirige a un segundo destinatario estableciendo la trama simbólica de la relación amorosa verdaderamente pertinente en el texto, la que une a la protagonista narradora con su marido el general Andrés Ascencio. (Salvador 1999: 1176)

Es también esencial profundizar en el modo paródico en el que Mastretta construye a los personajes. Según el melodrama clásico, las personas se dividen por una línea simple e intangible que los divide entre buenos y malos, por lo que entre ellos no existe la posibilidad de ningún compromiso. Son personajes contruidos para representar valores morales específicos para cada uno, lo que los hace rápidamente identificables (Thomasseau 1989: 41-42).

Esto admite que no solo son esquemáticos los entramados del melodrama, sino que las reacciones de los personajes se convierten en actitudes fácilmente predecibles a lo largo de la narración. El tema gira alrededor del tema amoroso y sus personajes principales se centran en cuatro arquetipos: el héroe, la heroína, el villano y el cómico. Se espera que el héroe y la heroína sean

premiados y que el villano sufra un castigo por sus maldades. Sobre estos arquetipos, Thomasseau nos dice:

Sobre el villano:

Hábil para deslizarse en la noche envuelto en un manto oscuro, para saberlo y vigilarlo todo, parece movido sólo por la ambición o la venganza [...] El malvado, merced a la persecución a que somete a su víctima, es el motor del melodrama. Sin sus maquinaciones, la anécdota perdería lo fundamental de su naturaleza. (Thomasseau 1989: 45)

Sobre la heroína:

Las heroínas del melodrama suelen ser una esposa ejemplar, pero más que nada una madre, a quien se separa de sus hijos. Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar, padecen una doble sumisión, filial y marital, así como las consecuencias de actos irreparables. (Thomasseau 1989: 46)

Sobre el héroe:

La característica fundamental de todos los héroes de melodrama es ser puros y sin mácula, y oponer a la negrura de los designios del malo una virtud sin claudicaciones. (Thomasseau 1989: 47)

Y, por último, sobre el cómico:

Al personaje cómico la función de intervenir inmediatamente después, o algunos instantes antes, de las escenas más patéticas. La dificultad para el dramaturgo consistía en reducir la artificiosidad de esta inclusión cómica. (Thomasseau 1989: 48)

Así, se analiza cómo consigue Mastretta crear personajes complejos dentro de una caracterización tan limitada y específica.

En *Arráncame la vida*, solo hay dos personajes fundamentales: Catalina y Andrés Ascencio, esto produce una fuerte condensación de las funciones narrativas esenciales. Los personajes que pueden considerarse importantes como Carlos Vives cuentan con apariciones episódicas y puntuales. Los protagonistas son, en sí mismos, tantos roles como pueden ser, ya que Mastretta no respeta los arquetipos del melodrama y, por lo tanto, va en contra de la alineación irreconciliable de los buenos y los malos. El personaje de Andrés es, al mismo tiempo, el héroe y el villano. La propia Catalina nos lo presenta como tal:

Dijo su nombre y se sentó a conversar entre nosotros. Me gustó. Tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas. (Mastretta 1985: 6)

Catalina, por su parte, encarna a la heroína y a la cómica: padece y disfruta, vive e ironiza. Esta mezcla aleja a los personajes de los estereotipos y los dota de una gran potencia dramática, lo que se traduce en sorpresa, pues ni Catalina ni Andrés dejan de impactarnos con sus reacciones a lo largo de la novela. Al ser dos personajes que interactúan constantemente, sus duelos dialécticos se presentan como luchas poderosas y atractivas. Catalina toma su lugar como esposa de Andrés y entra en las conversaciones cada vez que lo cree necesario, aportando su visión y su opinión acerca de algunos aspectos:

- No ha de ser tan pendejo donde te preocupa –le dije una tarde. Estábamos viendo la puesta de sol.
- Claro que es un pendejo. Y tú qué te metes, ¿quién te pidió tu opinión?
- Hace cuatro días que hablas de lo mismo, ya me dio tiempo de tener una opinión. (Mastretta 1985: 11)

Son varios los momentos en los que Andrés se presenta como un héroe, en el primero de ellos lo hace como un galán que desea deslumbrar a la joven Catalina durante su conquista amorosa, logrando el cometido de casarse con ella. El matrimonio se sucede cuando ella es menor de edad y él está ya en la treintena, durante la boda Ascencio se muestra autoritario e indiferente, no dejando hablar al juez y queriendo que la boda se desarrolle con la mayor rapidez posible<sup>113</sup>. En este punto es importante destacar que, si bien el vínculo matrimonial entre ambos va a ser conflictivo, basado en constructos sociales que no responden a sus inquietudes y a sus necesidades, Catalina va a mostrar su deseo frustrado de una boda que cumpliera con los rituales indicados por la tradición cristiana y lo hace con un tono irónico, manifestando un punto de vista burlesco que se entrelaza con su propio anhelo:

A veces todavía tengo nostalgia de una boda en la iglesia. Me hubiera gustado desfilas por un pasillo rojo del brazo de mi padre hasta el altar con el órgano tocando la marcha nupcial y todos mirándome. Siempre me río en las bodas. Sé que tanta faramalla acabará en el cansancio de todos los días durmiendo y amaneciendo con la misma barriga junto. Pero la música y el desfile señoreados por la novia todavía me dan más envidia que risa. [...] Eso no me hubiera cambiado la vida, pero hubiera jugado con el recuerdo como juegan otras. (Mastretta 1985: 14)

También, mientras relata como hubiese sido su boda perfecta: «podría evocarme caminando el pasillo de regreso, apoyada en Andrés y saludando desde la altura de mi nobleza recién adquirida, desde la alcurnia que todos otorgan a una novia cuando vuelve del altar» (ibid.), referencia al estatus que la sociedad confiere a la mujer a través del matrimonio.

---

<sup>113</sup> - Sí - dijo Andrés - La acepto, prometo las deferencias que el fuerte debe al débil y todas esas cosas, así que puedes ahorrarte la lectura. ¿Dónde te firmamos? Toma la pluma, Catalina (Mastretta 1985: 16).

La segunda ocasión se la concede la eficaz artimaña de crear a Eulalia y su historia: su primera esposa revolucionaria y mártir, valiente e idealizada, cuya imagen sirve de modelo a la joven Catalina y opera sobre ella un verdadero deslumbramiento. Este mito no tarda en caer, principalmente cuando Catalina descubre que toda la historia de Eulalia, la madre biológica de dos de sus hijos y representación de la imagen materna establecida, es una mentira, una creación que nunca fue como tal:

- Así que no era cierto lo de la leche —dije extendiéndole el volante cuando entró a la casa.

- Si le vas a creer a mis enemigos que a mí, no tenemos nada que hablar —me contestó.

Con el papel que lo acusaba entre las manos me quedé horas mirando al jardín, piensa y piensa, hasta que él se paró frente a mí sillón con sus piernas a la altura de mis ojos arriba de mi cabeza, y dijo:

- ¿Entonces qué? ¿No quieres ser gobernadora?

Lo miré, nos reímos, dije que sí y olvidé el intento de crearle un pasado honroso. (Mastretta 1985: 57)

Los momentos en los que Andrés se comporta como un villano son muy recurrentes a lo largo de la narración. Hay dos particularmente representativos por su grado de crueldad: el crimen de Atencingo, en el cual más de cincuenta campesinos —niños incluidos— son asesinados por el ejército bajo sus órdenes. Y, por supuesto, el asesinato de Carlos Vives, que corresponde al episodio más doloroso en la vida de Catalina, quien narra del siguiente modo el encuentro del cadáver:

Abrí la puerta, me encontré con su cabeza. Le acaricié el pelo, tenía sangre. Le cerré los ojos, tenía sangre en el cuello y la chamarra. Un agujero en la nuca. (Mastretta 1985: 254)

Es cierto que ya se ha mencionado que Catalina cumple con dos funciones dentro de la novela, no obstante, su papel como heroína es el más destacable. Es más, su protagonismo es doble: es el personaje principal y también la narradora. Ella se descubre como mujer a lo largo de la trama, conoce su sexualidad, percibe el despertar de su conciencia y conquista, siempre de forma relativa, su autonomía y su independencia. Los momentos más destacables en los que Catalina destaca como heroína son fundamentales para comprender su consolidación como mujer:

Aquí tenemos una cosita —dijo metiéndose la mano entre las piernas—. Con esa se siente. Se llama el timbre y ha de tener otros nombres. Cuando estés con alguien piensa que en ese lugar queda el centro de tu cuerpo, que de ahí vienen todas las cosas buenas, piensa que con eso piensas, oyes y miras; olvídate de que tienes cabeza y brazos, y ponte toda ahí. Vas a ver si no sientes. (Mastretta 1985: 13)

Y el segundo se muestra cuando se enfrenta a su marido ridiculizando el patrón machista con el que se expresa, como ocurre cuando van a hacer oficial su matrimonio. Algo que suele hacer dentro de un cierto registro cómico y con una gran resolución:

Yo no tenía firma, nunca había tenido que firmar, por eso nada más puse mi nombre con la letra de piquitos que me enseñaron las monjas: Catalina Guzmán.

- *De Ascencio*, póngale ahí, señora - dijo Andrés, que leía tras mi espalda. Después él hizo un garabato breve que con el tiempo me acostumbré a reconocer y hasta hubiera podido imitar.

- ¿Tú pusiste *de Guzmán*? - pregunté.

- No, m'ija, porque no es así la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía - dijo.

- ¿Tuya? (Mastretta 1985: 17)



En esa misma escena, cuando ella se da cuenta de que Andrés ha ido acompañado de dos amigos que hacen de testigos, pero no de su familia, se produce la siguiente situación:

- Si firma Rodolfo, también que firmen mis hermanos - dije yo.
- Estás loca, si son puros escuincles. - Pero yo quiero que firmen. Si Rodolfo firma, yo quiero que ellos firmen.
- Ellos son los que juegan conmigo - dije.
- Que firmen, pues, Cabañas, que firmen también los niños - dijo Andrés. Nunca se me olvidarán mis hermanos pasando a firmar. Hacía tan poco que habíamos llegado de Tonanzintla que no se les quitaba lo ranchero todavía. Bárbara estaba segura de que yo había enloquecido y abría sus ojos asustados. Teresa no quiso jugar. Marcos y Daniel firmaron muy serios, con los pelos engomados por delante y despeinados por atrás.  
(Mastretta 1985: 18)

La apuesta de Mastretta se centra en enriquecer el género, en hacerlo más amplio y variado. Como ella misma dice en su ensayo *Don de lágrimas*:

Casi cualquiera de nosotros ha tenido al menos un buen maestro del don del llanto, aunque a diario traicionemos sus enseñanzas para complacer al buen gusto y al arte de fingir fortaleza. (Mastretta 1992: 68)

Sus ficciones están dirigidas por unas protagonistas que han tomado la decisión de conquistar su destino, su propio cuerpo, su deseo y su placer. No victimiza a sus personajes, sino que los reafirma en su exploración vital, lo que tiende a desembocar en finales abiertos. Si bien es cierto que estas protagonistas no alcanzan una total autonomía ni una independencia plena, han incorporado a sus vidas unos avances de libertad que les permite tomar decisiones propias y gozar de las vivencias hedónicas.

### 3.3 Personaje protagonista: Catalina

Como se ha comentado en el apartado anterior, el personaje protagonista de *Arráncame la vida* presenta una dimensión nueva para la mujer en la que abandona su papel de sumisión y adopta una postura crítica ante el contexto social que la rodea, al que ve plagado de mentiras. Al casarse con Andrés Ascencio, Catalina deja de responder ante la autoridad paterna y comienza a responder a las órdenes de su esposo y a estar bajo su cuidado. El rito de casamiento bajo el que se unen legalmente, apresurado y desorganizado como se explica en el apartado anterior, determina la dinámica de su relación y establece el nuevo camino de la vida de Catalina, a partir del cual empezará a cuestionarse su propia identidad, el rol femenino en la sociedad, el papel de la maternidad y su posición ante todo esto. No obstante, también se acepta en ciertos puntos su papel de cómplice y termina asumiendo su posición dentro de la hipocresía, sin dejar de aprovechar algunos momentos para demostrar el rechazo a su entorno, como cuando acude a las urnas a votar. Delante de la prensa se comporta «como si no le supiera nada, como si fuera la tonta que parecía» (Mastretta 1985: 146), pero cuando está en privado, ajena a las miradas de los otros y a la supervisión de su marido:

Voté por Bravo, el candidato de la oposición, no porque lo considerara una maravilla, sino porque seguramente perdería y era grato no sentirse ni un poco responsable del gobierno de Fito. (ibid.)

Catalina es consciente de las atrocidades que comete su esposo, pero se acomoda a la realidad con la que convive. De esta forma, se alcanza a verla más humana, con luces y sombras, intentando despegarse de los convencionalismos sociales con las herramientas que posee.

A partir de este matrimonio, es cuando la joven comienza su proceso de aprendizaje y lo hace al lado de su marido. Él es plenamente consciente de la

ingenuidad de Catalina y de su ignorancia en muchos aspectos de la vida. En una escena ocurrida al poco tiempo de casarse, ella le enseña a él los moratones que le salen después de montar a caballo y él, muerto de la risa, le hablaba de cómo hacerlo correctamente, a lo que ella comenta que «escuchaba sus instrucciones como las de un dios» (Mastretta 1985: 9), mostrando la total importancia que otorga a sus palabras. Poco después, en esa misma conversación, Andrés invalida sus primeros años de vida alejada de él y da a entender que su proceso de formación ha comenzado tras su matrimonio, una vez que él se involucra –«no sabes montar, no sabes guisar, no sabes coger. ¿A qué dedicaste tus primeros quince años de vida?» (Mastretta 1985: 23)–.

En las primeras páginas de la novela, la mirada joven de Catalina pone de manifiesto el concepto cultural y socialmente aceptado sobre el cuerpo de la mujer y su significado en la sexualidad:

Yo al principio no sabía de él, no sabía de nadie. Andrés me tenía guardada como un juguete con el que platicaba de tonterías, al que se cogía tres veces a la semana y hacía feliz con rasarle la espalda y llevar al zócalo los domingos. (Mastretta 1985: 36)

Como se demuestra más adelante en la novela, la protagonista se posiciona en un lugar diferente al que se considera apropiado para la mujer de la época, aunque lo hace de un modo prudente y moderado, comienza a oponerse a la figura tradicional. Desde el principio de la novela, Catalina muestra su resistencia a las tareas domésticas y al papel que se supone que tiene que ocupar en una casa. En este punto, aparece la imagen que la protagonista tiene de su propia madre que, si bien no es un personaje fundamental en la obra, sí que hace la función de madre tradicional que quiere inculcar a su hija la importancia de ser ama de casa y cómo es el día a día en un matrimonio:

Cuando tuve que permanecer encerrada todo el día, mi madre puso su empeño en que fuera una excelente ama de casa, pero siempre me negué

a remendar calcetines y a sacarles la basurita a los frijoles. Me quedaba mucho tiempo para pensar y empecé a desesperarme. (Mastretta 1985: 12)

La madre también aparece cuando Andrés llega a la casa familiar para decirle a su padre que va a casarse con Catalina, sin pedirle matrimonio previamente ni preguntarle si está de acuerdo con la unión<sup>114</sup>. Aquí la madre aparece como un ser pasivo que, ante lo que está ocurriendo, solo puede llorar y *presentir*.

Mi mamá lloraba. Me dio gusto porque le imponía algo de rito a la situación. Las mamás siempre lloran cuando se casan sus hijas.

- ¿Por qué lloras, mamá?

- Porque presiento, hija.

Mi mamá se la pasaba presintiendo. (Mastretta 1985: 15)

La protagonista menciona que su matrimonio se asemeja más a una compra que a una unión romántica<sup>115</sup>, y toma consciencia del gran abismo existente entre el destino al que está obligada a someterse y sus propios deseos.

Los años en los que Catalina y Andrés están casados, él es descrito como una persona manipuladora, déspota y tosca, quien busca constantemente ascender y mantenerse en la vida política mexicana ocupando puestos de poder. Esto hace que intente moldear a Catalina según el prototipo que considera correcto, por lo que intenta determinar su rol familiar, doméstico y social, del mismo modo que intenta demostrarle su poder<sup>116</sup> tanto en el ámbito privado como en el público. Dentro de este proceso de madurez que se está describiendo, la

---

<sup>114</sup> – Ni siquiera me has preguntado si me quiero casar contigo –dije – ¿Quién te crees? (Mastretta 1985: 15).

<sup>115</sup> Andrés pasó cuatro años entrando y saliendo sin ningún rigor, viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida (Mastretta 1985: 34).

<sup>116</sup> Con los años aprendí que Andrés no decía nada por decir. Y que le hubiera gustado tener que amenazar a mi padre. La tarde anterior había hablado con él. Le había dicho que se quería casar conmigo, que si no le parecía, tenía modo de convencerlo, por las buenas o por las malas (Mastretta 1985: 18).

protagonista empieza a percibir que su identidad no es realmente suya, sino que está respondiendo a un molde que su marido y todo lo que le rodea han construido para ella. También percibe que su identidad individual es inexistente y que todos la ven como una adhesión de su esposo, como una extensión de sus deseos y que, por tanto, se ve estigmatizada por la concepción que los otros tienen de su marido. Frente a todo esto, Catalina expresa la imposibilidad de autodefinirse y de mirar al mundo desde su propia perspectiva, ya que es algo imposible de alcanzar en el marco del sistema con el que convive:

Yo prefería no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él. (Mastretta 1985: 76)

Con este discurso, se observa cómo Catalina empieza a darse cuenta de que de que solamente lejos de su marido podrá encontrar su propia identidad. Empieza una reflexión de su situación junto a él y, paralelamente, comienza a hacer una lectura personal y profunda de los acontecimientos que la rodean. La mirada crítica de Catalina nos permite adentrarnos en un mundo lleno de falsedad con el que convive el poder y también nos presenta la impotencia de vivir rodeada de corrupción. Todos fingen, principalmente las mujeres, y cargan con el peso moral en una sociedad que busca limitar sus libertades<sup>117</sup>. Estas reflexiones son una revelación para ella y comienza a ver realmente los contratos sociales implícitos que ha firmado por su género, por su clase y por la profesión de su matrimonio y que no está dispuesta de seguir sosteniendo.

---

<sup>117</sup> La señora Bryan estaba pálida, pero fingía un no pasa nada, digno de la mejor actriz. Seguro estaba pensando en qué mala hora habían mandado a su marido a un país de salvajes, pero sonreía de vez en cuando (Mastretta 1985: 51).

Andrés mantiene constantes relaciones extramatrimoniales y la obliga a criar a los hijos nacidos fuera del matrimonio. La situación es inadmisibile y comienza a manifestarse su hartazgo y la necesidad de un cambio completo de vida:

Al día siguiente, otra vez quería llorar y meterme en un agujero, no quería ser yo, quería ser cualquiera sin un marido dedicado a la política, sin siete hijos apellidados como él, salidos de él, suyos mucho antes que míos, pero encargados a mí durante todo el día y todos los días con el único fin de que él apareciera de repente a felicitarse. (Mastretta 1985: 77)

La propia protagonista es cruel con sus opiniones sobre otras mujeres, considera que están poco formadas y que no ven la realidad, a pesar de que ella misma admite que no tienen oportunidades: «casi ninguna mujer iba a la escuela después de primaria» (Mastretta 1985: 11). Su caso fue un poco diferente y pudo tener una formación algo más amplia:

Yo fui unos años más porque las monjas salesianas me dieron una beca en su colegio clandestino. Estaba prohibido que enseñaran, así que ni título ni nada tuve [...] Total, terminé la escuela con una mediana caligrafía, algunos conocimientos de gramática, poquísimos de aritmética, ninguno de historia y varios manteles de punto de cruz. (ibid.)

Catalina es, en ocasiones, cruel en su definición de las mujeres usando términos como *pendejas* para hacer referencia a ellas –«no sé cómo hacían los ministros de Rodolfo para casarse con puras *pendejas*. [...] Tienen razón las muy *pendejas*, pensé, es guapísimo» (Mastretta 1985: 187)–. También nos muestra el lugar al que estaban relegadas en los ambientes sociales en los que ella solía

moverse por el trabajo de su esposo, en el que eran un adorno o un accesorio que solían llevar sus maridos a las reuniones de sociedad<sup>118</sup>.

El trabajo de Andrés, el cual lo lleva a estar frecuentemente fuera de casa y, cuando está, su actitud tiránica<sup>119</sup> dificulta la vida diaria y el ánimo de la familia. Dentro de este contexto, Catalina comienza a tener relaciones extramatrimoniales –Pablo<sup>120</sup>, un amigo de la infancia; Fernando Arizmendi<sup>121</sup>, el secretario del presidente Aguirre; Alfonso Quijano<sup>122</sup>, un director de cine con quien tiene una relación antes de la muerte de su marido–.

De entre todas las personas con las que Catalina tiene una relación, hay una persona que destaca. Conoce a un hombre totalmente opuesto a su marido, Carlos Vives, un director de orquesta que será el gran amor de su vida y que se presenta como un hombre cálido, accesible y culto que se posiciona como el antagonista de Ascencio a nivel social y político. La relación que ambos mantienen es clandestina y para ella supone la felicidad por el encuentro del amor y el temor por la posibilidad de un descubrimiento, temiendo despertar la ira de Andrés. Es aquí cuando el cuerpo de Catalina empieza a pertenecerle a ella y deja de configurarse como un espacio hecho para la concepción de los hijos. Uno de los puntos donde puede observarse esta evolución es en su concepción de la sexualidad, ya que conforme llega su maduración personal, lo hace también el despertar de la sensualidad, del erotismo y de la sexualidad.

---

<sup>118</sup> De todos modos, me costaba disimular el cansancio frente a aquellos señores que tomaban a sus mujeres del codo como si sus brazos fueran el asa de una tacita de café. En cambio, a ellos se les veía tan bien, tan dispuestos a comerse una buena cena, a saber por el menú el modo en el que se les quería (Mastretta 1985: 79).

<sup>119</sup> Andrés se puso furioso con los organizadores de la campaña que llegaban unos días antes que nosotros a cada pueblo, de pendejos no los bajó y pegando en el suelo con el fuste del caballo los amenazó de muerte si no reunían a la gente en la plaza [...] Para librarme del griterío de Andrés fui con ellos [a los hijos] a donde se les ocurrió (Mastretta 1985: 59-60).

<sup>120</sup> Pablo se encargó de quitarme las ansias esos tres últimos meses de embarazo, y yo me encargué de quitarle la virginidad que todavía no dejaba en ningún burdel (Mastretta 1985: 41).

<sup>121</sup> Desde que vi a Fernando Arizmendi me dieron ganas de meterme a una cama con él. Lo estaba oyendo hablar y estaba pensando en cuánto me gustaría morderle una oreja, tocar su lengua con la mía y ver la parte de atrás de sus rodillas (Mastretta 1985: 108).

<sup>122</sup> Pero Quijano volvió a gustarme; tanto, que fui primero al coctel y después a su casa y de ahí a su cama sin detenerme siquiera a pensar en Andrés (Mastretta 1985: 290).

Comienza a sentir y a desear. Consigue tener un grupo de amigas que manifiestan su libertad en el ámbito privado a través de la liberación sexual y, por tanto, de la infidelidad en muchos casos. La protagonista no siente remordimiento ni conflicto emocional por sus relaciones extramatrimoniales, sino todo lo contrario, le proporcionan conocimiento, placer y satisfacción:

En el caso de Catalina, a lo largo de la novela vemos cómo diversos amantes se suceden unos a otros sin que tal circunstancia en sí misma le genere culpas o autocrítica alguna —esto sobre la base de recordar que su propio marido, Andrés Ascencio, ha propiciado dicha conducta a partir de su promiscuidad y su desfachatez. (López 2016: 13)

El narrador tiende a darnos justificaciones para este comportamiento, por ejemplo: el marido de Mónica tiene limitaciones motrices; Pepa tiene un esposo celoso que la mantiene encerrada en casa todo el día; Bibi en un principio es viuda y amante de un militar, pero cuando se casan le es infiel tras ser conocedora de sus extrañas manías y Catalina, por su parte, se vio obligada a casarse muy joven con un hombre mucho mayor y posteriormente tuvo que soportar las constantes infidelidades de él, por lo tanto sus propias relaciones fuera del matrimonio se justifican como una respuesta a esta situación:

Se me notaron las ansias, empecé a hablar más de lo acostumbrado y a una velocidad insuperable, acabé siendo el centro de la reunión. Andrés se dio cuenta y terminó con la fiesta.

- Qué obvia eres, Catalina, dan ganas de pegarte.

- Y tú eres muy disimulado, ¿no?

- Yo no tengo porque disimular, yo soy un señor, tú eres una mujer, y las mujeres cuando andan de cabras locas queriéndose coger a todo el que les pone a temblar el ombligo, se llaman putas. (Mastretta 1985: 109)

La protagonista no se autocensura, pero Andrés sí censura, critica y reprocha algunas de sus actitudes, se muestra agresivo y evidencia la condición de



sumisión y marginalidad en la que quiere instalar a Catalina. Por esto, cuando se enamora de Carlos Vives, empieza a temerle realmente a su marido:

Yo nunca vi a Andrés matar. Muchas veces oí tras la puerta su voz hablando de muerte. Sabía que mataba sin trabajos, pero no con su mano y su pistola, para eso tenía gente dispuesta a ganarse un lugar empezando por el principio. Hasta que anduve con Vives, nunca se me ocurrió temerle. Las cosas con las que lo desafiaba eran juegos que podían terminar en cuanto se volvieran peligrosos. Lo de Carlos no. Por eso me daba miedo su pistola. (Mastretta 1985: 210)

Este temor se refleja en su cuerpo, que somatiza el pavor que siente:

A veces en las noches despertaba temblando, suda y suda. Si nos habíamos acostado en la misma cama ya no me podía dormir, miraba a Andrés con la boca medio abierta, roncando, seguro de que junto a él dormía la misma boba con la que se casó, la misma eufórica un poco más vieja y menos dócil, pero la misma. [...] Esos días, todas las cosas que había ido viendo dese que nos casamos se me amontonaron en el cuerpo de tal modo que una tarde me encontré con un nudo debajo de la nuca. Desde el cuello y hasta el principio de la espalda se me hizo una bola, una cosa tiesa como un solo nervio enorme que me dolía. (Mastretta 1985: 211)

Se puede observar cómo una Catalina enamorada de Vives y atemorizada por Ascencio comienza a ser consciente del peligro latente que sufre su relación. Su marido no tiene escrúpulos y no valora la vida de nadie, para él es más importante la traición que la vida. Mientras que Andrés es infiel frecuentemente y posee una aceptación naturalizada de su comportamiento, hasta llegar al punto de responsabilizar a su esposa del cuidado de sus hijos ilegítimos, para Catalina supone una fuente de tensión y de preocupación constante que la hace sufrir mental y físicamente. El contexto de *Arráncame la vida* se enmarca en el

contexto socio-cultural mexicano, como se ha explicado anteriormente, donde la posición social de la mujer está establecida y limitada por ciertas características de la tradición patriarcal. Ante esto, Octavio Paz afirma:

Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asigna la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que *depositaria* de ciertos valores. Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza y la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. (Paz 1950: 12-13)

Uno de los momentos en los que Ascencio muestra mayor crueldad es cuando descubre la relación entre su mujer y Vives, ya que cumple con los temores de Catalina y manda matar a su amante. Esto marca su vida y sus decisiones futuras. Es la confirmación su situación de sometimiento y la dota del valor para rebelarse contra el poder y contra el control que ejerce Andrés sobre ella.

La figura de Ascencio se ve claramente hipócrita en los funerales de las personas cuyo asesinato ha sido ordenado por él mismo, ya que acostumbra a dar discursos lastimosos en los que ensalza la figura de la persona fallecida y suele ganarse la atención de los presentes y hacer, de algún modo, una limpieza pública de su imagen aunque todos los presentes, o una buena parte de ellos, es capaz de suponer lo que realmente ha ocurrido. Esta personalidad ambigua de Andrés es percibida por Catalina desde el comienzo de la novela, antes incluso de casarse, en el momento en el que lo describe físicamente habla de que «tenía unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas» (Mastretta 1985: 6). En el caso del entierro de Carlos Vives, Andrés dice las siguientes palabras:

- Compañeros trabajadores, amigos: Carlos Vives murió víctima de los que no quieren que nuestra sociedad camine por los fructíferos senderos de la paz y la concordia. No sabemos quiénes cortaron su vida, su hermosa vida que les pareció peligrosa, pero estamos seguros de que habrán de pagar su crimen. La pérdida de un hombre como Carlos Vives no es sólo una pena para quienes como yo y mi familia y sus amigos tuvimos el privilegio de quererlo, sino que es principalmente una pérdida social irreparable. Quisiera hacer el recuento de sus cualidades, de las empresas en las que sirvió a la patria, de todos los trabajos con los que enriqueció nuestra Revolución. No puedo, me lo impide la pena, etcétera. (Mastretta 1984: 256)

Como se puede apreciar en este discurso, sus palabras tienen incluso un tinte irónico cuando añade *etcétera* al final, en el momento en el que habla de su propia pena, dando a entender que se trata de un simple formalismo, pero que nada de lo que alega es sincero, es retórica.

Catalina mantuvo hasta el final de su matrimonio la imagen de mujer dócil que se había construido, pero que ya no existía, sino que enmascaraba la mujer en la que siempre había querido convertirse: libre y con capacidad para decidir su propio destino. A esta renovada personalidad se le debe sumar la necesidad de venganza por la muerte de Carlos Vives y por los años perdidos al lado de Ascencio.

Durante su periodo de duelo por la muerte del amor de su vida, Catalina recibe en su casa la visita de una mujer, Carmela, que también había sido víctima del abuso y de la opresión de Andrés. Era conocedora de la relación entre Carlos y Catalina y no necesitaba pruebas para saber quién había sido el responsable de su muerte. En esta reunión improvisada, la mujer le da a la protagonista la herramienta perfecta para acabar con la vida de Andrés y, así, poder liberarse y vengarse:

Le regresó el odio [a Carmela] cuando mataron a Medina y a Carlos, y no entendía que yo siguiera viviendo con el general Ascencio. Porque ella sabía, porque seguro que yo sabía, porque todos sabíamos quién era mi general. A no ser que yo quisiera, a no ser que yo hubiera pensado, a no ser que ahí me traía esas horas de limón negro para mi dolor de cabeza y para otros dolores. El té de esas hojas daba fuerza, pero hacía costumbre, y había que tenerle cuidado porque tomado todos los días curaba de momento, pero a la larga mataba. [...] Me las llevaba porque oyó en la boda que me dolía la cabeza y por si se me ofrecían para otra cosa. (Mastretta 1985: 276)

Catalina capta rápidamente el mensaje implícito de Carmela y decide utilizar las hierbas que le entrega para otro fin, para esa *otra cosa*, lo que supone para ella la promesa de una liberación y de una venganza que le renueva el ánimo y la hace sentir una alegría ya casi olvidada:

Lucina entretuvo a los niños con un juego. Se les oía gritar sobre las palabras de Carmela, pero estuvieron alejados hasta que desapareció. Luego se acercaron a comer higos y a hacer preguntas. Se las contesté a todas sin aburrirme y hablando a prisa, poseída de una euforia repentina y extraña. Después jugamos a rodar sobre el pasto y terminamos el día brincando en las camas y pegándonos con las almohadas. Me desconocí. (Mastretta 1985: 277)

Toma la decisión de ofrecer diariamente una infusión hecha con esas hierbas a Andrés y, de esta forma, se convierte en el símbolo de su transformación y en la posibilidad de un nuevo horizonte, de un destino totalmente diferente<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Con nada perdía Andrés el dolor de cabeza que se le encajó en esa última visita a los Pinos. Un día le ofrecí el té de Carmela. Lo bebió remilgando contra las supersticiones de los campesinos y cuando el dolor se le convirtió en ganas de ir a la calle y enfrentarse a Rodolfo, se quedó mirando la taza:

- Estoy seguro de que es una casualidad, pero en qué sobra tomarlo - dijo.  
- En nada - contesté sirviéndome una taza (Mastretta 1985: 298).

De esta forma, al igual que había sido testigo silencioso de la muerte que siempre rodeó su matrimonio, continúa siendo testigo del deterioro diario de Andrés puesto que, según el saber popular de los campesinos, quien ingería este té diariamente, finalmente moría y dicha certeza se convirtió en su fortaleza<sup>124</sup>.

En las últimas semanas de la vida de Andrés, demuestra que ha percibido los cambios en su mujer tras la muerte de Carlos y reconoce su individualidad, además de confirmar que nunca llegó a conocerla en su totalidad y que puede notar las diferentes capas de ellas sin llegar a captarlas todas:

-Te jodí la vida, ¿verdad? -dijo. Porque las demás van a tener lo que querían. ¿Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas. (Mastretta 1985: 308)

A pesar de esta suerte de reconocimiento de la individualidad de su mujer o de sus diferentes versiones de las cuales solo conoce las que ella quiere mostrarle, él no cesa en su intento de dejar claros su autoridad y su control, incluso en las últimas palabras que le dedica a Catalina antes de pedirle que llame al médico porque siente que la muerte está cerca:

- ¿Qué quieres tú Catalina? ¿Vas a coquetear con Cienfuegos? ¿Quién es Efraín Huerta?, ¿y cómo sabe que de un seno tuyo al otro solloza un poco de ternura?

- ¿Dónde encontraste sus poemas? - pregunté.

- En mi casa no valen los cerrojos.

- ¿Qué vale?

---

<sup>124</sup> Era un líquido verde oscuro que sabía a hierbabuena y epazote. Después de tomarlo, salí a cenar con Alonso y estuve con él hasta la madrugada. Me reí mucho y en ningún momento tuve sueño. A mí también me sentó bien el té de Carmela, pero a la mañana siguiente no lo tomé. Andrés sí quiso más, esa mañana y muchas otras hasta que llegó el día en que solo eso pudo desayunar (Mastretta 1985: 298).

- Era amigo de Vives, ¿verdad? Te conoce mal, tú ya no tienes sollozos ni en los senos ni en ninguna parte, ni fingirlos podrías, ¿y ternura Catalina? ¡Qué tipo tan ingenuo! No en balde está en el Partido Comunista. (Mastretta 1985: 315)

Cuando Ascencio finalmente muere y tienen que enterrarlo, Catalina llora pensando en Carlos y libera toda la pena que tuvo que disimular cuando murió. Usa el momento público del entierro de Andrés para expresar su dolor por Carlos:

Tomé la tierra y la tiré contra la caja que ya estaba en el fondo de un hoyo oscuro. Los demás hijos hicieron lo mismo que nosotros. Yo quise recordar la cara de Andrés. No pude. Quise sentir la pesa de no ir a verlo nunca más. No pude. Me sentí libre. Tuve miedo. [...] Pensé en Carlos, en que fui a su entierro con las lágrimas guardadas a la fuerza. A él podía recordarlo: exactas su sonrisa y sus manos arrancadas de golpe. Entonces, como era correcto en una viuda, lloré más que mis hijos. (Mastretta 1985: 328)

Como se puede ver en esta última parte de la cita, Catalina no deja de comportarse públicamente según lo establecido socialmente. En el ámbito público, ante la mirada de los asistentes al entierro y de su familia, ella consigue fingir desolación por la muerte de su marido, aunque lo consigue refugiándose en el recuerdo de su gran amor.

### 3.4 La relación paternofilial en *Arráncame la vida*

Los personajes secundarios en la obra *Arráncame la vida* componen, en muchos casos, un contexto coral que acompaña a los verdaderos protagonistas de la obra, pero en los que no llega a profundizarse mucho, a excepción de algunos casos puntuales como ocurre con Carlos Vives. En la mayoría de los casos, estos personajes se presentan en el círculo familiar individual de Catalina, en la familia que crea junto a Andrés y en el ámbito político en el que acostumbran a moverse. Concretamente, de la familia de Catalina no hay una profunda descripción de sus padres o de sus hermanos, Daniel, Marcos, Teresa, Pía y Bárbara, aunque sí que especifica que al principio le tenían miedo a Andrés, pero gracias a su palabrería, a los regalos y a su galantería terminaron tomándole cariño y respeto:

Se nos metió de golpe a todos. Hasta mis hermanas mayores, Teresa, que empezó calificándolo de viejo concupiscente, y Bárbara, que le tenía un miedo atroz, acabaron divirtiéndose con él casi tanto como Pía la más chica. A mis hermanos los compró para siempre llevándolos a dar una vuelta en su coche. (Mastretta 1985: 8)

A sus padres, los define como unas personas sencillas y humildes<sup>125</sup>, prestando especial atención a la figura de su padre, quien acepta la propuesta de matrimonio de su hija por temor a Andrés y no por una verdadera aprobación de la relación. A pesar de no estar completamente de acuerdo, no encuentra el valor suficiente para hacer nada en contra del general<sup>126</sup>. Con el paso de los años y la

---

<sup>125</sup> Cuando acabó la semana me devolvió a mi casa con la misma frescura con que me había sacado y desapareció como un mes. Mis padres me recibieron de regreso sin preguntas ni comentarios. No estaban muy seguros de su futuro y tenían seis hijos, así que se dedicaron a festejar que el mar fuera tan hermoso y el general tan amable que se molestó en llevarme a verlo (Mastretta 1985: 11).

<sup>126</sup> Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Ascencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de La Luz y otras en México. Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir. Nos arrepentimos, pero años después. Entonces mi papá hacía bromas sobre mis ojeras y yo me ponía a darle besos (Mastretta 1985: 8).

pronta pérdida de la juventud, Catalina siente que su padre es un ancla que, de vez en cuando, le permite transportarse a ese pasado añorado en el que era una niña inocente que se dedicaba a jugar:

Me gustaba besar a mi papá y sentir que tenía ocho años, un agujero en el calcetín, zapatos rojos y un moño en cada trenza los domingos. Me gustaba [...] caminar hasta el campo sembrado de alfalfa para quedar bien escondida y desde ahí gritar: «A que no me encuentras, papá.» Oír sus pasos cerca y su voz: «¿Dónde estará esta niña? ¿Dónde estará esta niña?», hasta fingir que se tropezaba conmigo, aquí está la niña, y tirarse cerca de mí, abrazarme las piernas y reírse:

- Ya no se puede ir la niña, la tiene atrapada un sapo que quiere que le dé un beso.

Y de veras me atrapó un sapo. (Mastretta 1985: 9)

Las descripciones de la madre son escasas, mientras que la figura de su padre es mucho más importante y parece tener mucho más peso en su vida. Para Catalina, su madre representa la figura de la mujer tradicional, aquella que le enseñó las cosas que una mujer debía hacer dentro de casa y una mujer débil que, cuando su hija se aleja para casarse con Andrés, llora y *presiente*, pero no se opone. De alguna manera, su padre es una existencia segura y cómoda, una suerte de refugio donde puede recordar su vida antes de su matrimonio y su madre es la personificación de aquello que no quiere ser. En la siguiente escena se detecta esta percepción de lejanía y frialdad con su madre por la representación de los estereotipos y la complicidad con su padre. Catalina está en su casa de la infancia hablando con él, pues juntos pueden comentar desde temas cotidianos a temas sociales y la visita se alarga hasta la aparición de la madre:

Nos pusimos a jugar como siempre. Lo acompañé a ponerse la pijama y estuve acostada junto a él hasta que llegó mi madre con cara de ya es muy noche para que andes fuera de tu casa. Ella nunca estaba fuera



de su casa después de las cinco de la tarde, menos sin su marido. Yo le resultaba un escándalo. Me levanté. (Mastretta 1985: 150)

Este es el último encuentro de Catalina con su padre, dado que «cuando amaneció, mi papá había muerto» (Mastretta 1985: 151).

Es importante destacar que la importancia del padre sobre la madre es algo que le ocurre a la propia autora en su vida personal, ya que reconoce que durante su proceso de producción literaria su padre le afecta mucho en la construcción de las figuras ideales:

En mi mundo mítico tiene mi papá más importancia que mi mamá, pero porque a mi mamá he tenido que mitificarla menos porque es más real. Ha estado más tiempo conmigo desde chica no nada más después de los diecinueve años sino, en general, desde siempre. Era más real y yo creo que uno inventa más lo que necesita más. (Lavery 2001: 316)

Si bien como viuda Catalina debía llorar en público por la muerte de su marido, no debía hacerlo por otras pérdidas como la de Carlos Vives. No obstante, ella rechaza todas las convenciones sociales cuando fallece su padre, porque dado el inmenso dolor y la profunda tristeza, se comporta de una forma poco habitual y poco apropiada: «yo no me acuerdo qué hice aparte de llorar en público como nunca debió hacerlo la esposa del gobernador» (Mastretta 1985: 151). Tras esta grave pérdida, Catalina necesita compañía y apoyo, algo que su marido es incapaz de darle, y es entonces cuando aparece la figura de Carlos Vives, quien consigue llenar ese vacío interior que siente. Cuando la protagonista va a escuchar un ensayo de la orquesta que dirige Vives, la música y lo que ve despierta algo en ella que, aunque no sabe definir que es, la hacen llorar sin una razón aparente (Mastretta 1985: 169). Es más, los primeros momentos compartidos con Carlos acercan a la protagonista al recuerdo de su padre, puesto que la orquesta interpreta la misma pieza que su padre silbaba por las

mañanas<sup>127</sup>. De nuevo, Catalina llora en público por su tristeza, pese a que esta vez se esconde entre las butacas para que el resto del público no vea su escándalo (Mastretta 1985: 191), la diferencia es que sus lágrimas cesan cuando oye la risa de Carlos, porque le recuerda a la de su padre.

Con todo esto, la figura del director es importante para Catalina en dos vertientes. Por un lado, le da la tranquilidad y la seguridad que le daba la relación con su padre y, por otro, le muestra la vida al lado de un hombre antagónico a su marido. Este espacio de seguridad y de amor es el que permite a la protagonista cumplir con su búsqueda de autoempoderamiento y autorrealización, mientras que la muerte de Carlos, la pérdida de su segunda ancla, es lo que la impulsa a la total independencia.

---

<sup>127</sup> Toda la orquesta era mi papá silbando en las mañanas, y yo como siempre que él estaba sin estar, que algo me traía la certidumbre de que sus palabras y su abrazo se habían muerto y no serían jamás otra cosa que un recuerdo, nada mejor que la terquedad de mi nostalgia, me puse a llorar hipeando y moqueando hasta hacer casi tanto ruido como la orquesta. [...] Resultado: cuando la orquesta terminó de tocar yo tenía la cara sucia, los ojos hinchados y la melena revuelta (Mastretta 1985: 191).

## Conclusiones

La primera parte de esta tesis ha servido para acercarnos a la concepción del best seller dentro del ámbito literario permitiéndonos la comprensión de la producción literaria contemporánea influenciada por la industria cultural y por la comercialización de algunos de estos bienes como mercancías. Se establece una división en tres capítulos que busca comprender el debate en torno al best seller, a pesar de que dada la magnitud del mismo es imposible abarcar todos los argumentos que se contemplan.

En el primero de ellos, *La figura del escritor y el mercado*, reflexiona sobre los diferentes mecanismos de consagración artística prestando especial atención al contexto histórico y a aquel en el que las obras se inscriben y circulan. Al hacerlo desde el prisma de la sociología de la cultura, principalmente de la literatura, se hace uso de los estudios y de las reflexiones del sociólogo francés Pierre Bourdieu y se toma como punto de partida la premisa de que el valor de las obras es atribuido a partir de creencias sociales establecidas, como pueda ser el valor creador del artista, y ese proceso de valorización de la obra es llevado a cabo por una serie de agentes que tienen el poder suficiente, por su estatus social o por su posicionamiento en el campo literario, para juzgar y dar legitimidad a las obras. Así, la obra se compone de dos partes fundamentales que la ayudan a presentarse: por una parte, está su producción material y por otra, su valor atribuido. El hecho de que algunas de las obras sean legitimadas y pasen a formar parte de un canon provoca que otras muchas se desarrollen y se sitúen en los márgenes; no obstante, estos juicios de valor evolucionan y cambian, por lo que se asiste a la entrada en el canon de obras que siempre habían sido excluidas, aunque para esto es fundamental el paso del tiempo.

El debate sobre qué debe considerarse alta literatura y formar parte del canon se extiende hasta nuestros días. Mientras que algunos críticos como Harrold Bloom defienden que el arte debe desarrollarse al margen de todo tipo de

ideología y que toda obra que muestre un posicionamiento debería ser rechazada por el canon –esto incluye también a los best seller, puesto que están supeditados a un número de ventas y a generar riqueza dentro del comercio del arte, por lo que no se trata de obras basadas en *el arte por el arte*, sino en un producto condicionado–, otros críticos como Idelber Avelar se muestran contrarios a esta idea y expone la necesidad de seguir desmontando la prevalencia de los fundamentos estéticos. La insistencia en los valores estéticos como único criterio válido para juzgar y legitimar un bien cultural marcó tanto el campo literario como la crítica hasta que aparecieron los primeros estudios sociológicos, los cuales ampliaron la concepción del arte aportando otros puntos de vista. Esto supuso una ampliación del canon que se extiende hasta nuestros días y que permite su revisión desde diferentes perspectivas, como puede ser desde los parámetros propuestos por los estudios de género.

Desde la década de los setenta se ha producido una revisión y una (re)escritura de la historia que fomenta la inclusión de las escritoras que habían sido relegadas del canon por una cuestión de género. Esto supone también la inclusión de la mujer autora dentro de la universalidad, rechazando aquellas etiquetas que la sitúan en una especie de subliteratura o subcategoría que sea llamada *literatura femenina*. Para las autoras es importante reivindicar su lugar en la sociedad y en la cultura, ya que esto le da la oportunidad de reflexionar sobre la identidad de la mujer desde su propia perspectiva, contrarrestando así la experiencia de la mujer contada desde la visión masculina.

Además, el surgimiento de los medios de comunicación y de las redes sociales ha supuesto que la figura del crítico se vea desplazada por los lectores, quienes encuentran en internet la posibilidad de interactuar con una comunidad de opiniones heterogéneas a la que pueden acceder con una gran rapidez y donde ellos mismos tienen la posibilidad de aportar sus opiniones. Esta democratización de la opinión y de la crítica tiene voces en contra como la del crítico Maarten Streenmeijer quien reflexiona sobre la idea de que, al desplazar el juicio profesional, el lector puede creer que todas las opiniones tienen el mismo

valor. De este modo, se advierte cómo la crítica encargada tradicionalmente de establecer la línea divisoria entre la *buena* y la *mala* literatura tiene ahora que convivir con un sinfín de elementos que condicionan el mundo literario y en el que destaca la presencia en el mercado. Los autores Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera plantean que actualmente no existe valor sin mercado y que es la dinámica comercial la que propicia el arte de los márgenes y de las fronteras que tradicionalmente creaba la expulsión del canon.

El peso del mercado dentro del campo literario creó las condiciones propicias para el nacimiento del best seller. Las listas de los libros más vendidos surgieron en el año 1895, cuando Harry Thurston Peck, el editor de la revista estadounidense especializada en literatura *The bookman*, quiso enumerar semanalmente los libros más vendidos. Sin embargo, no tardaron mucho tiempo en constatar que los libros que aparecían en dicha lista incrementaban su número de ventas y que, por tanto, la influencia sobre el público era innegable. Muchas de estas obras tienen un éxito efímero, son libros que sufren un pico de fama que desciende hasta caer en el olvido. Sin embargo, aquellos que consiguen mantenerse, se afianzan en el campo literario y se convierten en long sellers, haciendo que sus autores se sitúen como referencia entre aquellos con éxito comercial. Al hacer que un título concreto o el nombre de un autor resulten familiares para el público mayoritario, éste siente la seguridad de que podrá encontrar el entretenimiento que busca, ya que tiene el aval de las listas, de los otros lectores y de las diferentes estrategias de mercadotecnia que le otorgan la fama y el reconocimiento. Del mismo modo que existe un debate sobre la pertenencia al canon y sobre las obras que lo componen, también hay disparidad de opiniones en cuanto al concepto de best seller. Algunos críticos como Álamo Felices o Arróspide consideran que el best seller es un producto cultural prefabricado para el éxito y que ha sido planificado para cumplir con las expectativas del lector; para ellos es prácticamente un género en sí mismo por ser generalmente narrativo, incluir frecuentemente la aventura, la acción o la intriga y dirigirse a un público poco exigente que busca un entretenimiento rápido. Otros, como Viñas Piquer, niegan la existencia de patrones empleados

por los autores de best seller para producir sus obras, ya que consideran que no existen reglas que aseguren un alto número de ventas.

La hibridación es una de las características más destacadas del best seller, pues en muchos casos se compone de la biografía del autor, sumada a tramas basadas en la intriga, la aventura, la acción o el suspense. También influyen el estilo –una sintaxis sencilla y ausencia de experimentación retórica–, la emoción –el lector busca el entretenimiento a través de estas obras y, por lo tanto, es necesario que la historia mantenga en el lector las ganas de seguir leyendo–, los personajes –con los que el público puede identificarse rápidamente y con los que puede empatizar– y la accesibilidad del mensaje que se busca transmitir –se incluyen datos históricos, artísticos y ciertas costumbres de la época sobre la que se escribe que permiten al lector entender mejor la historia–. Es este éxito dentro de la cultura de masas lo que tiende a producir el rechazo de la crítica especializada, de la academia y de otras instituciones *oficializantes*. En ocasiones, este tipo de libros son considerados conservadores, por mantener unos esquemas narrativos tradicionales y mantener los estereotipos en los personajes y temas con el fin de atraer al mayor número de lectores posible. Además, a pesar de que no existe una fórmula infalible para asegurar un importante número de ventas, se encuentra una serie de patrones internos que repiten los autores para mantener a un lector que ya han captado anteriormente. Es decir, un escritor de best seller tiende a reproducir aquellos esquemas que le han dado el éxito en una obra precedente para asegurar unas ventas similares en sus sucesoras.

Esta unión entre el best seller y el mercado hace que su categorización sea difícil por parte de los autores y de los críticos, puesto que, para muchos este tipo de obras conforman una paraliteratura, infraliteratura, literatura trivial o baja literatura, por lo que rechazan la posibilidad de asimilarlas dentro de la tradición. Para algunos críticos como Viñas Piquer o Vila-Sanjuán, el best seller que se convierte en long seller es el que ha conseguido formar parte de los clásicos, algo que es mucho más posible si la obra tiene el apoyo de la crítica, de la

academia y de otras instituciones. Así que, pese a todo el debate surgido en torno al best seller y a su catalogación, un gran número de críticos parece coincidir en la posibilidad de que aparezcan éxitos de ventas de verdadera calidad. Sin embargo, para algunos expertos, como Vila-Sanjuán, es importante establecer una línea divisoria entre el caso de Estados Unidos y el de España y Latinoamérica, puesto que en estos últimos destaca la autenticidad de las obras y un proceso de creación genuina en la que el autor ha volcado sus preocupaciones, sus miedos, sus obsesiones y sus padecimientos, lo que hace del autor de best seller español o latinoamericano un caso único que no le permite ser intercambiado por otro escritor de éxitos de ventas. El autor mantiene un carácter propio fácilmente identificable por el público.

Al reflexionar sobre el best seller es imposible omitir la influencia del mercado, de las estrategias de promoción seguidas para publicitarlo y la importancia de la figura del autor. Para incrementar el número de ventas de estas obras, el escritor se convierte en una pieza más dentro de la promoción, por lo que se presenta como una celebridad pública. En este caso, la línea divisoria entre la persona real y el autor como una ficción comienza a difuminarse y el público tiene la sensación de que conoce realmente al autor que admira o al que lee con frecuencia. Es muy común entre los autores de este tipo de obras que sus novelas tengan una amplia carga autobiográfica, o que incluso publiquen autobiografías, para realizar otras construcciones del yo que potencien su imagen pública. Las novelas de las autoras que componen nuestro corpus son publicitadas aludiendo al gran componente autobiográfico que contienen. Ocurre de una forma muy clara con *La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1984) y, por supuesto, *Paula* (1994) de Isabel Allende. Gioconda Belli lo hace en *La mujer habitada* (1988) y en *El país bajo mi piel* (2001). Ángeles Mastretta se identifica con Catalina, la protagonista de *Arráncame la vida* (1985). De esta forma, mediante estos componentes autobiográficos que se insertan en la ficción, las tres autoras han hecho que sus novelas estén llenas de esta hibridación en la persona pública y la privada, entre lo real y lo ficticio.

Todo esto nos lleva a la investigación desarrollada en el capítulo 2 titulado *Las autoras latinoamericanas en la década de los 80*, donde se busca comprender su papel social y su compromiso con las diferentes causas en las que se involucran.

Para comprender cuál es el objetivo principal de un autor recurrimos a Jean-Paul Sartre, quien considera que uno de los motivos fundamentales de la creación artística es la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo, lo que impulsa a un escritor a inscribirse en un espacio y tiempo concreto con el que se compromete al conocer los hechos históricos propios de la historia general o la intrahistoria. Su función social radica en la revelación del mundo a los lectores de forma que el público se reconozca como conocedor de aquello que el autor quiere mostrarle y deje de vivir al margen de la realidad. Este punto de vista rechaza la literatura como entretenimiento y la posiciona como un medio de denuncia, de compromiso y de visibilidad a causas que no deben ser silenciadas.

En el caso de los escritores latinoamericanos, según las reflexiones de Augusto Monterroso, escribir se entiende como un acto que va en contra de los grandes modelos, de las autoridades y de los gobiernos, lo cual puede llevar en algunos casos a ocultar lo que se escribe, puesto que el final puede ser la cárcel, el exilio o la muerte, algo que para las autoras latinoamericanas se entrelaza con la indagación de nuevas identidades femeninas que se reflejan en los personajes que entregan al público y que personifican nuevos comportamientos, cuestionamientos sobre la modalidad colectiva y sobre los valores tradicionales, reflexiones sobre el deseo y las dificultades a la que se enfrentan las mujeres de la época sobre la que escriben.

Los personajes creados por las autoras latinoamericanas son seres individuales que tienden a desarrollarse en un mundo que no las representa, por lo que se embarcan en una aventura personal propiciada por su propia sentimentalidad, juzgando el mundo que las rodea y modelando su propio comportamiento



rechazando aquello que la sociedad espera de ellas para crear un verdadero yo consciente de quién es. Su discurso se articula sobre temas comunes como la maternidad, la crianza de los hijos, la infidelidad, el erotismo, la vida familiar, la figura de la madre o la ruptura con la clase social a la que pertenecen, normalmente acomodada. A través de estos temas toman conciencia de lo aprendido, lo disciernen, lo catalogan y lo maduran, produciendo un despertar de los nuevos modelos femeninos como seres sociales, analizándose a sí mismas por las propias contradicciones internas que están padeciendo, puesto que el rechazo de lo establecido se traduce en un constante cuestionamiento del propio ser hasta llegar al camino deseado.

Las novelas en las que estos personajes aparecen suelen tener un estilo directo, casi periodístico, en el que las tramas se entrelazan para potenciar esa ya mencionada hibridación, de este modo son dos los elementos constantes en estas novelas: el amor fuerte, con mucha acción y cargado de erotismo, y la violencia en diversas formas como pueden ser la violencia sexual, política, militar, el horror y la represión. Las protagonistas miran constantemente al pasado, a través de su propia experiencia durante la infancia, de los recuerdos de su adolescencia y, también, de personajes que muestran el modo de ser apropiado en épocas pasadas, por lo que la memoria supone una importante herramienta utilizada por estas autoras para la composición de sus personajes y es aquí donde se establece su compromiso con la historia.

La historia es el telón de fondo de todas estas novelas. La trama de los personajes tanto principales como secundarios se desarrolla sobre una realidad histórica con la que conviven, contra la que luchan o ante la que se conforman. Es imprescindible para comprender la novela entender su contexto y es clave para que el lector tenga la posibilidad de acceder al marco socio-histórico. Sin embargo, no estamos ante textos históricos *per se*: la propia historia real deja huecos que son completados por la ficción, lo que permite una reescritura de la historia y una reinención propiciada por la acción de la memoria. Las autoras se valen de la memoria para restaurar la memoria colectiva, haciendo así que

las nuevas generaciones conozcan los hechos acaecidos y eviten caer de nuevo en los mismos errores. La literatura toma el relevo de la historia y se encarga de completar los vacíos históricos nutriendo la memoria colectiva a partir del rescate de figuras que quedaron enterradas por la historia, como es el caso de muchas mujeres que fueron importantes, pero cuyas biografías no han llegado hasta nosotros. Esta literatura persigue una reinterpretación de los papeles de géneros en la sociedad mediante los ejemplos de participación femenina a lo largo de la historia, tanto en el ámbito socio-político y cultural como en los conflictos bélicos, considerados espacios principalmente masculinos, debido al hecho de que el discurso histórico oficial le arrebató a la mujer la huella de su presencia activa.

Isabel Allende, Gioconda Belli y Ángeles Mastretta ofrecen en sus narraciones la representación y la ficcionalización de los periodos históricos más importantes del siglo XX, mostrándolos desde un nuevo enfoque más intimista. Recurren a la historia personal de las protagonistas para invitar al lector a acompañarlas a su redescubrimiento de sí mismas y del espacio en el que existen. Las tres autoras presentan un doble compromiso: como ciudadanas y como escritoras. Reflexionan sobre una realidad histórica colectiva a través de las vivencias privadas y personales de las protagonistas, de modo que se reivindica la presencia de la mujer en el ámbito privado y en el público con la intención de acreditar la presencia de la mujer, certificando su papel y sus capacidades. La ausencia de este reconocimiento facilitó durante décadas la subordinación y la invisibilidad de la mujer en la historia, algo que este tipo de narraciones se esfuerza por contrarrestar y que se traduce en una reescritura de la historia.

En la década de los ochenta se produce un *boom* de la literatura escrita por mujeres que combate la invisibilidad o la voz amortiguada que habían tenido las mujeres, transformándose en un resurgimiento literario con la firme decisión de legitimar el papel de la mujer en la literatura. Las propias editoriales se alinean con este movimiento, ya que esta demanda de voces femeninas y de historias contadas por mujeres tiene como resultado también un aumento de las ventas. Esta metamorfosis del mundo literario donde empieza a haber cabida para la

reivindicación del papel de la mujer escritora, aunque todavía componiendo una especie de subliteratura que no alcanza la universalidad y que es alejada de la literatura escrita por hombres, permite a las autoras embarcarse en una empresa literaria que usa todas las estrategias de la ficción para analizar la historia y mirarla desde los ojos de una mujer. Dentro de este aspecto, se explora el papel de la mujer dentro de la sociedad, pero también el reconocimiento de la mujer a partir de su propia sexualidad y del erotismo.

Las autoras contemplan el erotismo como un tema propio con el fin de luchar contra un sistema conservador que controlaba a la mujer mediante el matrimonio, que coartaba su libertad para experimentar con el deseo y que las privaba de derechos sexuales. Presentan el cuerpo femenino como una posesión de la propia mujer que le permite sentir placer y que no se constituye como un simple objeto para el disfrute del otro. Es, por tanto, la herramienta para derribar las fronteras de la moralidad tradicional, explorando los propios impulsos y rechazando aquellos valores impuestos que se enseñan por costumbre, pero sobre los que no se reflexiona. La mujer se narra finalmente a sí misma y lo hace desde su propio cuerpo, pasando de ser un objeto a un sujeto, convirtiéndose en electora, seleccionadora y realizadora de su propio deseo. A través de los personajes que aparecen en su narrativa, las escritoras se rebelan y cuestionan la sociedad, consiguiendo poco a poco recuperar la independencia de sí mismas, de su cuerpo y recobrar su derecho al placer.

Las autoras no son meras publicadoras de historias, sino que tienen un compromiso con la historia, con la representación de la mujer y con el erotismo, vistos desde una perspectiva de género y aportando un nuevo enfoque que les permite reflexionar sobre el concepto de ser mujer. Son unas autoras posicionadas cuya firma en sus textos se transforma en un reclamo para el lector. Son personajes públicos y esto nos lleva a preguntarnos qué es exactamente un autor: no es exactamente la persona real que está detrás del texto, sin embargo, tampoco es el narrador ficticio de sus obras. Al autor lo representan (los periodistas, los críticos, los fotógrafos, etc.) y se autorrepresenta en la esfera

mediática –toma una posición central, marginal, académica, independiente, de autoridad, desprestigiada, etc. y construye su identidad pública a partir de ella—. En la sociedad contemporánea, el discurso publicitario es crucial para el análisis de la figura del autor. El mercado literario es cada vez más competitivo y existe una gran pugna por conseguir el mayor número de ventas posible, el autor no puede *únicamente* escribir el texto, sino que necesita ser el protagonista de la campaña de promoción. Dentro de la industria literaria, el *autor como actor* cobra especial relevancia. La presentación mediática del escritor a través de su imagen pública forma parte de las muy diversas estrategias de marketing a las cuales recurren las editoriales para conseguir ventas extraordinarias. La identificación del autor como parte del fenómeno best seller puede producir una frustración por parte del escritor por la dificultad que encuentra para legitimarse dentro del campo literario y para conseguir una mejor categorización de su obra. Es en este punto donde el autor busca la forma de que sus obras pasen a ser long sellers y consigan perdurar y tener el apoyo de la crítica y de la academia.

En el caso de Isabel Allende, su discurso promocional se basa en cuatro elementos básicos que buscan justificar su lugar en el campo literario: su identidad latinoamericana, la herencia de los grandes autores latinoamericanos, su vínculo familiar con Salvador Allende y su condición de mujer. Con esto, la autora busca posicionarse de una manera premeditada para establecer un paralelismo entre su biografía y su obra, de forma que se difumina la frontera entre la persona privada y el escritor público. La autora se convierte en sí misma en un reclamo promocional para la venta de sus libros. Sin embargo, esta presencia mediática es el resultado de una evolución paulatina por la que Allende pretende configurar su imagen. En un primer momento, renunciaba a mencionar su parentesco con Salvador Allende, algo que cambió totalmente con la publicación de *De amor y de sombra*, cuando empezó a hablar del presidente chileno asesinado abiertamente en las entrevistas que ofreció durante la presentación y la promoción de la obra. Su segunda novela pide con mayor vehemencia el reconocimiento de la violencia de la dictadura, su relación familiar con el expresidente de Chile asesinado durante el golpe de Estado funciona

como un agente legitimador para su denuncia que dota de mayor validez y credibilidad el relato histórico, del que ella misma se presenta como damnificada, lo que acrecienta doblemente su valor, biográfico y memorialístico. Además, define a su familia como una inagotable fuente de inspiración, lo que le permite profundizar en la realidad latinoamericana desde un prisma que ya le es conocido y que alimenta la estrategia autobiográfica.

Allende se confiesa como una gran lectora de los autores del boom y destaca su fuerte admiración por Gabriel García Márquez, principalmente, reconociendo su influencia en *La casa de los espíritus*. Esta primera asociación con los autores que la precedieron pudo haber facilitado la entrada de sus textos en el mercado literario y la circulación de las obras entre lectores que buscaban algo que les resultase familiar como una apuesta segura de entretenimiento. Sin embargo, también contribuyó a la descalificación de su producción literaria y a su ubicación en un lugar menor. En la actualidad, durante las entrevistas dadas con motivo de la publicación de sus últimas novelas, la autora sigue defendiendo su derecho a ocupar un lugar más elevado dentro del campo literario y habla de las dificultades que ha atravesado para ver su trabajo respetado y reconocido.

En el caso de Gioconda Belli, la legitimación del relato de sus novelas proviene de su propia labor política. Cuando publicó *La mujer habitada*, ya llevaba décadas involucrada en la lucha contra la dictadura somocista y había participado activamente en el FSLN. Aunque *La mujer habitada* es su primera obra narrativa, ya había publicado poemario donde reflexionaba sobre la condición de la mujer y la libertad de Nicaragua.

Belli se inscribe en la historia de su país y forma parte activa de ella, lo que le permite después escribir una novela cargada de un fuerte componente autobiográfico donde presenta la realidad de la mujer de la época, de la mujer revolucionaria y de la mujer comprometida. Más allá de su vinculación política, la reconstrucción de la historia a través de sus obras se convierte en una herramienta de su resistencia y es otro modo de luchar contra la falta de

legitimidad que encuentra en el discurso oficial. Las consecuencias de sus publicaciones se extendieron desde el ámbito privado hasta el más público, ya que su familia sintió el rechazo hacia su trabajo literario, desde el gobierno de Somoza empezaron a vigilarla y la crítica catalogó su obra poética como *poesía vaginal*.

Se puede hacer una lectura de *La mujer habitada* desde su concepción como un campo de negociación en el que la autora hace uso de la reescritura y de diferentes amagos rupturistas que son atractivos para la máquina cultural de finales de los ochenta y que logra acceder a las editoriales, al mercado y a la publicidad, dando la oportunidad a su obra de inscribirse dentro del espacio de los permitidos que comulga con el espacio de los vendibles. Belli tiene el objetivo de rehabilitar las figuras femeninas que se vieron expulsadas de la historia oficial y las presenta como un importante activo para conseguir la victoria de la FSLN. Su compromiso no se manifiesta de manera directa, sino que la autora establece dos voces paralelas que se retroalimentan y crean un híbrido entre la realidad y la ficción. La voz narradora principal habla en tercera persona y acompaña a Lavinia en el abandono de su rebeldía de la juventud para abrazar la verdadera revolución como adulta comprometida y la voz de Itzá, en primera persona, dirige al lector por un mundo mágico y legendario. Esta lectura paralelística es usada como un instrumento que busca evitar la acción de la censura, pero que deja patente la crítica enmascarada.

Por su parte, Ángeles Mastretta ya había desarrollado un importante trabajo periodístico antes de dedicarse a la literatura. Había colaborado en revistas y periódicos de amplia circulación y había tenido una fuerte presencia en los círculos artísticos mexicanos. Sin embargo, aunque tiene una presencia habitual en los medios, su reconocimiento más significativo está ligado a su producción literaria. Su primera novela ha sido traducida a 16 idiomas y se convierte en un éxito de ventas, con el consiguiente rechazo de una parte de la crítica que considera que *Arráncame la vida* es una novela carente de pretensiones y de originalidad. Esta parte de la crítica también destaca que la protagonista es una

personificación de los sueños de muchas de las personas de clase media que desean ascender, tener más riqueza, poder y libertad. En Mastretta, su discurso público se alimenta de los bienes populares que han sido tradicionalmente desacreditados como el melodrama, el bolero o las supersticiones populares, inclinándose totalmente a la cultura popular y al público de masas.

La autora busca también transmitir un mensaje sobre el redescubrimiento de la mujer, sobre su lucha en el ámbito privado para reivindicar su libertad, cuestionando temas tradicionalmente indisputables como la maternidad, el papel de la esposa o el tabú acerca del deseo de la mujer. Mientras que Belli y Allende usan la historia real y la entremezclan con multitud de tramas que permiten diferentes niveles de lectura, Mastretta se vale de la ironía y de la parodia para conformar las diferentes capas interpretativas. Nos proporciona una serie de narraciones que describen la cotidianidad y la historia de las mujeres jóvenes que toman decisiones y que buscan un destino individual. Además, reivindica la idea de que *lo público es lo privado y también es lo político* y destruye la idea del *ser mujer* como un constructo social y colectivo predeterminado, sino que alienta el viaje de la propia búsqueda. El ángulo desde el que se exponen sus narraciones es el femenino: sus personajes rigen sus vidas con un poderoso vitalismo fomentado por la necesidad de hacerse dueñas de su cuerpo y de sus destinos. A pesar de esto, en sus numerosas presentaciones públicas, la autora ha alimentado una ambigüedad con respecto a ella misma y a su obra. Si bien su obra indaga en la figura de la mujer y en los roles de género dentro de una sociedad conservadora, lo que es fundamental para comprender y configurar a sus personajes, en su discurso público hace algunas declaraciones contradictorias sobre su concepción del género. Dicha ambigüedad se ha interpretado como un intento por parte de la autora para no encasillarse dentro de una ideología o de un movimiento concreto que pueda relegar su lectura a un público minoritario. Al mostrar un discurso equidistante, permite que un público amplio se acerque a sus obras y conozca a sus protagonistas que buscan una vida autónoma y plena.

Estas tres escritoras utilizan su producción literaria para indagar en las identidades femeninas, lo que les permite publicar obras donde las protagonistas captan y personifican nuevos comportamientos y nuevas formas de ser para las mujeres. Todas ellas se embarcan en una aventura propiciada por su sentimentalidad y por la necesidad de conocer el mundo en el que viven. Las protagonistas de las obras que se han analizado proceden de diferentes países que abarcan desde el norte hasta el sur del continente americano y se desarrollan en periodos históricos diferentes que marcan su búsqueda del propio ser y su expresión de ser mujer. Sin embargo, y tras analizar a los personajes protagonistas en sus obras, Irene Beltrán, Lavinia Alarcón y Catalina Guzmán de Ascencio, se destacan algunas similitudes que se establecen entre ellas.

La primera de ellas se basa en el contacto con las clases adineradas. Las tres protagonistas se relacionan y se codean con las clases pudientes de sus sociedades, aunque acceden a ellas por diferentes caminos. Mientras que Irene y Lavinia han crecido en el seno de una familia de clase alta, Catalina nace en una familia de clase media y es criada por unos padres humildes. Es su matrimonio con Andrés lo que le permite ascender socialmente al tiempo que él lo hace en la política. Ambos conforman el ideal de *nuevos ricos*, militares instalados en la política que consiguen un mejor estatus social. A pesar de que sus formas de alcanzar o pertenecer a dicho estrato no son iguales, las tres observan con desconfianza a las personas con las que lo comparten. Destacan la hipocresía, la pasividad y la corrupción que las rodea y sienten que ocupan un lugar que no las satisface, a donde no terminan de pertenecer y donde no pueden desarrollarse con plena independencia.

La segunda similitud se centra en la burbuja en la que habitan las protagonistas. Ellas se mantienen al margen de la realidad imperante, dirigiendo su vida diaria aisladas del horror. Para Irene y Lavinia la pertenencia a las clases altas es lo que las hace vivir ajenas a los hechos históricos que se desenvuelven a su alrededor, viven lejos de la opresión y de la violencia, en los barrios de las clases altas no se percibe la necesidad y la pobreza. Para Catalina, son sus padres y



su juventud lo que conforman su espacio seguro apartado de los asesinatos y de las desapariciones. Sin embargo, todas padecen un momento de crisis y la concuerdan en la toma de conciencia que experimentan. Para Irene, es el contacto con las familias de Los Riscos lo que le permite ver el dolor que experimentan las personas de clase social baja. Para Lavinia, conocer a Felipe y pasar a formar parte de la revolución de forma paulatina le hace entender que su país necesita un cambio y que puede ser un agente activo que ayude a producirlo. Y Catalina empieza a abrir los ojos al horror cuando se da cuenta de cómo es realmente su marido y cómo ordena la muerte de los otros sin sentir ni pena ni culpa.

Es en este momento cuando se hace visible la cuarta similitud: la creación de diversas personalidades para poder sobrevivir en su contexto sin dejar de buscar la propia identidad y hacerlo desde la individualidad. Todas tienen una personalidad pública, visible para compañeros de trabajo –en el caso de Catalina, para miembros del gobierno con los que trabaja su marido– y para personas de la vida anterior a su cambio de mentalidad y a su nueva concepción de la realidad. También tienen una personalidad privada, que comparten con su círculo más cercano: Irene tiene a Francisco y a los habitantes de Los Riscos, quienes pueden ver su involucración en el caso de Evangelina y su lucha para conocer la verdad. Lavinia crea su círculo a partir de sus compañeros del Movimiento: Flor, Sebastián y Felipe conocen su nueva ideología y sus inquietudes renovadas. A estas personas se añade Adrián en la parte final de la novela, quien también sufre un despertar ante la realidad que antes obviaba y decide colaborar con la revolución. Catalina tiene un grupo de amigas con las que puede hablar abiertamente de asuntos como la sexualidad o la infidelidad, temas que encuentra imposible de comentar en otros ámbitos. También encuentra cierta afinidad con las personas que siente animadversión por su esposo, ya que es un punto de unión entre ellas.

Todas protagonizan un punto de inflexión en el que se dan cuenta de que necesitan tomar las riendas de su destino y en los tres casos ese momento está

directamente relacionado con la muerte. Cuando descubren el cuerpo de Evangelina en la mina rodeado por los cadáveres de otros muchos desaparecidos, Irene percibe que la situación es mucho más grave de lo que ella podía llegar a pensar y acepta su papel como periodista que tiene voz pública, que tiene la oportunidad de resquebrajar la imagen de normalidad que el régimen quiere dar, aunque esto pueda suponer un peligro para ella – le disparan a la salida del trabajo – y tiene como resultado el exilio. Para Lavinia, la muerte de Felipe la lleva a constatar que tiene que tomar partido definitivamente y que no puede dejar que todas las pérdidas sean en vano, por lo que opta por asesinar ella misma al General Vela y muere a causa de los disparos de bala. El asesinato de Carlos Vives por orden de Andrés, le demuestra a Catalina que vive bajo la influencia total de su esposo y que necesita liberarse de esa dominación para alcanzar la individualidad que lleva años intentando construir y, además, para vengar la muerte de su verdadero amor. El final de cada una de las protagonistas es diverso – Irene en el exilio, Lavinia fallecida y Catalina liberada a través de la viudedad – sin embargo, todas ellas comparten el hecho de culminar la novela habiendo cumplido su objetivo, el que se impusieron tras ese punto de inflexión.

Existen otros puntos comunes entre los tres personajes, como es el papel de la madre. En los tres casos, la figura materna se identifica con los valores tradicionales y quiere ubicar a su hija dentro de los estándares que considera obligatorios para una mujer. Irene y Lavinia no encuentran en sus madres un vínculo de apego, puesto que están más preocupadas por mantener su estatus social y por alejar las habladurías de la gente que en dar cariño a sus hijas. En el caso de Catalina, su madre sí parece prestarle atención a su hija. Sin embargo, para ella la personalización de los valores conservadores es su madre y eso evita que pueda sentir una cercanía especial con ella o, incluso, afinidad. Con la figura del padre ocurre el caso contrario: hay una idealización de la figura paterna o, al menos, existe una menor culpa dirigida hacia él. Irene, cuyo padre está desaparecido, siente un amor incondicional por su recuerdo y sufre por su falta. Catalina considera a su padre su mayor apoyo, habla con él de cualquier tema y es su figura de mayor amor familiar. Su muerte le produce la aflicción más

intensa que había experimentado hasta el momento y será algo que la acompañe durante el resto de la narración. Lavinia considera que tanto su padre como su madre obviaron su existencia para centrarse en ir a fiestas y relacionarse con los de su clase, por lo que siente que ambos la abandonaron cuando era una niña y la dejaron a cargo de la tía Inés para no tener que cuidarla. Aun así, es mucho mayor el vacío y el daño que siente por la falta de cariño materno que paterno, refiriéndose constantemente al dolor que le supone que su madre no la quisiera y sin culpabilizar tanto a su padre.

Las protagonistas, a pesar de tener historias diferentes, tienen similitudes que ayudan a entender la búsqueda de la propia identidad como algo generalizado y común en muchas sociedades y en realidades particulares.

Asimismo, las historias y los personajes que componen estas novelas hacen uso de la memoria de los lectores y de sus referencias culturales, al mismo tiempo que incluyen al lector en su propio universo, embebiéndolo en un resultado que combina la realidad y la ficción. El discurso de estas autoras recoge las preocupaciones colectivas sobre los conflictos armados, el abuso de poder, el abandono de los dirigentes, la represión militar, la violencia contra las clases más bajas y el desprecio hacia la sociedad mayoritaria. Las protagonistas luchan por sobrevivir en un mundo desordenado en el que los poderosos acumulan todo el poder en sus manos y juegan con la población sin reparos, lo que presiona y somete aún más a las clases trabajadoras con las que ellas se identifican y, en el caso de Catalina, de la que proviene. Con sus obras rechazan el inmovilismo y muestran la participación en la *res publica*, pero también la revolución en el ámbito privado.

La identificación de Isabel Allende con la literatura rosa, de Gioconda Belli con la literatura erótica y de Ángeles Mastretta con el melodrama, al que realmente parodia, tiene un efecto comercial y las relega a la categoría de novelas subliterarias, a pesar de que bajo esos rótulos incluyen la historia y la memoria de su pueblo, su propia biografía y la constante búsqueda del *yo* para la mujer.

En definitiva, esta tesis expone la complicada categorización del best seller, el complejo entramado en el que se inserta, su función dentro del campo literario y dentro del mercado del arte, así como la influencia que tiene sobre la cultura contemporánea desde la reconfiguración del campo literario, de los mecanismos de consagración y de legitimación, a las novedosas formas de autoría que van más allá del espacio textual y se manifiestan dentro de la celebridad y del *star system*. Además, incluye el peso de los medios de comunicación de los bienes culturales y la heterogeneidad del público que consume obras que se convierten en éxito de ventas. También se contemplan las diferentes estrategias discursivas que se emplean para conectar las vivencias, los nuevos imaginarios y los discursos políticos y sociales con el propósito de mantener el entretenimiento, el comercio y el hábito de escoger una obra firmada por un autor que el lector reconocer y escoge.

También expone cómo estas autoras han utilizado su difícil posicionamiento en el campo literario y su complicada percepción por parte de la crítica para acercarse al público mayoritario haciéndoles llegar a personajes protagonistas femeninos que muestran la realidad de la mujer desde su propia perspectiva y se piensan en un contexto del que se reconocen como agentes activos que rechazan el estatismo y donde desarrollan una revolución pública o privada construyendo una nueva identidad que no replica los valores tradicionales y que se basa en el cuestionamiento.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007.
- ACEVEDO, Anabella. «Centroamérica», en Da CUNHA, Gloria (ed.). *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004. pp. 99-124.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- ÁLAMO FELICES, Francisco. «Literatura y mercado: el best-seller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica». *Narrativas: revista de narrativa contemporánea en castellano*, no 26, 2012, pp. 8-17.
- ALBERT ZINANI, Cecil Jeanine. «Nicaragua e Gioconda Belli: um diálogo possível». *Revista de letras*, no 44, 2004, pp.105-128.
- ALONSO, Santos. «La novela como valor económico y de prestigio de la modernidad», en TORTOSA, Virigilio (ed.). *Mercado y consumo de ideas: de industria a negocio cultural*. Universitat d'Alacant/Universidad de Alicante, 2009, pp. 135-144.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. *Revistas y formaciones. Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001, pp. 183-191.

AMOSSY, Ruth y MAINGUENEAU, Dominique. «Autour des scénographies auctoriales: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)». *Argumentation et analyse du discours*, no 3, 2009, pp. 1-17

AMOSSY, Ruth. «La doble naturaleza de la imagen de autor», en ZAPATA, Juan (comp.). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.

ANTÓN, Jacinto. «Isabel Allende: Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente». *El País*. Madrid. 20 de noviembre de 1987. [Última consulta: 6 de diciembre de 2022] Disponible en: [https://elpais.com/diario/1987/11/20/cultura/564361211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/11/20/cultura/564361211_850215.html)

APTER-CRAGNOLINO, Aída. «Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta». *Confluencia*, vol. 11, no 1, 1995, pp. 126-133.

ARELLANO, Jorge Eduardo. *Panorama de la literatura nicaragüense*. Managua: Editorial Nueva, 1986, 5ª ed.

ARNAUD, Noël, LACASSIN, Francis y TORTEL, Jean (Dir.) *Qu'est-ce que la paralittérature?* Paris: Plon, 1970.

ARRÓSPIDE, Amparo. «Best seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende». *Sincronía*, no 25, 2002, p. 17.

ARROYO, Francesc. «Isabel Allende afirma que solo la novela permite entrar en el alma de los personajes». *El País*. 17 de noviembre de 1984. [Última consulta: 06 de diciembre de 2022] Disponible en: [https://elpais.com/diario/1984/11/17/cultura/469494003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/11/17/cultura/469494003_850215.html)

AVELAR, Idelber. «La casa de los espíritus: La Historia del Mito y el Mito de la Historia» *Revista chilena de literatura*, no 43, 1993, pp. 67-74. [Última consulta: 06 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39754/41331>

AVELAR, Idelber. «La construcción del canon y la cuestión del valor literario». *Aisthesis*, no 46, 2009, pp. 213-221.

BALLESTEROS, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Peter Lang Pub Incorporated, 1994.

BASUALDO, Ana. «Isabel Allende: la casa de América». *La Vanguardia*, 26 de noviembre de 1982, p. 43.

BAUTISTA, Gloria. «El realismo mágico: historiografía y características». *Verba hispanica*, vol. 1, no 1, 1991, pp. 19-25.

BEAUREGARD, Luis Pablo. «Las juanas y el machismo literario». *El País*. 6 dic. 2014. [Última consulta: 06 de diciembre de 2022] Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2014/12/05/actualidad/1417801782\\_428991.html](https://elpais.com/cultura/2014/12/05/actualidad/1417801782_428991.html)

BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième Sexe, Vol 1: Les Faits Et Les Mythes*. Lugar: Editorial, 1949.

BEER, Gabriella de. «Entre la aventura y el litigio: una entrevista con Ángeles Mastretta». *Revista Nexos*, vol. 184, 1993, p. 36.

BEER, Gabriella de. *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*. Fondo De Cultura Económica USA, 1999.

BELLI, Gioconda. *El pergamino de la seducción*. Nueva York: Rayo, 2005.

BELLI, Gioconda. *La mujer habitada*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

BELLI, Gioconda. *El país de las mujeres*. Barcelona: La otra orilla, 2010.

BELLI, Gioconda. *El país bajo mi piel: memorias de amor y de guerra*. Tlalaparta, 2000.

BENAVENT, Julia y MOLTÓ HERNÁNDEZ, Elena (et al. eds.). *Las mujeres, la escritura y el poder*. Valencia: Universitat de València, 2012.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría general de la novela: Semiología de «La Regenta»*. Madrid: Gredos, 1985.

BOBES NAVES, María del Carmen. *A modo de epílogo. La novela y la poética femenina*, en Arizmendi, Milagros y Guadalupe Arbona (eds.). *Letra de mujer: la escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*. Madrid: Ediciones del Laberinto, D.L., 2008. pp. 341-385.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2005.

BRADU, Fabianne. «¿Los nuevos realistas?». *Vuelta*, 11, Nº 129. México, 1987.

BRÉMOND, Janine y Greg, *L'éditions sous influence*, París: Edition Liris, 2002,



- BROWN, Meg. «The Allende/Mastretta Phenomenon in West Germany: When Opposite Cultures Attract». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, no 10. University for Northern Colorado, 1994.
- BUSQUET I DURÁN, Jordi. *Lo sublime y lo vulgar: la «cultura de masas o la pervivencia de un mito»*. Barcelona: UOC, 2008.
- CABALLÉ, Anna (dir.). *La vida escrita por las mujeres. I, Lo mío es escribir*. Barcelona: Lumen, 2004.
- CALVEIRO, Pilar. «Testimonio y memoria en el relato histórico», en RODRÍGUEZ, Ileana y SZURMUK, Mónica (ed.). *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008. pp. 207-224.
- CAMOZZI, Rolando. «De amor y de sombra». *ABC*, 19 de enero de 1985, p. 50. [Última consulta: 08 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19850119.html>
- CANTERO ROSALES, María Ángeles, *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de «ser mujer»*, Universidad de Granada, 2004.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis, FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro y LAERA, Alejandra (Comps.) *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CARRO FERNÁNDEZ, Susana. *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea, 2010.
- CASTAÑEDA SALGADO, Martha Patricia Y BLÁZQUEZ GRAF, Norma. *Lecturas críticas en investigación feminista. Interdisciplinarias en Ciencia y*

Humanidades CEICH, Universidad Nacional Autónoma de México UNAM y Fundación Guatemala, 2016.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana. «Los signos de la diferencia en Isabel Allende». En: CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana. y BERCHENKO Pablo (ed). *La narrativa de Isabel Allende: Claves de una marginalidad*. Edita: Centre de Recherches Iberiques & Lat. Amer. Univ. de Perpignan. 1990.

CATELLI, Nora. «Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor». *Boletín 15*. Dossier: «Cuestiones de Valor». Dir. Alberto Giordan, no 15, 2010.

CASTRO GARCÍA, María Isabel de. «La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela crónica», en MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía y BARANDA LETURIO, Nieves (coords.). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002. pp. 167-188.

CEDEÑO, Jeffrey. «Atisbos para definir un lugar: literatura que no es literatura». *Revista Línguas y Letras*. Número especial – XIX CELLIP, 2011. [Última consulta: 08 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/5526/4196>

CHARTIER, Roger. «Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función autor». *Signos históricos*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol.1, no 1, 1999, pp. 11-27.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona (Vol. 3)*. Anthropos Editorial, 1994.

COLLAZOS, Óscar, CORTÁZAR, Julio y VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura [Polémica]*. México: Siglo Veintiuno, 1971.

CORBATTA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

CORIA SÁNCHEZ, Salvador M., *Ángeles Mastretta y el feminismo en México*, Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, 2010.

CRAFT, Linda J. *Novels of Testimony and Resistance from Central America*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

CRUZ, Juan. «Nicaragua: testimonios sobre “un país cansadito”», *El País*, 6 de junio 2016. [Última consulta: 06 de diciembre de 2022] Disponible en: [https://elpais.com/internacional/2016/06/06/actualidad/1465212958\\_872596.html](https://elpais.com/internacional/2016/06/06/actualidad/1465212958_872596.html)

CRUZ VARELA, María Elena. «Mal de amores», *ABC*, 27 de septiembre de 1996.

DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, 2000.

DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991.

DUEÑAS, Antonio. «Leer en femenino», en ARIZMENDI, Milagros y ARBONA Guadalupe (eds.). *Letra de mujer: la escritura femenina y sus*

*protagonistas analizados desde otra perspectiva*. Madrid: Ediciones del Laberinto, D.L., 2008. pp. 145-226.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Madrid: Lumen, 1973.

FIGUEROA, Ana. *Escritoras hispanoamericanas: Alba Lucía Ángel, Rosario Ferré, Ángeles Mastretta, Gabriela Mistral, Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik: espejos-desplazamientos-fisuras-dobles discursos*. Ediciones Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2001.

FINNEGAN, Nuala; LAVERY, Jane E. (ed.). *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.

FRANCO, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. Fondo de Cultura Económica. México, 1994.

FRANSSSEN, Gaston. «Literary celebrity and the discourse of authorship in Dutch literature». *Journal of Dutch Literature*. Vol. 1, no 1, 2010. [Última consulta 08 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://www.journalofdutchliterature.org/index.php/jdl/article/view/10>

FUENTES, Marcelo. «La cantante, el gobernador, su mujer y su amante: la política del bolero». *Taller de Letras*, no 35. Pontificia Universidad Católica de Chile, noviembre de 2004.

GALARCE, Carmen J. «La novela chilena del exilio (1973-1987): El caso de Isabel Allende». *Dissertation Abstracts International*. Ann Arbor, no 54. Ohio State U. 1993.

- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «El valor del objeto literario». *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, no 814, 2014, pp. 2-5.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?». *Diálogos de la comunicación*, no 17, 1987.
- GARCÍA IRLES, Mónica. «Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli». *Cuadernos de América sin nombre*, no 5. Alicante, 2001.
- GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES, Antonio. *La guerra persistente: memoria, violencia, utopía, representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- GÓMEZ RUIZ, Lara. «Isabel Allende: Cada día escribía a mi madre y tengo guardadas unas 24.000 cartas». *La Vanguardia*, 30-01-2022. [Última consulta: 08 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220130/8021220/isabel-allende-violeta-entrevista-cartas-madre.html>
- GUERRERO, Gilberto. «La escritura del deseo: erotismo al filo del milenio», *Amor y erotismo en la literatura*. Monterrey: Consejo para la Cultura de Nuevo León, 2000.
- HALPERIN, Jorge. «Ángeles Mastretta. Morirse de la risa con el melodrama». *Clarín*. Buenos Aires, 12 de agosto de 1992.
- HEINICH, Nathalie. «Visibilité». Conferencia para la Université Catholique de Louvain y publicada en Youtube el 13-mayo-2014.
- HENSELER, Christine. *En sus propias palabras: Escritoras españolas ante el mercado literario*. Madrid: Torremozas, 2003.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Arturo. «El premio no me hace ni mejor ni peor escritora: Ángeles Mastretta», en la Jornada, 5 de julio de 1997, México, web: <https://www.jornada.com.mx/1997/07/05/mastreta.html>.

HERNÁNDEZ, Laura. *Escribir a oscuras: El erotismo en la literatura femenina Latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2003.

HILL, Timothy. *La cultura azteca y los ciclos temporales en la obra de Gioconda Belli*. Student research in Caribbean and Latin American studies at St. Lawrence University, 1999.

HIND, Emily. *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid: Iberoamericana, 2003.

HUERTAS, Begoña, «El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet», *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus didácticas*, 1994, pp. 165-176. [Última consulta: 08 de diciembre de 2022] Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce17/cauce17\\_11.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce17/cauce17_11.pdf).

IRIART, Carlos. «Isabel Allende. Escribo atrapada entre el amor y la violencia», *El País*, 17-10-1985.

J. V. «Isabel Allende: Me siento influida por García Márquez, el padre del realismo mágico», *ABC*, 23-11-1982.

JARQUE, Fietta, «Entrevista a Almudena Grandes: *El magnetismo del best seller*», *El País*, 10 de agosto de 2002.

LAGOS, Ramona. *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra y Ángeles Mastretta*. Santiago de Chile: Ediciones Cuarto Propio, 2003.

LAMARQUE, Peter. *Fictional Points of View*, New York: Cornell University Press, 1996.

LIVERY, Jane Elizabeth, «Entrevista a Ángeles Mastretta: la escritura como juego erótico y multiplicidad textual», *Anales de literatura hispanoamericana*, no 30, 2001, pp. 313-340.

LIVERY, Jane Elizabeth, *Ángeles Mastretta. Textual multiplicity*, Woodbridge: Tamesis, 2005.

LEMAÎTRE, Monique. «La historia oficial frente al discurso de la *ficción* femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta». *Revista Iberoamericana*, Volumen LXII, no 174. University of Pittsburg, enero-marzo de 1996.

LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica, 1990.

LLARENA, Alicia, «Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad», *Revista Iberoamericana* no 159, vol. LVIII, 1992.

LÓPEZ MUÑOZ, Irma, «El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios». *Cuadernos de la Corregidora*, no.4, Western Michigan University, 2005.

LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea, 2000.

LOPEZ, Alejandro José. «Ángeles Mastretta: mujeres, revolución y melodrama». En: *El arte de la novela en el Post-boom latinoamericano*. Colección Jorge Isaacs de escritores vallecaucanos. Imprenta departamental. Cali, 2016.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era S.A, 1966.

MAINGUENEAU, Dominique. «Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire». *Acta Fabula*, 2014.

MANSILLA, Hugo Celso Felipe. «La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular». *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana*. Vol. 3, 2006, pp.123-153.

MARTÍ GÓMEZ, José. «Isabel Allende tras el hachazo y para que no lo borre el viento». *La Vanguardia*, 14-11-1984.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Pido la palabra*, Barcelona: Anagrama, 2002.

MASTRETTA, Ángeles, *Pueblo libre*, Madrid: Aguilar, 1994.

MASTRETTA, Ángeles. *Arráncame la vida*. Barcelona: Seix-Barral, 1985.

MASTRETTA, Ángeles. *El mundo iluminado*. Bogotá: Seix-Barral, 1998.

MASTRETTA, Ángeles. *Mal de amores*. Barcelona: Seix-Barral, 1998.

MATA, Carlos. «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», Spang, Kurt e Ignacio Arellano (et al. eds.). *La novela histórica: teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998.

MAYORAL, Marina y MAÑAS, María del Mar (coords.). *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*. Madrid: Sial, 2010.

MCDONALD, Ronan. *The death of the critic*. Londres: Continuum, 2007.

MEIZOZ, Jérôme. «Écrire c'est entrer en scène. La littérature en personne». *Varia*, 2015.



MEIZOZ, Jérôme. «Posture d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)». *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*. S.f., 2004

MEIZOZ, Jérôme. «Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur». Conferencia dada en la Universidad de Ginebra, 12 de marzo de 2008. [Última consulta: 08 de diciembre 2022] Disponible en: <https://mediaserver.unige.ch/play/62294>

MINARDI, Giovanna, «Encuentro con ocho escritoras mexicanas». *Hispanamérica: revista de literatura*, no 68, 1994.

MOLINA DE SEVILLA DE MORELOCK, Ela. *Ángeles Mastretta y la Mujer Nueva en Mal de Amores, en Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta*, Woodbridge: Tamesis, 2013.

MONSIVAIS, Alejandro. «La ciudadanía a debate: minoría, no dominación y esfera pública», en RODRÍGUEZ, Ileana y SZURMUK, Mónica (ed.). *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2008. pp. 39-64.

MONTENEGRO, Sofía. *La revolución simbólica pendiente: Mujeres, medios de comunicación y política*. Managua: Centro de Investigaciones de la Comunicación (CINCO), 1997.

MONTERROSO, Augusto. *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

MORAN, Joe. *Star authors. Literary celebrity in America*. London: Pluto Press, 2000.

MOREIRAS MENOR, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2002.

MORENO DA SILVA, Fernando. «Cultura e mercado: o best-seller em questão». *Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis*. Vol 3, no 2, 2006.

MOSZCZYNSKA, Katarzyna. «Cultura, ideología e industria editorial: la narrativa de mujeres en la España de los noventa». Tesis. Universidad de Granada, 2007

MUJICA, Bárbara. «Ángeles Mastretta: Women of Will in Love and War». *Revista Américas (OEA)*, Volumen 49, no 4. Washington, julio-agosto de 1997.

MURGUIALDAY, Clara. *Nicaragua, revolución y feminismo (1977-89)*. Madrid: Revolución, 1990.

NAUDIER, Delphine. «La fabrication de la croyance en la valeur littéraire». *Sociologie de l'art*, no 2, 2004.

NEPOMUCENO, Eric (entrevista). «Ángeles Mastretta». *Sangue Latino. Canal Brasil, TV Cultura e Urca Filmes*. Brasil, 2011.

OJEDA FRANCO, Mónica (2014), «Pornoerótica latinoamericana: subversión en la narrativa de mujeres en el exilio», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no 43 (número Especial), pp. 57-69.

OLEZA, Joan. *El escritor ante, bajo, cabe, con, contra, desde la escritura. Efectos de la era de la información. El escritor en la sociedad de comunicación*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011.

OLIVERA, Mercedes; MONTIS, M. de; MEASSICK y Mark A. *Nicaragua: El poder de las mujeres*. Managua: Centro para la Participación Democrática y el Desarrollo, 1992.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza editorial, 2001.

- PAREDES, Jorge. *Discurso cultural y posmoderno en la novelística de Gioconda Belli: Itzá versus las metanarrativas europeas*. Ixquic, 1999.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- PAZ, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral, 2014.
- PÉREZ, Janet W. (ed.). *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- PERI ROSSI, Cristina. «Historia, amor, violencia». *La Vanguardia*, 6-01-1983.
- PERROT, Michelle. *Mon histoire des femmes*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- PIÑOL, Rosa María. «Eva Luna es la feminidad aceptada, dice Isabel Allende». *La Vanguardia*, 20-11-1987.
- PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- PONS, María Cristina. *Memorias del olvido. Del paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- PREMAT, Julio. «El autor: orientación teórica y bibliográfica». *Cuadernos LIRICO*. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, no 1, 2006.

- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. «Mujer y espacio narrativo», en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.) y BAENA, Enrique (coord.). *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*. Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 8, 9, 10, 11, y 12 de noviembre de 1999. GÓMEZ TORRES, Ana (org.) et al. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000.
- REISZ, Susana. «Hipótesis sobre el tema escritura femenina e Hispanidad», *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, no.1, Universidad de Zaragoza, 1990, pp. 199-213.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- RODRÍGUEZ, Ileana. «Montañas con aroma de mujer: reflexiones postinsurgentes sobre el feminismo revolucionario», en CASTRO-KLARÉN, Sara (ed.). *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003. pp. 143-160.
- RODRIGUEZ, Rosaura. *La conquête de l'identité (Le Nicaragua à travers sa littérature)*. Paris: Indigo, 1997.
- ROFFÉ, Reina. «Entrevista con Ángeles Mastretta». *Cuadernos hispanoamericanos*, no 593, noviembre de 1999.
- RUFFINELLI, Jorge. «Los 80, ¿ingreso a la posmodernidad?», *Hispanoamérica* no 28, 1990. pp. 31-32.
- RUIZ GUERRERO, Cristina. *Panorama de escritoras españolas. Vol. 1 y 2*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1996.
- RUIZ-VARGAS, José María (comp.). *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta, 1997.

SÁNCHEZ-MELLADO, Luz. «Isabel Allende: el amor me dura 20 años». *El País*, 01 de junio de 2019.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *El revertismo y sus alrededores. Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1967.

SEFCOVICH, Sara. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo, 1987.

SNODGRASS, Mary Ellen. *A Literary Companion: Isabel Allende*. Londres: McFarland & Company, 2013.

SOLANES, Ana. «El verdadero erotismo es el compromiso con la vida». *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 694, abril 2008.

SOLANES, Ana. «La sabiduría es una forma de la inteligencia del alma», *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 696, junio de 2008, Madrid.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Trad. Aurelio Major. Barcelona: Debolsillo, 2010.

SORELA, Pedro. «La cota de los 100.000». *El País*, 20-01-1988.

STEENMEIJER, Maarten. «¿Miedo de tocar? Los críticos frente al best-seller español». *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglo XX y XXI*. Ed. Ana Cabello et al. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011.

TELCHMAN, Ron. «Con la precisión del arretrato». *Revista Nexos*, No 112. México, 1987.

THÉBAUD, Françoise. *Écrire l'histoire des femmes et du genre*. Paris: ENS Éditions, 2007.

TORRES, Maruja. «Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia». *El País*, 24-11-1982.

TOUTON, Isabelle. *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018.

TURNER, Victor. «Liminality and communitas». *The ritual process: Structure and anti-structure*, vol. 94, no 113, 1969.

UBIDIA, Abdón. «Cinco tesis acerca del realismo mágico». *Hispanamérica: Revista de Literatura*, vol.26, no 78, 1997.

URBINA, Nicasio. «Conciencia y afirmación: la literatura escrita por mujeres en América Central», *Revista Géneros*, vol. 09, no 27, junio, Universidad de Colima, Centro universitario de Estudios de Género, 2002.

VALDELOMAR, Rosa. «Ángeles Mastretta: escribo para tratar de entender el mundo», ABC, 08 de abril de 1999.

VALLCORBA, Jaume. «El futuro de la edición literaria de calidad». *Letras Libres*, 09- 2009. [Última consulta: 07 de diciembre de 2022] Disponible en: <https://letraslibres.com/revista-espana/el-futuro-de-la-edicion-literaria-de-calidad/>

VARGAS, José Ángel. «La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea». *Revista comunicación*, vol. 12, no2. Instituto tecnológico de Costa Rica, 2002.

VILA-SANJUÁN, Sergio. *Código best-seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestras vidas*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2011.

VIÑAS PIQUER, David. *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel, 2009.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2014.