



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

SIMONE DE BEAUVOIR DETRÁS DE
LOS CUENTOS DE ELENA GARRO Y
SILVINA OCAMPO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

P R E S E N T A

MARÍA MÉNDEZ GARCÍA



ASESORA

DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., JULIO 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis papás, Julia, Enrique, María, Camila,
Marcela, Sara, Sofía, Vanesa, Dani, Fiacro,
Gabriela, Paulina, Laura, Maríantonía y Yanna.
Gracias.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I. Elena Garro y Silvina Ocampo desde la teoría literaria feminista	13
1.1 ¿Cómo se ha abordado la narrativa de Elena Garro y Silvina Ocampo?	13
1.2 La teoría literaria feminista como enfoque	24
1.3 El feminismo (existencialista) de Simone de Beauvoir	26
1.4 Importancia y recepción de <i>El segundo sexo</i>	29
1.5 Importancia y función de los elementos fantásticos	36
Capítulo II. El feminismo en América Latina durante el siglo XX	42
2.1 México	42
2.2 Argentina	48
Capítulo III. Dos narraciones que denuncian la situación femenina de la época	57
3.1 La casa de azúcar (1959)	57
3.2 ¿Qué hora es? (1964)	76
Capítulo IV. Dos narraciones en camino a la liberación femenina	94
4.1 El automóvil (1987)	94
4.2 La vida empieza a las tres (1997)	112
Capítulo V. Comparación diacrónica: Dos narrativas contemporáneas representativas del siglo XX	133
5.1 La mujer como “lo Otro”	133
5.2 La situación femenina y sus justificaciones	137
5.3 Conclusiones	144
Bibliografía	150

Introducción

Descubrí la obra literaria de Elena Garro a los 17 años, y lo primero que leí sobre ella fue una cita de Jorge Luis Borges en la cual hablaba de ella como “el Tolstoi mexicano”¹; después de años en el olvido, actualmente se le reconoce como una de las escritoras más importantes de la literatura mexicana. Más tarde, me encontré casi por casualidad con la obra literaria de Silvina Ocampo, la cual (de la misma manera, después de muchos años en relativa oscuridad) hoy en día es considerada una de las autoras más deslumbrantes de la literatura argentina.

Personalmente, me sorprendió la cantidad de paralelismos entre ambas autoras: contemporáneas, sus vidas abarcaron el siglo XX prácticamente de principio a fin, y sus obras estuvieron presentes sobre todo en la segunda mitad del mismo. Ambas fueron mujeres privilegiadas en sus propios contextos: aunque Silvina Ocampo nació en el seno de una familia considerablemente más acomodada, las dos asistieron a la universidad y tuvieron acceso al círculo cultural y artístico de su país y época. Ambas estuvieron casadas con escritores que obtuvieron más reconocimiento y ambas tuvieron relaciones tortuosas y disfuncionales.²

Ambas criticaron el entorno literario en el cual se movían y se tardaron en encontrar un hogar intelectual que las apoyara y las reconociera como lo merecían: no cabe duda de que la obra literaria de ambas sufrió de una fuerte invisibilización durante décadas, aunque con distintas “justificaciones”. En el caso de Garro, requiere una simple búsqueda en

¹ Nadia Villafuerte, “La herida que se resiste a cicatrizar”, en el suplemento cultural de El Universal, *Confabulario*, 24 de agosto del 2007, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-herida-que-se-resiste-a-cicatrizar/>.

² Es interesante también el hecho de que Bioy Casares y Garro mantuvieron un romance sobre todo epistolar, lo cual probablemente llegó a provocar cierta rivalidad entre las autoras.

Google descubrir que sobre todo se le recuerda como la esposa de Octavio Paz; que se le denomina como “la escritora maldita de México”; que se le consideró “gloria literaria y ruina personal”; y que se hablaba de ella como “más loca que una cabra”. En un principio, me llamó la atención el hecho de que Garro fuera un personaje tan controversial en la historia de la literatura mexicana; más tarde me di cuenta de que en parte se trataba de un esfuerzo por restarle valor a su obra literaria mediante la exaltación de su locura e inestabilidad mental.

Buscando algún texto que de alguna manera respaldara mi juicio personal, encontré el libro *How to Suppress Women's Writing*, en el cual Joanna Russ lleva a cabo un inventario de las diferentes estrategias que han funcionado a lo largo de la historia para suprimir la obra literaria de autoras mujeres. Entre ellas aparecen los siguientes ejemplos, escritos a manera de instrucciones:

If she is not easy to edit, writes ten-act plays about women going to war to rescue their men, [...] and endless prefaces about men, women, sexist oppression, and the mistreatment she herself endures, forget it; she's cracked. If she writes about women's experiences, especially the unpleasant ones, declare her hysterical.³

Según menciona Russ, hay incansables estereotipos según los cuales las mujeres escritoras no son ni pueden ser amadas; además, no se les juzga solamente por su manera de escribir, sino también por su cabello y su figura. Así, apoyándose en el hecho de que Garro no se caracterizaba por su estabilidad mental, no es extraño que los medios mexicanos la calificaran como una lunática y resaltarán la belleza de su juventud. Es claro,

³ Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin, 1983, p. 65.

entonces, que ninguna de las estrategias o intentos de invisibilización por parte de la sociedad mexicana es realmente nueva u original.

Por su parte, Silvina Ocampo quizá no llegó a ser considerada una loca, pero era conocida sobre todo como la esposa de Adolfo Bioy Casares, hermana menor de Victoria Ocampo y amiga cercana de Borges. Aunque cabe mencionar que ella nunca tuvo mucho interés en convertirse en una figura pública, la manera en que se vio eclipsada por sus relaciones con otros intelectuales va más allá de una mera coincidencia. Sin lugar a dudas, la crueldad presente en sus cuentos provocó cierto escándalo en su momento, y debido a su condición femenina se le aisló durante décadas del canon literario argentino (su obra narrativa es un claro ejemplo de un fenómeno descrito por Russ, en el cual los críticos consideran el texto brillante si fue escrito un hombre, pero impactante y repugnante si fue escrito por una mujer).⁴

Afortunadamente, ambas autoras fueron reevaluadas y redescubiertas alrededor de la década de los ochenta, y hoy en día las dos son consideradas autoras clave de la literatura hispanoamericana. A raíz del descubrimiento de los paralelismos antes mencionados, decidí llevar a cabo un análisis comparativo y diacrónico de Garro y Ocampo: a pesar de que en los últimos años la crítica ha abordado la narrativa de ambas desde múltiples y casi incontables perspectivas, existen pocos estudios comparativos, y me parece que vale la pena analizar de manera conjunta a dos autoras que no pararon su producción literaria a lo largo de un siglo que significó tantos cambios en la cultura e historia de América Latina.

La idea es estudiar la transformación presente en ambas narrativas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, por lo que escogí dos cuentos de Silvina Ocampo, “La casa de azúcar” (presente en *La furia y otros cuentos*, publicado en 1959) y “El automóvil”

⁴ *Idem*, p. 27.

(incluido en *Y así sucesivamente*, de 1987); y dos cuentos de Elena Garro, “¿Qué hora es?” (presente en el libro de cuentos *La semana de colores*, publicado en 1964), y “La vida empieza a las tres” (incluido en el homónimo libro de cuentos de 1997). En la presente tesis analizo los cuatro cuentos con el objetivo de descubrir cómo reflejan los personajes algunas de las ideas y preocupaciones del feminismo de aquellos años; y demostrar una transformación, entendida como una mayor conciencia y práctica feminista, entre los personajes de los cuentos de 1957 y 1964 y los personajes de los cuentos posteriores.

Ahora bien, a lo largo de la historia, el feminismo se divide en tres olas delimitadas por fechas muy específicas y enfoques diferentes. Sin embargo, dicha narrativa se basa en una tradición muy restringida del feminismo: está centrada sobre todo en los movimientos feministas de Europa y América del Norte. De hecho, las diferencias entre una ola y otra no van mucho más allá del ámbito académico, ya que dicha transición tan categórica definitivamente no se tradujo de manera exacta en la vida real, y menos en países como México y Argentina. Como dice Francesca Gargallo en su libro *Las ideas feministas latinoamericanas*, en América Latina:

Se vieron obligadas a definir su práctica a partir de los dos modos de ser feministas que se manifestaban en Europa y Estados Unidos, pero los vivieron en formas particulares, ligadas a sus historias nacional y continental, a su ubicación étnica y a su participación política, generando interpretaciones muy particulares de la autonomía, ininteligibles sin un análisis del cómo y desde dónde se ubicaban las feministas frente a la realidad. [...] las latinoamericanas nunca fueron tan visiblemente radicales como las europeas y estadounidenses, sea porque el mandato de ser dignas y decentes les era imperativo para obtener el reconocimiento de las corrientes políticas progresistas, sea por la represión interiorizada o porque las costumbres machistas las exponían a una violencia inmediata y brutal.⁵

⁵ Francesca Gargallo, *Las ideas feministas latinoamericanas*, Segunda Edición aumentada y revisada, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2007, pp. 31-32.

Así, aunque las ideas feministas latinoamericanas hayan sido influidas por las corrientes europeas y estadounidenses e indudablemente compartían preocupaciones, es claro que en América Latina y para la presente tesis la clásica metáfora de las olas del feminismo deja de ser útil. Finalmente, no se puede hablar de transformaciones tan radicales ni en la vida de las mujeres latinoamericanas ni en la literatura: más bien, se puede hablar de un proceso no lineal⁶; se puede examinar cómo se traducen las ideas feministas a la vida política y social en un país o un entorno, y cómo esas ideas cambian de una década a otra; se puede observar una transformación continua, quizá un tanto atropellada y en ocasiones tenue en la vida diaria, que no por eso deja de ser importante.

Cuando me di cuenta de todo lo anterior, quise analizar dicha transformación en la narrativa de Ocampo y de Garro. He aquí el asunto: la narrativa de Ocampo y Garro parece haber perdido importancia para la década de los noventa, dado que ya existen autoras que muestran un cambio mucho más crudo y tajante en cuanto a la situación femenina (el estilo de vida, las actividades, las creencias, la postura ante la vida, las relaciones con los hombres, la vida familiar). Sin embargo, me percaté de que había una clara diferencia entre los personajes femeninos que protagonizan cuentos de Ocampo y Garro publicados alrededor de 1960, y los personajes femeninos de “La vida empieza a las tres” y “El automóvil”. Es decir, aunque desde una lectura superficial no hay ningún cambio ni transformación en el modo de vida y la fuerza femenina de los personajes, en realidad sí lo hay, y lo más importante: es casi imperceptible, como el que sucede en la vida cotidiana.

Entonces, decidí llevar a cabo el análisis de los cuentos desde la perspectiva de una teoría literaria feminista. Cuando comencé a escribir la presente tesis, busqué

⁶ La trayectoria del feminismo en México y Argentina durante el siglo XX es delineada en el capítulo dos.

incansablemente alguna sistematización de la teoría literaria feminista, una lista de conceptos y fundamentos sobre los que operara o alguna clase de guía. Eventualmente entendí que no existe tal cosa, porque aunque los objetivos son claros, hay más de una teoría literaria feminista y dichos fundamentos son variables.⁷

En ese momento me di cuenta de que personalmente tendría que escoger un enfoque específico. Dicho enfoque podría haber estado basado en alguna teórica feminista latinoamericana, sin embargo, no cabe duda de que “la peculiar situación de los países latinoamericanos, que vivieron durante casi tres siglos el sistema de colonización, influye, evidentemente, en la invisibilidad de textos escritos por mujeres.”⁸ Así, aunque es innegable la presencia de autoras “protofeministas”⁹ tales como Sor Juana Inés de la Cruz, Juana de Asbaje, Teresa Margarida da Silva e Orta o Flora Tristán, no se les atribuyó importancia teórica “hasta que la existencia de un movimiento feminista organizado las reivindicó.”¹⁰ Entonces, al tratar con dos autoras cuyo enfoque literario era claramente occidental y cuya educación estuvo bastante expuesta a la influencia europea y específicamente francesa, me pareció sensato llevar a cabo el análisis a la luz del feminismo de Simone de Beauvoir.

⁷ Lo cual no es por decir que se trata de una teoría inestable, sino todo lo contrario. En su libro *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*, Golubov defiende que “esta incertidumbre ha sido enriquecedora puesto que se ha extendido ampliamente la gama de los sujetos y objetos de estudio (...) y esta plasticidad de la teoría feminista ha garantizado su supervivencia como una de las corrientes teóricas más importantes de los últimos cuarenta años.” Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 80.

⁸ Concepción Bados Ciria, “Claves feministas en las escritoras hispanoamericanas”, en *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, comps. Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera, Universidad de Córdoba, 2008, p. 140.

⁹ Golubov también aclara que el término “feminismo” como lo conocemos fue acuñado en la década de los sesentas, por lo que autoras anteriores son consideradas protofeministas.

¹⁰ *Op. cit.*, F. Gargallo, p. 81.

Debido a que tanto Garro como Ocampo contaron con el privilegio de vivir en Francia y tuvieron acceso casi ilimitado a la producción literaria y cultural de aquella época, considero medianamente probable que hayan leído las ideas de Simone de Beauvoir. Sin embargo, es claro que dicha suposición no se puede demostrar, y en ese caso me atengo a la pertinencia de señalar que los cuentos de Garro y Ocampo están plagados de preocupaciones similares a las presentes en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir.

No obstante, me parece especialmente importante aclarar lo siguiente: en *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir no propone una teoría literaria, por lo que el análisis de la presente tesis no se lleva a cabo con base en una teoría literaria feminista planteada por de Beauvoir. Más bien, a partir de la idea de que la teoría literaria feminista cree necesario tomar en cuenta el contexto sociocultural en el que se concibe el texto, y considerando la importancia y recepción de Simone de Beauvoir en aquellos años¹¹, la presente tesis analiza la manera en que los cuentos de Garro y Ocampo abarcan inquietudes feministas muy similares a las de *El segundo sexo*.¹² Además, en su libro *Teoría literaria feminista*, Toril Moi aclara que “el principal objetivo de la crítica feminista ha sido siempre político: tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas,”¹³ y los conceptos propuestos por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* ayudan a hacer precisamente esto en los cuentos de Garro y Ocampo de manera muy directa y clara.

¹¹ No cabe duda de que *El segundo sexo* colocó los cimientos para las ideas del feminismo que se comenzaron a desarrollar alrededor de 1950 (y tuvieron un enorme alcance).

¹² Utilizaré la versión de *El segundo sexo* publicada por Debolsillo por primera vez en Argentina en 1999, traducida por Juan García Puente. Dado que lo citaré continuamente, sólo aclararé entre paréntesis la página y, para que no se confunda con las citas de los cuentos, aclararé con la abreviación *ESS* que se trata de dicha obra.

¹³ Toril Moi, trad. Amaia Bárcena, *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 10.

Cabe mencionar que los cuatro relatos por analizar cuentan con elementos que pertenecen al género fantástico. Dichos elementos toman “lo real” con el objetivo de cuestionarlo, por lo que a lo largo del análisis es importante preguntarnos qué parte de la realidad es la que subvierten y cuestionan. En la presente tesis observaremos, entonces, hasta qué punto las autoras utilizan los elementos fantásticos como herramienta para plasmar tanto sus preocupaciones como su inconformidad con la realidad.

Así, el objetivo general es responder a las siguientes preguntas: ¿cómo reflejan los personajes algunas de las ideas y preocupaciones más importantes presentes en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir? ¿cómo se relacionan dichas preocupaciones con los elementos fantásticos presentes en los cuentos? ¿hasta qué punto se manifiesta una transformación, entendida como una mayor conciencia y práctica feminista, en la narrativa de Garro y Ocampo a través de los años? A lo largo del análisis utilizo herramientas de narratología para estudiar a los personajes femeninos y su relación con los personajes masculinos que las rodean, tomando en cuenta la voz autorial y narrativa, además del espacio y el tiempo en que se mueven.

En el primer capítulo presento el estado de la cuestión y el marco teórico, el cual explica a grandes rasgos la crítica y teoría literaria feminista además del feminismo existencialista de Simone de Beauvoir. Asimismo, expongo la importancia y recepción de *El segundo sexo* y abordo los conceptos más relevantes para el análisis (tanto de *El segundo sexo* como de narratología). Además, explico las nociones necesarias del género fantástico con el objetivo de poder discutir en los capítulos posteriores la relación entre los elementos fantásticos de los cuentos y el feminismo latente en ellos. En el segundo capítulo planteo brevemente el contexto social y político en que fueron escritos y publicados los cuentos, esbozando la trayectoria del feminismo en México y Argentina en el siglo XX. En el tercer

capítulo me adentro en el análisis comparativo de los cuentos escritos en 1959 y 1964, “La casa de azúcar” de Ocampo y “¿Qué hora es” de Garro, respectivamente. En el cuarto capítulo hago lo mismo con los cuentos de 1987 y 1997, “El automóvil” de Ocampo y “La vida empieza a las tres” de Garro.¹⁴ Finalmente, en el quinto capítulo, con ayuda de las conclusiones de los capítulos anteriores, realizo una comparación diacrónica que abarque a ambas autoras y ambas épocas, llevando a una conclusión definitiva que responde las preguntas de investigación.

¹⁴ En el caso de Ocampo, para la presente tesis se utiliza la versión de los cuentos incluida en los *Cuentos completos* publicados por la editorial Emecé de Buenos Aires, en julio del 2017. En el caso de Garro, se hace referencia a la versión de los cuentos presente en los *Cuentos completos*, publicados por Alfaguara en la Ciudad de México, en marzo del 2016. Dado que citaré los cuentos repetidamente a lo largo del análisis, en cada apartado sólo aclararé la página de cada libro entre paréntesis.

Capítulo I

Elena Garro y Silvina Ocampo desde la teoría literaria feminista

1.1 ¿Cómo se ha abordado la narrativa de Elena Garro y Silvina Ocampo?

La obra literaria tanto de Elena Garro como de Silvina Ocampo ha sido objeto de estudio de la crítica desde hace décadas, por lo que a continuación haré un breve (y no exhaustivo) recorrido de dicha crítica. En cuanto a la narrativa de Garro, aunque algunos estudios críticos surgieron antes de 1980¹⁵, la mayoría de ellos (tanto en español como en inglés) fueron publicados después y abarcaron diversos enfoques (incluyendo desde la semiótica hasta la penetrabilidad de la violencia y persecución en su obra).¹⁶

El primer libro entero que se dedicó a analizar la obra de Garro fue *Mito y palabra poética en Elena Garro*, publicado en 1982 por Antonieta Eva Verwey, quien probablemente fue la primera en relacionar a Garro con Juan Rulfo y señalar su posible influencia en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967).¹⁷ Más tarde, en 1988, la Universidad de Querétaro publicó *La ficción reciente de Elena Garro*, por Delia Galván, quien se dedicó a analizar precisamente aquello que no había estado disponible para Verwey. Galván hizo referencia a la teoría literaria feminista de aquel entonces, y analizó el contenido y las técnicas de obras publicadas por Garro a finales de la década de

¹⁵ Frank Dauster publicó *El teatro de Elena Garro: Evasión e Ilusión* en 1964, y su análisis delineó lo que más tarde se siguió recalando en la obra de Garro: la fantasía y la ilusión. En 1975, apareció un estudio de Harry Rosser que señalaba la interacción entre la forma y el fondo (lo mismo que hizo Gabriela Mora, aunque resaltando temas sociales y feministas) y Gloria Forman Orenstein le dedicó una sección de su libro *The Theater of the Marvelous*.

¹⁶ Algunos de los más destacados fueron elaborados por Gabriela Mora, Robert K. Anderson, Richard Callan, Carmen Salazar, Sandra Cypess, Michèle Muncy, Delia Galván, y Cynthia Duncan.

¹⁷ Hoy en día no cabe duda de que Elena Garro fue, efectivamente, quien colocó las piedras fundamentales del realismo mágico en América Latina.

los setenta y a principios de los ochenta, cuando vivía en Europa. A Galván le parece que dicha producción se ve unificada por una preocupación permanente: la lucha femenina por ser considerada un ser humano.

En 1990, *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro* (compilado por Anita K. Stoll y publicado por Bucknell University Press), retomó algunas áreas de investigación previas pero también trajo a la luz cuestiones de gran importancia. Por un lado, se incluyó un nuevo texto de Delia Galván, titulado “Feminism in Elena Garro’s Recent Works,” que rastrea el desarrollo de conciencia de la mujer como individuo en la narrativa más reciente de Garro. Por otro lado, en “(Free)/Plays of Difference: Language and Eccentricity in Elena Garro’s Theater,” Vicky Unruh analizó a los personajes femeninos excéntricos mediante su uso del lenguaje, relacionándolos con un ambiente surreal, y en “The Dynamics of Conflict in Elena Garro’s ‘¿Qué hora es?’ and ‘El duende’”, Catherine Larson señala las similitudes entre ambos relatos: habla de cómo engloban diferentes maneras de experimentar y entender el misterio que es la muerte; y maneja una cronología que relaciona íntimamente el tiempo sincrónico y diacrónico, la realidad y la alucinación. También existe una versión en español del libro, la cual incluye un par de ensayos más. El primero de ellos (“Una aproximación a la cuentística mágico-realista de Elena Garro”) fue escrito por Robert K. Anderson y habla del realismo mágico en *La Semana de Colores* y *Andamos Huyendo Lola*: discute la presencia continua de personajes periféricos (el niño, el neurótico, el extranjero) que contribuyen perspectivas diferentes a los relatos. En el segundo (“Aproximación a los personajes femeninos a partir de *Los recuerdos del porvenir*”), Minerva Margarita Villarreal enfatiza la recurrencia de protagonistas femeninas que intentan salir de su papel tradicional, y lo considera evidencia de que a Garro le preocupaba la condición femenina.

En la década de los noventa fue cuando terminó de renacer el interés por Garro, se le dedicaron múltiples homenajes y surgieron muchas publicaciones sobre su biografía y su obra. No obstante, para la presente tesis es más importante mencionar a quien trata de concentrarse sobre todo en su obra literaria (como dice Julia Santibáñez: “Las posturas que destacan la vida por encima del oficio resultan lamentables, por reduccionistas”¹⁸). En primer lugar, Liliana Pedroza, en *Andamos huyendo, Elena* (2007) explora tanto la biografía como la obra literaria llevando a cabo un análisis desde la perspectiva de un concepto clave: la huida, y lo que significaba para una personalidad tan magnética y evasiva como la de Garro (sobre todo considerando su autoexilio como contexto biográfico).

En segundo lugar, Raúl Calderón Bird, en su tesis de doctorado para la Universidad Nacional Autónoma de México (2002), examina los elementos sobrenaturales en la narrativa y el teatro de Garro, y además contrasta el tiempo cronométrico con el tiempo mítico presente. Por su lado, Margarita León, en *La memoria del tiempo* (2004) analiza la experiencia del tiempo y el espacio en *Los recuerdos del porvenir*¹⁹; y Ana María Alba Villalobos, en su tesis doctoral del Colegio de Michoacán (2008), pretende mostrar coincidencias entre la escritura íntima de Garro y la de sus relatos de ficción.

Sobre la base de lo anterior expuesto (considerando que *La semana de colores* es uno de los libros de cuentos de Garro más abordados por la crítica, y en él se incluye “¿Qué

¹⁸ Julia Santibáñez, “Elena Garro: la conciencia del absurdo”, en *Casa del tiempo*, Vol. III, número 35-36, diciembre 2016-enero 2017.

¹⁹ El libro está compuesto de ensayos que giran alrededor de *Los recuerdos del porvenir*. Se divide en siete partes que abordan, desde diferentes ángulos, la manera en que Garro creó una ficción a partir del imaginario colectivo. Margarita León, *La memoria del tiempo*, Ediciones Coyoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2004.

hora es?”), me parece necesario aclarar que casi no existen análisis de *La vida empieza a las tres*. Pero, ¿por qué?

Pues bien, como explico más a fondo en el segundo capítulo, se puede dividir la obra de Garro en dos etapas narrativas. Nora de la Cruz dice que “la crítica y la mayoría de los académicos se han enfocado en la primera parte de su producción, la que se publicó con el apoyo del poeta [Octavio Paz]”.²⁰ Es decir que, debido al contexto social e histórico en el que se desarrolló Garro (en el que una mujer debía obtener validación masculina para ser importante), la parte posterior de su obra no tuvo tanto valor porque ya no fue alabada por Paz. Así, de su segunda etapa narrativa sólo obtuvieron gran reconocimiento la novela *Testimonios sobre Mariana* y el libro de cuentos *Andamos huyendo Lola*. Algunos críticos consideran que desde los ochentas su obra se plagó de cierto desencanto (como si quizá Garro hubiera decidido que no valía la pena escribir), y opinan que sus últimas novelas fueron menos complejas, al menos formalmente, en comparación con el resto de su obra. En un artículo para *Tierra Adentro* de 1999, Emmanuel Carballo afirmó: “Aunque Elena Garro murió en 1998, para la literatura murió algún tiempo antes.”²¹ No es ninguna coincidencia, entonces, que incluso los libros que se proponen hablar de la obra de Garro en su totalidad (como el de Ana María Alba Villalobos), ni siquiera mencionan el libro de cuentos publicado en 1997.

El único análisis de “La vida empieza a las tres” que encontré está en el prólogo de los *Cuentos completos* escrito por Geney Beltrán Félix, quien habla de la recurrencia de una figura en el libro de cuentos: la mujer dominada por el varón en una relación opresiva.

²⁰ Nora de la Cruz, “Elena Garro: la libertad de escribir para nadie” en *Casa del tiempo* 35-36, diciembre 2016-enero 2017, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 7-10.

²¹ Emmanuel Carballo, “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo xx”, en *Tierra Adentro*, núm. 95, 1999, p. 4.

Según Beltrán Félix: “La vida conyugal se retrata con los tintes de un pesimismo sin matices. (...) no hay afinidades ni vías para el diálogo sensible y mesurado,” tan sólo “camino posibles para la evasión de un matrimonio muerto.”²² Habla de una segunda etapa narrativa de Garro abundante de mujeres debilitadas por el atropello y muy maniqueísta: las víctimas, a través de la pasividad, colaboran inevitablemente con sus verdugos; no buscan sublevarse. Se refiere al dominio de los hombres como abstracto, lo cual provoca que no haya lucha posible. No obstante, uno de los objetivos de mi análisis es demostrar que a pesar de la pasividad de las víctimas que menciona Beltrán Félix, la lucha se encuentra precisamente en la crítica y denuncia presente en los cuentos y hay una liberación ya en el camino.

Equivalente a la relegación como figura literaria que sufrió Garro a lo largo de su vida puede asumirse la oscuridad en la que en gran medida se encontraba la obra de Silvina Ocampo: aunque se le rescató bastante durante la década de los ochenta y noventa, durante años fue considerada una “escritora de culto”.²³

En 1982, Noemí Ulla publicó *Encuentros con Silvina Ocampo*. Se trataba de una charla íntima con la autora, una conversación que revelaba momentos decisivos de su vida y abarcaba temas desde su formación hasta su manera de vivir la literatura y el arte (en 2003 se elaboró una segunda edición, aumentada por Ulla con otros estudios y artículos). Sin embargo, fue hasta la década de los noventa que comenzaron a surgir libros enteros dedicados al análisis de los cuentos de Silvina Ocampo. En 1992, la misma Ulla publicó

²² Geney Beltrán Félix, “Prólogo: Elena Garro, la sublevada”, *Cuentos completos*, Alfaguara, México D.F., 2016, p. 21.

²³ Podemos considerar a un autor de culto cuando tiene un número muy reducido de seguidores, quienes conocen muy a fondo la historia y la obra de dicho autor.

Inventiones a dos voces, una colección de ensayos que discute la prosa y poesía de Ocampo, y describe el uso retórico y estructural de las cartas como documentos externos en sus relatos. Además, señala temas de género y deseo, los cuales llevaron a una reevaluación de toda la obra de Ocampo en el siglo XXI.

El primer estudio sistemático de toda la producción literaria de Ocampo fue elaborado por Graciela Tomassini en 1995 y se tituló *El espejo de Cornelia*. En 1996, para *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, Annick Mangin seleccionó seis cuentos y llevó a cabo análisis detallados de cómo funciona el tiempo en la narrativa de Ocampo. Mangin plantea que lo fantástico está presente como un juego de dos dimensiones temporales (lo irreversible y sus subversiones), lo cual provoca que en el universo diegético ya no se pueda distinguir lo real de lo imaginario. Así, el carácter fantástico de estos cuentos recae en las estructuras narrativas y la función del lenguaje.

En 1998, Belinda Corbacho (*Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*) realizó un análisis con perspectiva de género en el que el seguimiento de los personajes femeninos constituye el enfoque principal: observa así personajes femeninos confinados en el interior, privadas de identidad e individualidad. Corbacho analiza “El automóvil” y lo compara con el cuento “Suicidio al parco” de Dino Buzzati (1972):

It is entirely possible that Ocampo's version is a deliberate inversion of Buzzati's story. Both have the same motif, the transformation of a woman into a car. The difference is that for Buzzati's character, the car is a rival of his wife, (...) whereas the car in Ocampo's story is a rival of the husband.²⁴

²⁴ Patricia N. Klingenberg, “Silvina Ocampo for the Twenty-First Century: A Review of Recent Criticism”, en *New Readings of Silvina Ocampo: Beyond Fantasy*, comp. Patricia N. Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, Támesis, Nueva York, 2016, p. 23.

Corbacho señala, además, el aspecto femenino que siempre es evocado por los nombres de las protagonistas (Cristina, Violeta, Mirta, Amelia, Rosalía, etc.), por sus funciones (costurera, burguesa, ama de casa), pero también por la dimensión espacial, además de ciertos símbolos y mitos. Ella argumenta que Ocampo utiliza “lo femenino” como una ilusión, un engaño o una creación; no trata de dismantelar el poder masculino, sino confrontarlo revelando sus límites y su dependencia de lo femenino.

Por su parte, el libro de Patricia N. Klingenberg publicado en 1999 y titulado *Fantasies of the Feminine* fue el primero dedicado a Ocampo y escrito en inglés. Analiza elementos que ya habían sido muy reconocidos en la obra de Ocampo, como lo fantástico y lo grotesco, pero también señala la subversión feminista de los roles dominantes: Ocampo reescribe y re imagina ciertas tramas, la definición de lo bueno y lo malo, el significado de la violencia, y la ceguera cultural hacia el deseo femenino.

Ese mismo año (1999) Ulla publicó *Silvina Ocampo: Una escritora oculta*, el cual contenía ensayos escritos por diversos autores, como Milagros Ezquerro (“Apuntes para una poética del relato fantástico”), Belinda Corbacho (“El personaje femenino y su relación con el espacio en la narrativa de Silvina Ocampo: un análisis de “La escalera” y de “El sótano”), Adriana Mancini (“Desvíos y pasiones: ‘La paciente y el médico’ de Silvina Ocampo”), entre otros. En el prólogo, Ulla explica que la obra de Ocampo no se estudió en la Universidad de Buenos Aires sino hasta 1980.

Alrededor de 1996 se publicaron nuevos e importantes estudios de su obra en Argentina, quizá debido a la muerte de Ocampo en 1993. Algunos comenzaron a compararla con otros escritores de su círculo social (por ejemplo Cortázar). Guillermina Walas en “La mirada de la escritura” comparó a Ocampo (“El diario de Porfiria Bernal”) con Norah Lange (*Personas en la sala*), y fue así la primera en comparar a Ocampo con

otra escritora contemporánea que no fuera Victoria Ocampo. Por su lado, Andrea Ostrov utilizó la teoría feminista internacional para argumentar que el género y el lenguaje en la narrativa de Ocampo subvierten las normas tanto del género literario como de los roles de género.

En el 2000, Ulla publicó una segunda edición de *Invenções a dos voces: Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, en el cual estructura la obra de Ocampo con el objetivo de organizar su producción literaria (la divide en tres etapas: la de impregnación borgiana, la de silencio narrativo y un desligue del influjo de Borges), y analiza el juego de la representación, la ilusión de una autobiografía, la ironía y el humor que toman control de la narración. Además, toma en cuenta la vida de Ocampo y su relación tanto personal como artística con Borges y Bioy Casares. Hace énfasis en los personajes femeninos de Silvina, que suelen imponerse y moverse con gran libertad.

En el 2014, Mariana Enríquez publicó *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* con Ediciones Universidad Diego Portales en Santiago, Chile. Enríquez abarca su biografía y su literatura utilizando elementos del periodismo que convierten el libro en casi un reportaje. Cuenta con distintos interlocutores: toma testimonios escritos (por ejemplo, incluye innumerables fragmentos de las memorias de Jovita Iglesias, *Los Bioy*) y testimonios orales (dichos fragmentos son contrastados con las opiniones de amigos cercanos a Bioy Casares y Ocampo, dando lugar a contradicciones muy interesantes); cuestiona los mitos alrededor de la pareja y, además, comenta su obra literaria con gran sensibilidad y conocimiento.

Más específicamente, el cuento “La casa de azúcar” ha sido analizado, por un lado, a la luz de los elementos fantásticos característicos de la obra de Ocampo y de las

propiedades sobrenaturales que a veces les otorga a los objetos (en este caso, la casa).²⁵ Julio Cortázar dijo sobre este cuento: “Raramente el tema de la posesión fantasmal de un vivo por un muerto, que creo conocer muy bien, ha sido presentado con tanta efectividad narrativa.”²⁶ Por otro lado, Guilia Poggi plantea que los relatos de Ocampo muchas veces son cuentos de hadas con algún tipo de inversión, por lo que en “La casa de azúcar” observa la casa de galleta de Hansel y Gretel, pero como elemento que contamina y proyecta en Cristina el papel de la bruja.²⁷ Finalmente, en *Silvina Ocampo*, Cornelia frente al espejo: *El otro o el lugar donde la muerte espera*, Raquel Rivera Mosqueda considera que la irrupción de “lo Otro”²⁸ es el eje rector del cuento: sugiere que la intención de la autora es pervertir el orden de las cosas, “perversión que, acentuada por la ironía, y por un fino/frío matiz de humor negro, permea el resto de los relatos de *La furia*.”²⁹

A su vez, sobre “El automóvil” existen varios análisis. Por un lado, en *El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo* (2013), Carolina Suárez Hernán habla de un narrador masculino con ciertos rasgos de perturbación mental que presenta al personaje femenino como un ser misterioso y salvaje. Por otro lado, en *Los cuentos limerick de Silvina Ocampo* (2016), Natalia Biancotto

²⁵ Cfr. Ashley Hope Pérez, “Reading Cruelty in Ocampo’s Short Fiction”, en *New Readings of Silvina Ocampo: Beyond Fantasy*, comp. Patricia N. Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, Támesis, Nueva York, 2016, p. 78.

²⁶ Julio Cortázar, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Obra crítica /3*, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994, pp. 77-87.

²⁷ Cfr. Giulia Poggi, “Eros and its Archetypes in Silvina Ocampo’s Later Stories”, en *New Readings of Silvina Ocampo: Beyond Fantasy*, comp. Patricia N. Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, Támesis, Nueva York, 2016, p. 109.

²⁸ Mosqueda considera que cualquier definición de “lo Otro” es arriesgada, pero para el análisis aclara que “El proceso de escritura y el eje que lo conforma (escritor-texto-lector) se encuentra transido, signado por la otredad. (...) el lenguaje siempre será el Otro, el Otro como los extravíos del lenguaje, como lugar del desencuentro y, a un mismo tiempo, de la coincidencia.” Raquel Mosqueda Rivera, *Cuatro narradores hacia el otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, (*Resurrectio*, VI. Estudios 2), México, 2013, p. 27.

²⁹ *Ibidem*.

considera al cuento “monstruoso”, “disparatado” e “inconcluso”³⁰, pero admite que a la vez cuenta con causalidad y verosimilitud: ocurre un evento inexplicable (la transformación del personaje femenino en un automóvil), pero nadie se ve perturbado por la anormalidad del hecho; cualquier locura es simplemente “curiosa”. Además, al dedicarse a perseguir al automóvil por el resto de sus días, para Biancotto el hombre está renunciando a sí mismo por amor a su esposa, lo cual se contrapone a la renuncia a la humanidad por parte de Mirta.

Finalmente, cabe mencionar también que ya se han llevado a cabo análisis comparativos sobre las autoras que propongo. Por un lado, en su tesis doctoral de la Universidad de Pittsburgh, María Julia Rossi (2014) examinó las narrativas de Garro y Ocampo junto con la obra de Clarice Lispector, con el objetivo de estudiar a las figuras del servicio doméstico y su poder oculto: buscó demostrar que dichas representaciones son una analogía de la manera en que Garro, Ocampo y Lispector lograron adquirir su espacio y su voz en un ambiente literario dominado por los hombres. Por otro lado, Martha Santillán Esqueda (2008), en su tesis de maestría en la UNAM, *El impacto de los procesos modernizadores de la primera mitad del siglo XX en la vida de mujeres escritoras de Argentina, Chile y México: Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Elena Garro y Guadalupe Amor*, las compara desde un punto de vista sociológico. Considera que ambas fueron de las más sobresalientes del siglo XX y que transgredieron varias de las normas asignadas por la época al sexo femenino, debido a lo cual ambas fueron parte del mito de las “escritoras locas”. En palabras de la sustentante, “Se utilizó la idea de la insania mental como una herramienta discursiva que, al desvalorizar su persona y su trabajo intelectual,

³⁰ Natalia Biancotto, *Los cuentos limerick de Silvina Ocampo*, Universidad Nacional de Rosario-Conicet, 2016, p. 498.

justificaba su segregación de la vida cultural y literaria [...]”.³¹ También menciona que su exclusión y situación marginal les permitió escribir de una forma más libre frente al canon de aquella época y en función de sus experiencias personales; al mismo tiempo, aclara que hubo autores hombres que utilizaron recursos estilísticos y literarios parecidos (como Cortázar y García Márquez) que evidentemente no fueron marginados de la misma manera, ni mucho menos.

Se puede observar, entonces, cómo las obras literarias de Garro y Ocampo tuvieron un complejo proceso de recepción no sólo en sus respectivos países, sino en América Latina y otras latitudes. Elena Garro fue rechazada completamente por los críticos e intelectuales y orillada al autoexilio: no fue sino hasta la década de los noventa que regresó a México para diversos homenajes que se tardaron tanto en ofrecerle. En el caso de Silvina Ocampo, el reconocimiento que recibió se debió, durante años, más que nada a su participación en el grupo *Sur*, y a la compilación publicada en 1940 junto con Bioy Casares y Borges, *Antología de la literatura fantástica*. Al igual que los sesenta para Garro, la década de los cuarenta fue turbulenta para Ocampo, debido a los cambios políticos que provocó el peronismo instaurado en Argentina en 1945, sin embargo, Ocampo no es considerada una figura pública ni la mitad de problemática que Garro, quizá porque ella también pretendía quedarse más en la oscuridad. En cualquier caso, ambas fueron descubiertas por la crítica en la década de los ochenta y la década de los noventa, y hoy en día sus obras son analizadas no sólo en América Latina, sino también en Estados Unidos y

³¹ Martha Santillán Esqueda, sustentante, *El impacto de los procesos modernizadores de la primera mitad del siglo XX en la vida de mujeres escritoras en Argentina, Chile y México: Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Elena Garro y Guadalupe Amor*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 182.

Europa: en la actualidad se les considera, sin duda alguna, autoras clave de la literatura hispanoamericana.

Como se puede observar a lo largo de este apartado, tanto a Garro como a Ocampo se les ha abordado desde una perspectiva de género, pero no se ha llevado a cabo un estudio comparativo de ambas en este aspecto. La importancia del presente análisis radica, entonces, en los diferentes ejes e hilos conductores: la comparación sincrónica entre autoras y la comparación diacrónica entre épocas; la manera en que las autoras se valen de los elementos fantásticos para evidenciar ciertas inconformidades con su entorno; y la perspectiva de una teoría literaria feminista que en este caso conlleva el descubrimiento de preocupaciones compartidas con una de las filósofas francesas más importantes de aquel entonces, Simone de Beauvoir.

1.2 La teoría literaria feminista como enfoque

La teoría literaria feminista es parte de la sociocrítica (la cual plantea que la literatura no puede verse aislada del contexto en el que fue producida) y su objetivo original consistía en analizar la manera en que las mujeres son representadas en la literatura, tanto por autores masculinos como femeninos (a este último caso Elaine Showalter le llamó *ginocrítica*³²). Como explica Nattie Golubov en su libro *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*, “la crítica literaria feminista nació en el seno del movimiento de Liberación femenina [...]. Desde sus inicios mantuvo una intención política: incluso la lectura adquirió el propósito de contribuir a la transformación radical de las relaciones sociales. Era considerada una forma de praxis política que vinculaba la reflexión teórica con el

³² Elaine Showalter, “Towards a feminist poetics” en *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, Pantheon Books, Nueva York, 1985.

activismo,” y “sostiene que el sentido de cada texto sólo puede ser establecido en relación con sus contextos particulares de escritura y recepción.”³³

Ahora, como ya mencioné en la introducción, llevar a cabo un análisis desde la teoría literaria feminista implica tomar en cuenta el contexto sociocultural del texto. En palabras de Nattie Golubov:

Las teorías literarias feministas suponen que existe una relación compleja entre los textos que se analizan y el entorno sociocultural y geográfico en el que fueron escritos y leídos. Esta relación nunca es transparente (la literatura no *refleja* una situación o condición extraliteraria, sino que la representa), ya que la obra literaria se concibe como (inter)texto, una instancia en la que se entretienen e integran los sistemas de significado a los que se refiere.³⁴

Así, la presente tesis propone un análisis comparativo de los cuentos basado en las preocupaciones que comparten con *El segundo sexo* (elemento clave en el entorno sociocultural de los cuentos) y en las respectivas protagonistas de los relatos, quienes son personajes complejos que sufren más de una transformación a lo largo de la trama. Al analizar tanto la complejidad de los personajes femeninos como las transformaciones que sufren, se evidencia una íntima relación entre la realidad y la ficción; y se demuestra además que las olas del feminismo no son épocas tan claramente delimitadas: al final, cuando se aterriza a la vida real más allá del ámbito académico, el feminismo está en un continuo vaivén en el que quizá se dan dos pasos hacia adelante pero uno hacia atrás.

Dado que *El segundo sexo* no plantea una teoría literaria, lo planteado por Simone de Beauvoir no es suficiente por sí solo para llevar a cabo un análisis literario. Así, es con ayuda de la narratología, y específicamente la dimensión actorial del relato, que podemos

³³ Nattie Golubov, *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 18- 20.

³⁴ *Op. cit.*, N. Golubov, p. 20.

encontrar el punto básico de contacto entre los arquetipos planteados por de Beauvoir y la ficción de Garro y Ocampo. Para llevar a cabo el análisis narratológico de los personajes, la presente tesis tomará como guía práctica *El relato en perspectiva* (1998) de Luz Aurora Pimentel.

Pimentel cita a Hamon (1977)³⁵, quien dice que “el grado de complejidad del personaje está determinado por el número de ejes semánticos, o roles temáticos, y por los diversos roles actanciales que lo conforman.”³⁶ Así, para llevar a cabo este análisis, consideraré como *ejes semánticos o roles temáticos* algunos de los arquetipos femeninos mencionados por Simone de Beauvoir en la segunda parte de *El segundo sexo* (arquetipos que plantea como conceptos clave en la situación de la mujer en la sociedad de aquella época), con la intención de ubicarlos en cada una de las protagonistas y analizarlos con todas sus implicaciones. Como ya mencioné en la introducción, tomaré en cuenta la perspectiva del mundo que nos brinda el narrador y, además, algunos elementos de la dimensión espacial y temporal que permitan enriquecer el análisis.

1.3 El feminismo existencialista de Simone de Beauvoir

En 1946, después de terminar *Moral de la ambigüedad*, Simone de Beauvoir se propuso escribir sobre sí misma. Sin embargo, dicho propósito la hizo tropezar con la siguiente pregunta: “¿Qué ha supuesto para mí el hecho de ser mujer?”³⁷ Para ella la feminidad nunca había sido una carga, y fue Sartre quien le señaló que no había sido educada de la misma

³⁵ Cf. Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, en R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.

³⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, 1998, Ciudad de México, p. 67.

³⁷ Simone de Beauvoir, *La Force des Choses I*, París, Gallimard, Folio, 1963, p. 135.

manera que un hombre. Fue entonces que dejó de lado el relato personal para abordar en general la condición femenina.

Surgió así *El segundo sexo*, ensayo en el que analiza la condición femenina en Occidente desde una perspectiva filosófica existencialista. Ahora, mucho tiempo se dio por sentado que las ideas existencialistas de Simone de Beauvoir eran las mismas de Sartre, pero un estudio más profundo de la autora evidenció diferencias hermenéuticas entre las aportaciones de ambos.³⁸

En primer lugar, Simone de Beauvoir se distingue por haber analizado la historia de las relaciones entre los sexos para plantear (desde un marco Hegeliano) que el hombre es el yo y convierte a la mujer en “el Otro”³⁹: un ser secundario, considerado negativamente, cuya existencia es completamente relativa a la del hombre. Propone, entonces, la idea de “la otredad recíproca,” (basada en la última fase del desarrollo de la dialéctica hegeliana) según la cual se reconoce al otro como sujeto: el objetivo del feminismo es crear dicha reciprocidad.

En segundo lugar, existe un concepto muy importante en la filosofía existencialista que se denomina *situación*, y es importante recalcar que de Beauvoir y Sartre no lo entienden de la misma manera. Para Sartre estaba muy ligada a la libertad:

No hay libertad sin situación y no hay situación sino por la libertad. Si la libertad es la autonomía de elección que encierra la realidad humana, la situación es el producto de la conciencia del *en-sí* y de la libertad. (...) de

³⁸ En “El feminismo existencialista de Simone de Beauvoir”, incluido en *Simone de Beauvoir: una filósofa del siglo XX*, publicado por la Universidad de Cadiz en 1998, Teresa López Pardina explica más a fondo dichas diferencias.

³⁹ La relación sujeto-objeto (“el Otro”) es uno de los temas más importantes no sólo en *El segundo sexo* sino también en toda la literatura de Simone de Beauvoir, y se ve colocada en categorías de identidad tales como edad, género, clase y raza (Cfr. Ursula Tidd, *Simone de Beauvoir: Gender and Testimony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 7).

manera que la situación se redefine por el proyecto, es envuelta por él, porque el hombre siempre es libre; es libertad en situación.⁴⁰

En cambio, para Simone de Beauvoir, las posibilidades de la libertad son finitas y pueden ya sea aumentar o disminuir: “la situación es el marco objetivo donde se ejerce la libertad, marco que “los otros” pueden estrechar o ensanchar.”⁴¹ Desde esta perspectiva utiliza el término *situación* en *El segundo sexo*: la situación en la que el hombre coloca a la mujer “no le permite el ejercicio de la trascendencia, la relega a la inmanencia”⁴², dando lugar a la opresión femenina. Así, según el feminismo existencialista de Simone de Beauvoir, el ser humano no tiene una esencia fija porque es “trascendencia”, “autonomía”, y “libertad”, pero la mujer forma parte del segundo sexo: es dominada y limitada de manera injusta.

Ahora bien, en *El segundo sexo* Simone de Beauvoir desarrolla una teoría sorprendentemente original de la subjetividad femenina, y proporciona un análisis del papel que juegan en ella las estructuras de poder del patriarcado. La tesis principal, resumida por Toril Moi, es la siguiente:

A lo largo de la Historia, las mujeres han quedado reducidas a meros objetos de los hombres: la “mujer” se ha convertido en el Otro del hombre, se le ha negado el derecho a su propia subjetividad y a ser responsable de sus propias acciones. O, dicho en términos existencialistas: la ideología machista presenta a la mujer como inmanencia, y al hombre como trascendencia. Beauvoir demuestra cómo estas concepciones dominan todos los aspectos de la vida social, cultural y política, y cómo las mujeres mismas interiorizan esta visión objetivada [...].⁴³

⁴⁰ Teresa López Pardina, “El feminismo existencialista de Simone de Beauvoir”, en *Simone de Beauvoir: una filósofa del siglo XX*, Universidad de Cadiz, Cadiz, 1998, pp. 345-346.

⁴¹ *Idem*, p. 346.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Toril Moi, *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 102.

El ensayo se conforma de dos tomos: El primero se titula *Los hechos y los mitos* y el segundo, *La experiencia vivida*. En el primero, de Beauvoir hace un recorrido de la historia de la humanidad y de la relación jerárquica entre el hombre y la mujer desde tiempos remotos. El segundo tomo contiene la famosa frase: “La mujer no nace, se hace”, con la cual Simone de Beauvoir quiere transmitir, más que nada, que la mujer no está condenada a una vida de madre, esposa y/o ama de casa: no es la feminidad la que predetermina un destino sino la construcción social e histórica de ella.

Para el análisis de la presente tesis, se tomaron en cuenta las ideas clave de Simone de Beauvoir que se relacionan directamente con el objeto de estudio: la narrativa de Garro y Ocampo. Dichas ideas clave están en el segundo tomo y se ven divididas en tres apartados. El primero explica la *situación* de la mujer, e incluye: el arquetipo de la mujer casada, el arquetipo de la madre, la vida de sociedad, el proceso de la madurez a la vejez, y la situación y el carácter de la mujer. El segundo plantea tres *justificaciones*, pero sólo dos serán utilizadas en el análisis: el arquetipo de la narcisista y el arquetipo de la enamorada. Finalmente, el tercer apartado está enfocado *hacia la liberación*, y plantea el arquetipo de la mujer independiente.

1.4 Importancia y recepción de *El Segundo Sexo*

Simone de Beauvoir ha sido descrita incontables veces como la mujer intelectual más emblemática del siglo XX. Uno de los factores que la separa de las mujeres intelectuales de la cultura occidental de generaciones previas es que ella tuvo la oportunidad de formar parte de una educación que estaba a la par de la de los hombres de su época y contexto sociocultural: ella y las mujeres de su generación (Hannah Arendt o Margaret Mead, por ejemplo) fueron las primeras en entrar a instituciones que previamente eran únicamente

para hombres. Además, fue una de las primeras mujeres en la historia de Occidente que pudo vivir de su oficio de escritora.⁴⁴

A pesar de todo lo anterior, no podemos olvidar que es posible compararla directamente con Ocampo y Garro: debido a su relación de toda la vida con el brillante filósofo Jean Paul Sartre, algunos críticos la han relegado al papel de su sombra, subestimando así sus aportaciones al feminismo, la filosofía y la literatura occidental.⁴⁵

De Beauvoir nació en 1908 en una familia burguesa y conservadora. Siempre tuvo un feroz deseo de construirse a si misma más allá de las expectativas de su familia y de la sociedad: transmitió a las mujeres el mensaje de que conquistar la libertad es posible, alejándose de las convenciones sociales que las encierran en roles predeterminados.⁴⁶ Ahora, como ella misma plantea en *El segundo sexo*, este proceso no es tan sencillo, pero aún así, con su obra y su estilo de vida logró que una gran cantidad de mujeres se cuestionara la manera en que habían construido o construirían su vida cotidiana. Toril Moi declara que “*The Second Sex* posed every one of the problems feminists today are still working to solve. The book literally changed thousands of women’s lives: I can think of no other work of similar effects in the twentieth century.”⁴⁷ Efectivamente, *El segundo sexo* disparó una revolución ideológica, ya que la idea principal del texto era tan provocadora como simple: la mujer debía convertirse en un ser humano libre.

Cuando se publicó en Francia en 1949, quizá tuvo un mayor efecto en lectores individuales que un impacto político e intelectual en general. Irónicamente, primero fue considerado un libro “sexy” más que político. Produjo además un escándalo espantoso:

⁴⁴ *Idem*, p. 11.

⁴⁵ *Cfr. Idem*, p. 33.

⁴⁶ *Idem*, p. 18.

⁴⁷ *Idem*, p. 25.

incluso Albert Camus, quien había sido amigo de Simone de Beauvoir dijo que había “ridiculizado al macho francés”.⁴⁸

Por su lado, en Latinoamérica, la publicación de *El segundo sexo* tuvo una enorme importancia tanto para las ensayistas feministas como para sus lectoras,. La primera traducción al español de *El segundo sexo* apareció en Argentina en 1954 (aunque se cree que antes de dicha traducción ya había sido leído en francés), y la elaboró Pablo Palant para la editorial *Siglo XXI*. Dicha traducción sufrió políticas editoriales de censura que dieron lugar a tergiversaciones y recortes⁴⁹ (lo cual también sucedió con la versión publicada en Estados Unidos) por lo que no llegó a producir el mismo escándalo que en Francia.

A continuación presentaré un brevísimo resumen de las publicaciones de la década de los cincuenta y sesenta que dieron difusión a la obra y figura de Simone de Beauvoir en Argentina, el cual pude consultar en el artículo “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990,” escrito por Marcela María Alejandra Nari e incluido en el libro *Cuerpos, géneros e identidades: Estudios de historia de género en Argentina*, compilado por Paula Halperin y Omar Acha y publicado en el 2000.

En 1947 (dos años antes de la primera edición en español de *El segundo sexo*), la revista *Sur* publicó en un número dedicado a Francia⁵⁰ un artículo de Simone de Beauvoir titulado “Literatura y metafísica”⁵¹, traducido por María Rosa Oliver. Oliver era una

⁴⁸ Karine Tinat coord., *La Herencia Beauvoir: Reflexiones Críticas y Personales acerca de su Vida y Obra*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2011, p. 20.

⁴⁹ Mariana Samaldone, “Las traducciones rioplatenses de *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir: marcas de época en torno a la enunciación de identidades generizadas”, *Universidad Nacional de la Plata, Mutatis Munandis*, Vol. 8, No. 2, 2015, pp. 394-416.

⁵⁰ En la introducción, Victoria Ocampo aclara “deliberadamente hemos elegido escritores todavía poco conocidos entre nosotros o no traducidos aún.” *Sur* No. 147, 1947, p. 7.

⁵¹ Dicho artículo había sido publicado un año antes en la revista francesa *Les Temps Modernes*.

escritora, crítica, traductora y activista argentina que hilvanó una identidad tanto feminista como antifascista.

En 1950, *Sur* publicó una reseña de *El segundo sexo* escrita por la belga Émilie Noulet y traducida por Carlos Heredia. En ella, Noulet declara que:

En suma, porque se trata de la suerte de la mujer y porque es existencialista, el libro de Simone de Beauvoir no puede dejar de provocar cólera o entusiasmo: ambos sentimientos son vivificantes. Abordando un tema sobre el cual todo se ha dicho, ella se ha empeñado en volver a decirlo todo.⁵²

Sin embargo, en su totalidad fue un comentario muy poco expresivo que resaltaba sobre todo la objetividad del texto, y se ha llegado a cuestionar si fue colocado en la revista tan sólo por compromiso. Seis años después se publicó una nueva reseña, un poco tardía, escrito por Rosa Chacel. Fue un comentario furioso: a pesar de que estaba de acuerdo con el concepto de igualdad, Chacel argumentaba que la mujer sí llegaba a trascender mediante la maternidad. Desde entonces, *Sur* sólo retomó a Simone de Beauvoir para comentar otras ediciones tales como *Los Mandarines* en 1959 y *La fuerza de las cosas* en 1964.

Aún en la década de los cincuenta, Regina Gibaja publicó en la revista *Centro* (editada por el centro de estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA) un comentario sobre *El segundo sexo*, apreciando “la ausencia de dogmas *a priori*, su audacia, su firmeza, su objetividad.”⁵³ Lo consideró un ensayo científico que liberaba a las mujeres de conceptos falsos e irracionales.

⁵² Émilie Noulet, Trad. Carlos Heredia, *El segundo sexo de Simone de Beauvoir*, *Sur* No. 188, 1950, p. 14.

⁵³ Marcela María Alejandra Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990,” en *Cuerpos, géneros e identidades: Estudios de historia de género en Argentina*, comp. Paula Halperin y Omar Acha, Ediciones del Siglo, Buenos Aires, 2000, p. 302.

A pesar de que durante años no fue muy citada, Simone de Beauvoir llegó a tener un lugar importante y cierto grado de influencia en Argentina, pero sobre todo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (su impacto se intensificó con el tiempo). De Beauvoir no fue muy leída en los círculos feministas de la década de los setentas (se leía más, por ejemplo, a Millet), pero aquellas que la leyeron en la década de los cincuenta aún la recuerdan y la han dotado de nuevos sentidos. De una u otra forma, la revista y editorial de Victoria Ocampo, *Sur*, al dedicarse a divulgar la cultura tanto latinoamericana como internacional en aquella época, tuvo un papel clave en la difusión de la obra de Simone de Beauvoir en Argentina.

Pero, ¿sucedió de la misma manera en México? No exactamente. En aquel entonces (la década de los cincuenta) existía ya una gran producción ensayística escrita por mujeres, mediante la cual exigían equidad y ciudadanía plena.⁵⁴ La aparición de *El segundo sexo* coincidió con la presentación de la tesis de maestría en filosofía de Rosario Castellanos titulada *Sobre cultura femenina*, en la que hace una revisión filosófica sobre el concepto “mujer” y se cuestiona si existe o no una cultura femenina: concluye que no existe, debido a que las mujeres cultas se ven marginadas por el falocentrismo. Igual que Simone de Beauvoir, declara que a las mujeres se les ha negado su “yo” y se les ha construido sólo a través del discurso masculino.⁵⁵

⁵⁴ Cfr. Adriana González Mateos, “La imposibilidad de Simone de Beauvoir, o cómo Octavio Paz fue incapaz de leer uno de los libros cruciales del siglo XX”, en *30 años sin Simone: Reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*, Ed. Nora Pasternac y Berenice Romano, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.

⁵⁵ Ambas hablan, además, de la participación femenina prácticamente nula en la cultura y su papel de objeto, aunque a Rosario Castellanos la distinguen un sarcasmo e ironía de los que Simone de Beauvoir no hace uso (Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005).

En este punto es importante cuestionarnos por qué, si planteaban ideas tan parecidas, *El segundo sexo* tuvo un impacto mucho más grande en el mundo occidental que *Sobre cultura femenina*. Por un lado, como ha insistido Aralia López, Rosario Castellanos ha sido mucho más leída en el ámbito de la literatura que en el de la filosofía; por otro lado, no podemos negar que a lo largo de la historia, durante gran parte del siglo XX y quizá todavía hoy en día, el feminismo y en general la filosofía latinoamericana son marginadas por el resto del mundo, minimizando así su posible impacto (sobre todo comparado con las ideas europeas).

Todo lo anterior no debe quitarle mérito a Castellanos, ya que al menos en México sí tuvo un efecto que vale la pena mencionar. Según Aralia López, en México “sólo es posible hablar de una novelística femenina a partir de 1950, entendiendo por ello una producción constante y consistente de múltiples escritoras.” En este sentido, “la obra de Rosario Castellanos hace ruptura y a partir de ese momento la crítica literaria femenina en México también va construyendo su campo de estudio.”⁵⁶

Así, es importante recalcar (con el afán de subrayar la importancia de ambas obras), que las ideas y los temas que comparten *Sobre cultura femenina* y *El segundo sexo* no son más que fruto de la época. Castellanos no tuvo acceso a *El segundo sexo* hasta años después, cuando viajó a París y Octavio Paz le presentó a Simone de Beauvoir y a Sartre.⁵⁷

Es claro, entonces, que Paz conoció a Simone de Beauvoir, y que estaba al tanto de la importancia cultural de su obra. En esa época, él estaba trabajando en *El laberinto de la*

⁵⁶ Consuelo Meza Márquez, *La utopía feminista: quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Ciudad de México, 2000, p. 42.

⁵⁷ Simone de Beauvoir había viajado a México y Guatemala del 15 de mayo al 14 de julio de 1948, cuando todavía estaba escribiendo *El segundo sexo*, y probablemente desde aquel entonces conoció a varios intelectuales latinoamericanos (Cfr. *Op. cit.*, K. Tinat, coord., p. 18).

soledad, y en la última sección del libro, “La dialéctica de la soledad”, cita *El segundo sexo*. Sin embargo, hace una lista somera de algunos de los mitos analizados por Simone de Beauvoir (“ídolo, diosa, madre, hechicera o musa”) y los toma de pretexto para afirmar una conclusión a la que ella no llega ni por asomo (“jamás puede ser ella misma”)⁵⁸, evidenciando una lectura superficial y prácticamente nula.⁵⁹

La obra de Simone de Beauvoir no fue tan difundida en México en aquellos años, y hasta la segunda mitad de la década de los setenta revistas como *fem* empezaron a hablar de ella. *fem* fue una revista en la que reflexionaron, analizaron y debatieron tres generaciones de mujeres, creada en 1976.⁶⁰ El primer número surgió en octubre-diciembre e incluía una entrevista que le hizo Simone de Beauvoir a Sartre titulada “La lucha femenina podría socavar la sociedad,” que fue traducida por Andrea Revueltas. En 1977, le dedicaron dos páginas a de Beauvoir debido a que ella cumplía setenta años y *El segundo sexo* treinta; en 1979, se incluyó *El segundo sexo* en una sección de título “Galería del feminismo”; en 1986, poco después de su muerte, publicaron el artículo “No se nace mujer” escrito por Elena Urrutia como homenaje a su legado; y todavía en 2003 (dos años antes de que se convirtiera en revista virtual) le dedicaron un artículo a la vida de Simone de Beauvoir, escrito por Silvia Calderón Frontana y titulado “La vida de un castor”.⁶¹

A todo esto, podemos ver que la obra de Simone de Beauvoir se tardó un poco más en tener presencia e impacto en la sociedad mexicana que en la argentina, quizá debido a la

⁵⁸ Cfr. *Op. cit.*, A. González Mateos, p. 153.

⁵⁹ Me parece importante aclarar que dicho desdén por parte de Paz no fue extraño: tanto Castellanos como Simone de Beauvoir, junto con Garro y Ocampo, rompieron con esquemas impuestos; todas tuvieron que enfrentar el rechazo y la minimización hacia su obra literaria, un rechazo basado sobre todo en el hecho de que eran mujeres inteligentes en un colectivo socio histórico marcado por la subordinación y el confinamiento.

⁶⁰ J. Félix Martínez Barrientos, “fem y el movimiento feminista en México”, CIEG-UNAM, 2017, http://archivos-feministas.cieg.unam.mx/semblanzas/semblanza_de_fem.pdf.

⁶¹ “Castor” fue un apodo que Sartre le puso a Beauvoir.

carencia de una revista equivalente a *Sur*, en la cual una mujer intelectual como Victoria Ocampo tuviera poder de decisión. Sin embargo, ideas como las de Rosario Castellanos, Aralia López, Elena Poniatowska o Marta Lamas (en su momento) fueron el eco de la revolución ideológica que comenzaba a tomar lugar en todo Occidente, incluyendo América Latina.

1.5 Importancia y función de los elementos fantásticos

Como ya mencioné en la introducción, los cuatro cuentos que se examinan en la presente tesis tienen elementos que podrían ser considerados fantásticos, y que, considerando el enfoque del análisis, son muy importantes. En su libro *Cuatro narradores hacia el otro*, Raquel Mosqueda aclara que “todo trabajo cuyo objetivo sea discernir sobre la otredad en la literatura debe, en algún momento, abordar textos de índole fantástica, en tanto que el presentimiento constante de lo Otro constituye uno de los fundamentos de este subgénero.”⁶² Así, dado que una parte clave del presente análisis es el concepto de la mujer como “lo Otro”, no podemos olvidar la importancia y función de los elementos fantásticos en los cuentos.

Primero que nada, me gustaría hablar brevemente de la literatura fantástica desde una perspectiva teórica para después relacionarla con el enfoque feminista del análisis. Tzvetan Todorov publicó *Introducción a la literatura fantástica* en 1970 y a partir de entonces aumentó innegablemente la investigación sobre el tema. A pesar de que ha sido infinitamente criticada y cuestionada, tiene puntos que aún pueden ser útiles hoy en día, por

⁶² *Op. cit.*, R. Mosqueda, p. 68.

lo que no dejaremos de tomarlo como un punto de partida teórico básico. Todorov afirma que:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos [...]. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural.⁶³

Más adelante aclara que si el acontecimiento puede ser explicado por las leyes de la naturaleza, nos salimos del terreno de lo fantástico para entrar al de lo extraño, mientras que si el acontecimiento se reconoce como sobrenatural, quedamos entonces en el de lo maravilloso: el género fantástico no es más que una cuerda floja de la vacilación. Así, muchos han criticado el hecho de que “lo fantástico” se encuentre en una línea tan delgada y ambigua.⁶⁴ A continuación mencionaré un par de perspectivas un tanto diferentes a las del teórico búlgaro francés.

Entre las más recientes, en el prólogo a una antología de cuentos fantásticos españoles del siglo XX, David Roas y Ana Casas definen los cuentos fantásticos como aquellos que “ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan

⁶³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 2016, pp. 18-19.

⁶⁴ En la introducción de David Roas a *Teorías de lo fantástico*, dice que “el problema de esta definición es que lo fantástico queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso (...) A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico.” David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, p. 16.

fenómenos, situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real”⁶⁵. Así, se dota al género de algo de estabilidad: lo fantástico ya no desaparece en el momento en el que se encuentra una explicación racional o una explicación sobrenatural.

Por otro lado, Lucio Lugnani considera que las categorías de lo extraño y lo maravilloso no son simétricas ni excluyentes; él considera lo fantástico más como un modo de narrar que como un género literario.⁶⁶ Rosemary Jackson también opina que debe pensarse como un modo de narrar: un modo entre el modo mimético (aquel que pretende ser una imitación del mundo real) y el modo maravilloso (aquel en el que toman lugar, por ejemplo, los cuentos de hadas: el lector cree en todo lo que está leyendo aunque los acontecimientos sean sobrenaturales). Por lo tanto el modo fantástico tiene elementos de ambos, sin embargo, a diferencia de los otros dos exige un lector activo que duda y, quizá eventualmente, decide.⁶⁷ Sin embargo, Ana Lozano, en su tesis titulada “Literatura comparada feminista y estudios *gender and genre*: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres”, considera que cualquiera de los modos requiere cierto tipo de actividad, aunque llegue a ser diferente.⁶⁸

Durante dicha actividad por parte del lector, es importante considerar la mente figural del narrador, y en este sentido hay dos conceptos clave en el presente análisis: la autoridad y la fiabilidad de la narración, y el punto de vista en el relato. Todorov explica, por un lado,

⁶⁵ David Roas y Ana Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, 2008, p. 11.

⁶⁶ Cfr. Lucio Lugnani, “Per una delimitazione del ‘genere’”, en *La Narrazione Fantastica*, comp. Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianlugi Goggi, Carla Benedetti, y Emanuella la Scarano, Nistri Lichi, Pisa, 1983, pp. 37-73.

⁶⁷ Cfr. Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Nueva York y Londres, Routledge, 1993.

⁶⁸ Cfr. Ana Lozano de la Pola, *Literatura comparada feminista y estudios gender and genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*, Universidad de Valencia, España, 2010.

que dentro del género fantástico el narrador suele ser intradiegético y en primera persona, para permitir que el lector se identifique más fácilmente con el personaje y viva más de cerca la vacilación y la duda en cuanto a los acontecimientos. Por otro lado, es en el género maravilloso que el narrador suele ser extradiegético y omnisciente: ya que el lector se siente más obligado a creer en todo lo que está narrando, es más difícil que provoque un efecto fantástico.

A lo largo de los años, la autoridad de los narradores homodiegéticos ha estado basada en una cierta cercanía al mundo de la ciencia y su masculinidad. Susan S. Lanser es una de las pocas autoras que han analizado la relación entre autoridad narrativa y el género de los narradores.⁶⁹ Como explicó Todorov en “Las categorías del relato literario”: “Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de una manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta.”⁷⁰ Así es como el narrador y su punto de vista cuentan con una dimensión ideológica tremendamente importante, por lo que será una parte clave a analizar en los cuentos para responder las preguntas de investigación.

Antes de seguir adelante, me parece necesario mencionar que en su famoso ensayo Todorov habla del género fantástico clásico que predominó hasta las primeras décadas del siglo XX: para él, Kafka es el punto final. La literatura fantástica a partir de entonces ya no fue exactamente igual, por lo que en 1983, al estudiar los cuentos de Julio Cortázar, Jaime Alazraki acuñó el término *neofantástico*, el cual “atendería una nueva posición de los escritores ante una realidad ahora inestable, ante un mundo cuya seguridad ha desaparecido

⁶⁹ *Idem*, p. 249.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes & et al (comps.), 1982, p. 177.

[...] de ahí esa tendencia a la ambigüedad y a la indeterminación”⁷¹, y “no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir una norma inviolable. La transgresión aquí parte de un orden nuevo que el autor se propone revelar o comprender.”⁷² Así, la intención ya no es provocar miedo o terror (los cuales nunca fueron elementos constitutivos del género pero bien podían estar presentes), sino perplejidad e inquietud. Alazraki propone comenzar donde termina Todorov y considera que su noción sea la adecuada para estudiar la literatura fantástica (o *neofantástica*) del siglo XX. Sin embargo (tomando en cuenta que a la propuesta de Alazraki se le ha criticado que sólo funciona al analizar específicamente a Cortázar), en la presente tesis me limitaré a la noción del género *fantástico*, ya que su definición es lo suficientemente problemática como para además tomar una subcategoría.

Me gustaría aclarar, entonces, que en la presente tesis consideraremos lo fantástico como un género y no como un modo, ya que finalmente se trata de un conjunto de obras literarias con ciertas características. Para fines prácticos del análisis, definiremos dicho género fantástico como un género literario en el que se transgrede el paradigma de “lo real” y las normas que la rigen; sin embargo, también le daremos importancia a la duda o ambivalencia planteada por Todorov respecto a las posibles explicaciones de los acontecimientos. Además, me gustaría señalar otra idea de Ana Lozano presente en la tesis doctoral antes mencionada: ella aclara que cuando se trata de literatura fantástica, muchas veces es realmente importante “entender de qué manera este componente sobrenatural que en ella nos aparece muestra en todo momento su reverso, es decir, aquello que una sociedad

⁷¹ *Op. cit.*, A. Lozano de la Pola, p. 226.

⁷² Jaime Alazraki, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983, p. 35.

considera y configura como ‘natural’ o ‘real’”.⁷³ Así, los elementos fantásticos toman “lo real” con el objetivo de cuestionarlo.

Por todo lo anterior, en el análisis comparativo de la presente tesis preguntarnos qué parte de la realidad subvierten y cuestionan los elementos fantásticos será igual de importante que identificar los elementos en sí mismos. En cualquier caso, como también plantea Ana Lozano, la literatura fantástica es un discurso subversivo y ha llegado a ser una herramienta común para aquellos creadores en al periferia del canon literario (como las mujeres): definitivamente no es una coincidencia que “los relatos fantásticos escritos por mujeres en el siglo XX sean un campo particularmente propicio para la transgresión del paradigma de la realidad y, muy especialmente, de las normas de género que lo rigen.”⁷⁴ Así, podemos observar una relación necesaria entre el feminismo en la literatura y el género fantástico: ya que durante mucho tiempo lo máximo a lo que podían aspirar autores y autoras marginales era a una reivindicación a través de su literatura, en muchos casos presentaban su inconformidad a través de lo fantástico, por lo que en el presente análisis veremos cómo se manifiesta dicha inconformidad.

⁷³ *Op. cit.*, A. Lozano de la Pola, p. 209.

⁷⁴ *Idem*, p. 229,

Capítulo II

El feminismo en América Latina durante el siglo XX

El siglo XX fue testigo de muchos cambios dramáticos para las oportunidades de las mujeres en diversos ámbitos públicos y laborales. A pesar de dichos cambios, la principal característica que tienen en común Elena Garro y Silvina Ocampo es que durante largo tiempo estuvieron relegadas como autoras, sobre todo debido a la situación tanto cultural como política de las mujeres en Latinoamérica cuando ambas comenzaron a escribir.

En la primera mitad del siglo XX, tanto en México como en Argentina había una presencia importante del catolicismo que hasta cierto punto atrasó el feminismo político. Al ser parte de Latinoamérica eran parte de la periferia mundial, pero al mismo tiempo, la Ciudad de México y Buenos Aires eran la capital y el centro de sus respectivos países en una época caracterizada por la urbanización de los grandes centros. A continuación plantearé de manera breve la trayectoria del feminismo de ambos países a lo largo del siglo XX en relación a la biografía y obra literaria de las autoras.

2.1 México

Cuando Elena Garro nació en 1916, la Revolución Mexicana estaba cerca de terminarse y apenas comenzaban a ser más importantes las preocupaciones por la situación femenina: a raíz de la participación de incontables mujeres en el conflicto armado, se estaban radicalizando las posturas feministas.⁷⁵

⁷⁵ A continuación esbozaré un recorrido de sólo algunos de los eventos más importantes del siglo XX en cuanto a la equidad de género en México, los cuales fueron consultados en una cronología

En general, la contribución femenina en la Revolución Mexicana siempre ha sido bastante subestimada. Muchísimas mujeres se levantaron en armas como soldadas; se enlistaron en la Cruz Roja, acompañaron a las tropas, y fueron autoras de documentos importantes como el prólogo del Plan de Ayala (el cual fue redactado por Dolores Jiménez y Muro, poeta y coronela del Ejército Liberador del Sur). En palabras de Francesca Gargallo, las mujeres “fueron soldadas, madres, esposas, hermanas, correligionarias, enfermeras, contrabandistas de armas, intelectuales orgánicas, correos, alimentadoras y espías, participando del movimiento con igual intensidad y compromiso que sus compañeros hombres.”⁷⁶

Tan sólo un par de las mujeres más importantes fueron Hermina Galindo y Juana Belén Gutiérrez Mendoza. Ésta última fue una periodista revolucionaria y anarquista que editó el primer número del periódico *Vesper* en Guanajuato, con el objetivo de combatir el gobierno de Porfirio Díaz; logró mantener el periódico hasta 1936 aunque fue perseguida incansablemente. Incluso llegó a establecer vínculos con los Ricardo y Jesús Flores Magón, quienes fueron figuras centrales en el anarquismo mexicano y fundaron el Partido Liberal Mexicano. En 1903, desde la cárcel, fundó el periódico *Fiat lux* junto con Elisa Acuña Rosetti; su periódico se convirtió en el órgano oficial de la Sociedad Mutualista de Mujeres. En 1907 apareció el grupo “Hijas de Anáhuac”, el cual estaba integrado por obreras textiles de Tizapán y se adhirió al programa del Partido Liberal Mexicano de los Flores Magón. Diez años después, Juana Belén Gutiérrez obtuvo dinero y tierra para organizar una Colonia

desplegada por Gabriela Cano en el libro *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, coord. Marta Lamas, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2017, pp. 25-71.

⁷⁶ Francesca Gargallo, “Las mujeres en la Revolución Mexicana, un acercamiento a una participación que no se estudia”, participación en un panel con estudiantes en el marco del curso *Ideas feministas en América Latina*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/feminismo-filosofia/las-mujeres-en-la-revolucion-mexicana-un-acercamiento-a-una-participacion-que-no-se-estudia/>.

Agrícola Experimental Comunitaria, pero el proyecto no prosperó por falta de apoyo sindical. En 1916 se realizaron los primeros Congresos Feministas en México y estaba por promulgarse la Ley de las Relaciones Familiares (1917).

En 1918, se fundó el Centro Radical Femenino, perteneciente a la corriente anarcosindicalista de la Casa del Obrero Mundial. El Centro publicó el periódico *El Iconoclasta*, el cual dijo ser una publicación producida por “afanosas luchadoras, destinada a crear conciencia de la mujer esclavizada por el vampirismo romano”.⁷⁷

En 1919, se formó en la Ciudad de México el Consejo Feminista Mexicano, el cual propugnaba por la emancipación económica de las mujeres, la defensa de los derechos de las obreras y el sufragio femenino. Se efectuó el Congreso Feminista Panamericano en la Ciudad de México (1923), y se pronunciaron reformas jurídicas que incluían el reconocimiento de derechos ciudadanos para las mujeres. Ese mismo año, la poeta chilena Gabriela Mistral visitó México para apoyar la educación pública femenina en la Secretaría de Educación Pública dirigida por Vasconcelos. En 1928 el Código Civil del Distrito Federal, emitido en enero, estableció el divorcio por consentimiento mutuo y otorgó a la esposa la patria potestad sobre los hijos. En 1935, con el fin de respaldar el trabajo intelectual de sus integrantes, se formó el Ateneo Mexicano de Mujeres, agrupación de escritoras y periodistas.

Durante esta década y la anterior, ya había muchas mujeres activas en la vida cultural y artística de la Ciudad de México como pintoras, periodistas, fotógrafas, bailarinas y escritoras. Además, las obras literarias de Nellie Campobello y María Antonieta Rivas

⁷⁷ Regeneración Radio, *La historia de la lucha de las mujeres anarquistas*, 2006, <http://www.regeneracionradio.org/index.php/genero/item/249-la-historia-de-la-lucha-de-mujeres-anarquistas>.

Mercado (entre otras) demostraban el profundo impacto de la política posrevolucionaria en la vida artística de aquel entonces.

En 1938 se estableció el derecho ciudadano de las mujeres de participar en los procesos electorales en condiciones de igualdad con los hombres, pero no entró en vigor. Aún así, para ese entonces las mujeres comenzaban a tener más presencia artística y cultural: más tarde ese año se llevó a cabo la primera exposición individual de Frida Kahlo en la Galería Levy en la ciudad de Nueva York.⁷⁸

Elena Garro fue una mujer privilegiada para su época que asistió a la Universidad Nacional Autónoma de México (ahí conoció a Octavio Paz, con quien se casó en 1937 antes de terminar sus estudios de literatura). En 1945, mientras en México surgían varias revistas modernas bajo la dirección de mujeres y editadas por mujeres (tales como *Rueca e Ideas. Revista mensual literaria-científica de las mujeres de México*), Garro y Paz emprendieron un viaje a diferentes lugares del mundo, entre ellos Estados Unidos, Japón, Suiza y París. Es importante señalar que *El segundo sexo* se publicó en Francia en aquellos años (1949), y es probable que Elena Garro haya conocido a Simone de Beauvoir en esa época, dado que Octavio Paz sí la conoció y se sabe que se la presentó a Castellanos en 1951.⁷⁹

Finalmente, en 1953 se obtuvo la igualdad de derechos políticos para las mujeres en México. Ese mismo año Paz y Garro volvieron a México, y se llevó a cabo la única exposición en vida de Frida Kahlo en el país. En 1955, las mujeres votaron por primera vez para elegir diputados federales. Algunos años después, en 1958, fue cuando Garro comenzó

⁷⁸ Este evento me parece importante debido al valor que tiene la obra de Kahlo en la historia del arte mexicano, pero no fue el primero de su calibre: también vale la pena mencionar que desde diciembre de 1929 había tomado lugar una exposición del trabajo mexicano de la fotógrafa Tina Modotti en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional.

⁷⁹ Cfr. *Op. cit.*, A. González Mateos.

a publicar su aclamada obra literaria, en 1959 se divorció de Paz y en 1964 salió a la luz el libro de cuentos *La semana de colores*.

En 1968 tomó lugar la masacre del movimiento estudiantil junto con el escándalo que llevó al autoexilio de Elena Garro, del cual haré en este punto un breve recuento. Para ese año ya estaba divorciada de Paz, quien precisamente renunció a su puesto como embajador de la India en protesta a la represión que estaban sufriendo los estudiantes. Múltiples rumores (no confirmados) aseguraban que Elena Garro era espía del Gobierno Federal y acusó a intelectuales como Luis Villoro, Carlos Monsiváis, Leonora Carrington y el mismo Octavio Paz (entre otros) de haber instigado el movimiento, por lo que fue repudiada por el núcleo intelectual mexicano. Fue entonces cuando se autoexilió junto con su hija: a partir de entonces sobrevivió a duras penas, pero no dejó de escribir.

En 1974 se reformó el artículo cuarto de la Constitución para establecer la igualdad ante la ley de hombres y mujeres, el derecho de protección a la familia y el de las personas a decidir sobre el número y espaciamiento de sus hijos: es decir, se legalizó la píldora. En 1976, la revista *fem. Publicación feminista trimestral* comenzó a circular en la Ciudad de México con el propósito de vincular el activismo político feminista con el análisis fundamentado de la condición de las mujeres. En 1979 se estableció el Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de las Mujeres⁸⁰, y en las décadas siguientes hubo más avances significativos.

Aralia López inició la crítica literaria feminista en México, la cual fue institucionalizada en 1984 cuando se estableció el Taller sobre Narrativa Femenina

⁸⁰ El Frente centraba su programa de trabajo en cuatro ejes de acción política: la maternidad libre y voluntaria, la lucha en contra del hostigamiento y la violencia sexual, el establecimiento de guarderías y el mejoramiento de las condiciones de trabajo de las mujeres en el marco de la Ley Federal del Trabajo.

Mexicana como parte del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer del Colegio de México. En 1988 Rosario Ibarra de Piedra fue postulada candidata a la Presidencia de la República por el Partido Revolucionario de los Trabajadores, y otras mujeres comenzaron a obtener cargos altos. En 1990, surgió el primer número de *Debate feminista* bajo la dirección de Marta Lamas, y en 1992 se fundó el Grupo de Información en Reproducción Elegida, asociación civil dedicada a la defensa de los derechos sexuales y reproductivos. En 1993, el taller de Aralia López cambió de nombre a “Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán”, como homenaje a la crítica e investigadora panameña exiliada en México. Sin embargo, habría que señalar que ese mismo año comenzaron a escalar exponencialmente los asesinatos y mutilaciones de cuerpos de obreras jóvenes en Ciudad Juárez, los cuales aún años después siguen sin recibir la investigación que se merecen.

Fue en este contexto que un año antes de su muerte (1997), Garro publicó *La vida empieza a las tres*; después de veinte años de exilio en Estados Unidos, España y Francia, llevaba menos de diez de regreso en un México radicalmente diferente al de la década de los sesenta: efectivamente, a lo largo del siglo XX tomaron lugar muchos cambios dramáticos para las oportunidades de las mujeres en diversos ámbitos públicos y laborales.

Dichos cambios se reflejaron de diferentes maneras, aunque quizá sutiles, en la obra de Elena Garro. La crítica describe, sobre todo, dos etapas narrativas, divididas por el autoexilio provocado por el escándalo de 1968, a raíz del cual la comunidad intelectual mexicana la rechazó. En la primera etapa, Garro se dedica sobre todo a asignarle una voz a los indígenas, a los campesinos, a los niños y a las mujeres. Publicó sus obras más reconocidas por la crítica, como por ejemplo *Un hogar sólido* (1958), el cuento “La culpa es de los tlaxcaltecas” en el libro *La semana de colores*, y la novela *Los recuerdos del porvenir*, que le valió el premio Xavier Villaurrutia en 1963. En la segunda etapa, Garro se

queja de los abusos y maltratos que toman lugar en la sociedad y los denuncia continuamente. Según el artículo “Las últimas rebeldías de Elena Garro”, escrito por Geney Beltrán Félix y publicado en *La Razón* en mayo de 2016, esta etapa narrativa está caracterizada por personajes femeninos que viven antes de la liberación pero durante el ansia de libertad (entre 1940 y 1960): son personajes que hasta cierto punto recibieron una educación más progresista que la generación previa, pero todavía no los recursos emocionales y económicos para liberarse del control masculino al que se ven subyugadas. En esta etapa, Garro publicó novelas como *Testimonios sobre Mariana* (1981), *La casa junto al río* (1983) e *Inés* (1995), las cuales fueron un tanto menos conocidas debido, sobre todo, al desprestigio en consecuencia del escándalo de 1968, y, quizá, a que para aquel entonces ya no estaba casada con uno de los intelectuales más importantes de México, sino que se había ganado su odio y condescendencia.⁸¹

2.2 Argentina

Silvina Ocampo nació en Buenos Aires en 1903. En aquel entonces, estaban llegando a Argentina muchos migrantes europeos socialistas y anarquistas que abogaban por la igualdad entre los sexos; más mujeres de diversos sectores sociales comenzaron a poder estudiar y participar en la vida política.⁸²

Silvina era la hija más joven de una familia cómoda y adinerada, lo cual le permitió estudiar en París (contexto hasta cierto punto más libre y progresista en cuanto al papel de

⁸¹ Cfr. *Op. cit.*, A. González Mateos. Rumores no confirmados aseguran que Paz le dedicó mucha energía a desprestigiar tanto a Garro como a su obra literaria en el México de aquella época.

⁸² A continuación planteo un recorrido de los sucesos feministas más importantes del siglo XX en Argentina, los cuales consulté en el artículo “Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas” por Dora Barrancos, publicado en *Voces en el Fénix*, (Facultad de ciencias económicas, Universidad de Buenos Aires), <http://www.vocesenelfenix.com/content/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivas>.

las mujeres en la cultura). Cuando regresó en 1920 conoció a Jorge Luis Borges (a través de su hermana Norah), y durante esos años se acercó más a la vida cultural de su país. A lo largo de la década, un mayor número de asociaciones de mujeres comenzaron a apoyar el sufragio femenino, pero no fue hasta 1932 que el Congreso lo aprobó, y aún así dicho tema no llegó al Senado.

En 1930 Ocampo conoció y se enamoró de Adolfo Bioy Casares. En aquella época comenzó a interesarse por la escritura, y desde entonces “se sitúa como una de las pocas voces femeninas que abren, por esos años, un camino a nuevas formas de expresión literaria.”⁸³ En 1936 apareció su primer cuento en la revista *Sur*, la cual fue fundada por su hermana Victoria con ayuda de la herencia familiar. El relato publicado más tarde fue incluido en *Viaje olvidado*, libro de cuentos editado también por la revista. Tiempo después, Victoria escribió una reseña de dicho libro, con extensas críticas y consejos, que probablemente hirió a Silvina más de lo que ella quiso admitir, por lo que no volvió a publicar nada hasta diez años después. Otras autoras que comenzaron a tener presencia en aquel entonces fueron Alfonsina Storni y Norah Lange.

Considero necesario dedicarle un momento a hablar de Victoria Ocampo, ya que tuvo una posición en la historia de la cultura y literatura latinoamericana realmente única para una mujer de su época, y fue una “intelectual sin cuyos aportes no puede entenderse el campo cultural argentino del siglo XX.”⁸⁴ Ella era la fuerza motriz de *Sur* (1931-1971), lo cual junto con sus múltiples publicaciones (incluidas dos obras de teatro y una

⁸³ María Bermúdez Martínez, “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, en *Anales de literatura española: Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Universidad de Alicante, 2003, p. 234.

⁸⁴ Mayuli Morales Faedo, coord., *Latinoamérica pensada para mujeres: Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, Biblioteca Nueva, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2015, p. 111.

autobiografía de seis volúmenes) le valió convertirse en la primera mujer de la Academia de Letras de Argentina (1977).⁸⁵ Adriana Astutti, en su libro *Andares clancos: Fábulas del menor* (2001), explica que, en su opinión, la principal diferencia entre Victoria y Silvina es que Victoria nunca logró escribir ficción: no le fue posible abandonarse, deshacerse de su identidad personal. Mientras que Silvina se pierde en lo desconocido e incoherente, Victoria escribe de manera realista y orgánica. Según Vicky Unruh:

Her experience with performance was key to her literary activism and the emergence of the *testimonio*. These essays (...) are marked by abrupt narrative shifts in the conversations they stage between Ocampo and particular writers, books, or ideas. The *testimonios* also posit an intrusive narrating persona, a convener of the conversation who interrupts and redirects it at will. This aesthetic posture and style derives from Ocampo's early theatrical training and emergent feminism.⁸⁶

Los escritos de Victoria Ocampo de 1920 a 1930 demuestran su determinación por formar parte de la conversación entre intelectuales aunque la mayoría de ellos fueran hombres. Sus “testimonios” por un lado desafían a los géneros literarios incluyendo elementos líricos, dramáticos y narrativos; por otro lado, están estructurados mediante intrusiones, y construyen la interrupción como una intervención en el diálogo entre los autores que ella leía y sus lectores. Unruh plantea que dicha manera de interrumpir e insertarse en conversaciones que en ese entonces tomaban lugar sólo entre hombres nos remonta al privilegio a través del cual Ocampo tuvo acceso al mundo literario. Después de todo, la educaron institutrices inglesas y francesas, originalmente aprendió a escribir en francés (un idioma único de la clase alta) y se relacionó con figuras internacionales muy

⁸⁵ En su discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras, que dio el 23 de junio de 1977, mencionó aceptaba tal honor más que nada para abrir las puertas de la Academia a más mujeres. M. Morales Faedo, *Op. cit.*, pp. 127-131.

⁸⁶ Vicky Unruh, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, University of Texas Press, 2011, p. 53.

importantes.⁸⁷ A pesar de que sus escritos no estaban dirigidos de manera explícita a un público de mujeres (en su comunidad intelectual había sobre todo hombres y ella esperaba que las mujeres poco a poco se fueran incorporando), no cabe duda de que Ocampo resaltó por su atrevimiento a intervenir en conversaciones de hombres y salirse del lugar al que la pretendía confinar la sociedad. En 1936 ayudó a fundar la Unión de Mujeres Argentinas, y dio varios discursos a favor de los derechos femeninos.

Regresando a Argentina en general, en la década de 1940 se siguió abogando por la autonomía femenina de diversas maneras.⁸⁸ Aún así, fue hasta 1947 que, con la ayuda de Eva Perón (quien nunca fue explícitamente feminista⁸⁹ pero movilizó a las mujeres a través de sindicatos para que el tema fuera tratado en el Congreso y el Senado), se instauró el sufragio femenino: las mujeres votaron por primera vez en 1951.

Ocampo y Bioy Casares contrajeron matrimonio en 1940; ése mismo año Bioy Casares publicó su novela más famosa, *La invención de Morel*, Ocampo publicó cuatro volúmenes de poesía, y ambos colaboraron en una novela de detectives. Tuvieron una hija

⁸⁷ Cfr. *Op. cit.*, V. Unruh, pp. 52-71.

⁸⁸ Vale la pena mencionar a la organización Junta de la Victoria (la cual se instauró poco después de que Alemania invadiera a la Unión Soviética y logró reunir a miles de mujeres en todo el país para defender la democracia y luchar contra el nacionalismo⁸⁸), y a la revista *Vida femenina* dirigida por Juana Berrondo, con una línea política socialista.

⁸⁹ Se ha llegado a describir a Eva Perón como antifeminista, sin embargo, personalmente no considero que se pueda llegar tan lejos. En su autobiografía *La razón de mi vida* (1951) se contradice más de una vez respecto a este tema. En una primera instancia, expone lo siguiente: “Yo creo que el movimiento femenino organizado como fuerza en cada país y en todo el mundo debe hacerle y le haría un gran bien a toda la humanidad” (cita 8). Más tarde, dice “las feministas del mundo dirán que empezar así un movimiento femenino es poco femenino... empezar reconociendo en cierto modo la superioridad de un hombre.” (p. 266). Sin embargo, las primeras feministas argentinas eran sobre todo burguesas y Eva Perón hizo algo diferente: abarcó a todas las clases sociales cuando luchó por los derechos de las mujeres. Así, más allá de lo que haya declarado, no cabe duda de que hay que recordarla por sus logros dentro de la historia del feminismo. Cfr. Ludmila Kapschutschenko, “Evita y el Feminismo: mito y realidad”, en *Letras femeninas*, Vol. 9, No. 1 (1983), pp. 43-52.

llamada Marta en 1954, y nunca se divorciaron.⁹⁰ Ocampo ya no dejó de escribir, y en 1959 publicó *La furia y otros cuentos*, el cual se mereció una reseña doble en *Sur*: una por Eugenio Guasta (quien describe un humor discreto pero presente y una combinación de inocencia y horror que evoca a los cuentos de hadas) y una por Mario A. Lancelloti (quien más bien se concentra en el tono poético y en la presencia de la ciudad de Buenos Aires como personaje incidental y sobrenatural).⁹¹ En contraste, y quizá irónicamente, la parte de su obra menos estudiada en la actualidad es su poesía, por la cual fue muy aclamada en vida. En 1962, *Lo amargo por dulce* le valió el Premio Nacional.

En cuanto a la trayectoria feminista argentina, es alrededor de aquellos años (en 1961) que se sitúa el primer registro de anticonceptivos orales en Argentina: tuvieron lugar en un centro de planificación familiar en la Isla Maciel⁹², el cual se armó como un programa de extensión universitaria de la UBA. Para el resto del país comenzó a difundirse en revistas femeninas como *Primera plana* entre 1961 y 1962, abordándolo como cuestión política.⁹³ En 1966 se fundó la Asociación Argentina de Protección Familiar financiada por

⁹⁰ No existe mucha información sobre la vida privada de Ocampo y Bioy más allá de las entrevistas con Ocampo (en las que se negaba casi siempre a responder preguntas sobre su matrimonio) y la memoria escrita por Jovita Iglesias, quien trabajó durante años en la casa de la pareja.

⁹¹ La reseña está resumida en el libro *New Readings of Silvina Ocampo: Beyond Fantasy*, compilado por Patricia N. Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, p. 5. No pude tener acceso directo a dicha reseña ya que, por ahora, los últimos números digitalizados de la revista *Sur* son de 1950. La revista digitalizada puede consultarse aquí <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/11370>.

⁹² La historiadora Karina Felitti, en una entrevista con *Página 12*, afirma que quizá dicho programa tomó lugar en la Isla Maciel debido a la gran cantidad de prostitutas que vivían ahí, las cuales tenían que recurrir al aborto muy seguido o tenían muchos más hijos de los que en realidad querían. Al observar la gran necesidad, Mabel Münich convocó a Roberto Nicholson, quien era ex titular de ginecología en la Facultad de Medicina de la UBA y estaba promoviendo los anticonceptivos orales en el ámbito académico y en su consultorio, para implementar las pastillas en la isla. El programa se terminó cuando quisieron probar una dosis con menos hormonas y aquellas mujeres no quisieron ser conejillos de Indias (Mariana Carbajal, “Historia geopolítica de la píldora” en *Página 12*, 17 de mayo del 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-145801-2010-05-17.html>).

⁹³ Como también comenta Felitti, algunos pensaban que era una herramienta hegemónica: una manera en la que Estados Unidos pretendía controlar al Tercer Mundo.

International Planned Parenthood Federation (es importante notar cómo el nombre elegido en Argentina evita que se le relacione con la Revolución Sexual: la anticoncepción se piensa, sobre todo, en un contexto familiar; no fue sino hasta la década de los ochenta que se comenzó a hablar de derechos sexuales y reproductivos).

Tomó lugar, entonces, una transición demográfica. Al controlarse la natalidad con tanto éxito, comenzó a sembrarse miedo en el ámbito político; consideraban que era un peligro ser un país vacío en un mundo sobrepoblado. Entonces, en febrero de 1974 salió a la luz el decreto no. 659, que regulaba la comercialización, venta y distribución de los anticonceptivos. Como se puede intuir, dichas restricciones afectaron sobre todo a los sectores de menores recursos.

Ahora, no podemos olvidar que entre 1976 y 1983 Argentina estuvo gobernada por una terrible dictadura militar, a lo largo de la cual hubo miles de desaparecidos, perseguidos y exiliados. En aquella época, la izquierda quería tener hijos para que los reemplazaran a ellos: en su nombre hacían la Revolución. Desaparecieron tantas mujeres embarazadas porque no tenían ninguna intención en controlar la natalidad. Así, a las feministas que estaban en contra del decreto no. 659 se les satanizó de muchas maneras y se les acusó de estar a favor de la hegemonía.

En aquel entonces surgió un grupo de mujeres denominado Madres de la Plaza de Mayo (el cual no se relaciona explícitamente con el feminismo, no obstante, evidencia una participación vital de las mujeres en aquel entonces), quienes reclamaban la aparición de sus familiares. Dicho espacio más tarde se convirtió en la asociación de las Abuelas, al tiempo que germinó una nueva agenda feminista, con la violencia doméstica y el reconocimiento político como temas centrales. Finalmente, en 1984, se anuló el decreto no. 659 y se declaró el derecho a decidir libremente sobre la cantidad de hijos.

Fue en este contexto que, cinco años después y cuatro años antes de su muerte (en 1987) Ocampo publicó *Y así sucesivamente*. Dicho libro de cuentos, igual que *Cornelia frente al espejo*, estuvo disponible muy brevemente en librerías y hacia la década de los noventa sólo podía conseguirse en bibliotecas académicas. En aquellos años los críticos seguían identificando en su obra ecos de cuentos de hadas y una estética de la crueldad; fue hasta la segunda mitad de la década que resurgió el interés y hubo acercamientos innovadores, además de reimpressiones de su obra.⁹⁴

En 1993, Ocampo murió con demencia senil, y poco menos de un mes después su hija Marta murió en un accidente de coche. Bioy, probablemente devastado, sólo vivió cinco años más. Es interesante el hecho de que Ocampo y Bioy no están enterrados juntos: Bioy está enterrado con su familia y Ocampo con la suya (curiosamente, su tumba no está marcada).⁹⁵

En cuanto al feminismo en Argentina, a pesar de que durante el siglo XX claramente hubo innumerables cambios y avances en cuanto a los derechos de la mujer en Argentina, vale la pena mencionar que hoy en día las feministas siguen luchando por la legalización del aborto. De hecho, es curioso que incluso ahora sigue habiendo un techo de cristal que las mujeres no pueden sobrepasar en cuanto a oportunidades: claramente, una cosa es la teoría y otra la práctica, sobre todo en sociedades como las de América Latina.

Me gustaría terminar aclarando que tanto Silvina Ocampo como Elena Garro tuvieron una relación muy ambigua con las ideas del feminismo de su época. En el caso de Silvina Ocampo, Noemí Ulla le preguntó directamente en una entrevista: “¿Vos sos feminista?” y ella contestó: “Si me lo explicaran, contestaría: «en esto sí», «en esto no». No

⁹⁴ Cfr. *Op. Cit*, P. N. Klingenberg y F. Zullo-Ruiz, p. 7.

⁹⁵ Cfr. *Op. Cit*, P. N. Klingenberg y F. Zullo-Ruiz.

me gusta la posición que adoptan porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa.”⁹⁶ En otra ocasión, María Moreno le preguntó sobre el tema y dijo: “Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos”. La entrevistadora continuó: “¿Un aplauso que le molesta dispensar?” y Ocampo cerró la discusión con un “¡Por qué no se va al diablo!”⁹⁷

Cabe mencionar que el hecho de que una autora preocupada por la condición femenina no se considerara a sí misma feminista era fenómeno muy común en Latinoamérica hasta antes de la década de los noventa, como explica Diane E. Marting:

For reasons of history and culture, women’s groups, political parties, labor unions, and loose coalitions rarely accept the designation “feminist”, although that has changed in the 1990s. [...] Nor do individual Latin American women writers normally welcome this designation. Although in the English-speaking world, a group’s or an individual’s lack of acceptance of this term would indicate a rejection of activism on behalf of women, the history of Latin American women’s movements that Miller and others tell, and the socially committed books Valenzuela writes, signal that something different is occurring.⁹⁸

Por su lado, en algunas entrevistas de los años sesenta, Garro llegó a declararse abiertamente “antifeminista”. Sin embargo, en una entrevista de 1979 con Gabriela Mora dice haber cambiado de opinión:

⁹⁶ Noemí Ulla, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Segunda edición ampliada, Leviatán, Buenos Aires, 2003, p. 28.

⁹⁷ María Moreno, “Frente al espejo (entrevista con Silvina Ocampo)”, en *Radar*, 9 de octubre del 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html>. Es de especial importancia que esta conversación haya sido con Moreno, ya que ella es una cronista y ensayista de habla hispana que fundó una de las primeras revistas feministas argentinas, *Alfonsina*; dirigió un suplemento llamado “La Mujer” en el periódico argentino *Tiempo*, el cual acompañó las primeras leyes a favor de las mujeres durante el período democrático; y sin duda ayudó a consolidar el movimiento feminista argentino.

⁹⁸ Diane E. Marting, “Dangerous (to) women: sexual fiction in Spanish America”, en *Narrativa femenina en América Latina*, comp. Sara Castro-Klarén, p. 211.

Yo no me había dado cuenta de lo importante que era ser hombre. Pero ahora me he dado cuenta de que ser hombre es importantísimo, hasta para tener derechos del hombre, porque no hay los derechos para la mujer. Pues yo como mujer quedo reducida, me he integrado al mundo zoológico, en el mundo de los animales, porque tampoco los animales tienen derechos del hombre. Entonces con quienes más me identifico es con los animales [...]. Y como yo me considero un animal, porque soy mujer, pues sí, reconozco que soy un ser inferior y que hay que luchar por los derechos de los gatos, de las mujeres, de los pollos y de los burros. [...] Porque la cultura está hecha para aplastar a la mujer, está hecha para eso: todo tira a fastidiar a la mujer. Yo no me había dado cuenta. Yo, muy tontamente, mientras estuve casada pedía el séptimo día, porque siempre fui rebelde.⁹⁹

Cuando Mora le pregunta a qué se refiere con “el séptimo día”, Garro explica: “en el matrimonio las mujeres debíamos tener derecho al séptimo día, un día de descanso, de hacer lo que nos diera la gana. Porque en el matrimonio no existe el séptimo día, ni las ocho horas de trabajo, es un trabajo continuo, pesado, laborioso, aburrido, e improductivo.”¹⁰⁰

En cualquier caso, más importante que su postura personal y autorial es aquello latente en los cuentos. Como afirma Lucía Melgar, “tomar las palabras de la autora al pie de la letra es sustituir la entrevista por la crítica y olvidar que la obra, como escribiera Lukács acerca de Balzac, puede decir más de lo que el autor pretende.”¹⁰¹ Así, el hecho de que Silvina Ocampo nunca se denominara a sí misma como feminista y que Elena Garro se tardara tantos años en hacerlo no significa que su obra no contara con una dimensión feminista desde la década de 1960, como observaremos específicamente en el análisis a continuación.

⁹⁹ Gabriela Mora, *Elena Garro “Me convertí en no persona”*, *Conversaciones con Gabriela Mora*, en Revista Dossier, núm. 26, mayo-junio 2011, <http://www.revistadossier.cl/elena-garro-me-converti-en-no-persona-conversaciones-con-gabriela-mora/>.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Lucía Melgar, “Una mirada feminista” en *Confabulario*, El Universal, 2016, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/>.

Capítulo III

Dos narraciones que denuncian la situación femenina de la época

En este capítulo analizaré los cuentos “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo y “¿Qué horas?” de Elena Garro. La comparación estará basada en un análisis de las respectivas protagonistas, Cristina y Lucía: el ser y el hacer de los personajes, las transformaciones que sufren y la manera en que personifican o desafían (a modo de ejes temáticos) los arquetipos femeninos planteados por Simone de Beauvoir en la segunda parte de *El segundo sexo*. El objetivo es demostrar que ambos relatos denuncian la situación femenina de la época. Para llevar a cabo el análisis, tomaré en cuenta la perspectiva del mundo que nos brinda el narrador, y unos cuantos elementos no exhaustivos de la dimensión espacial y temporal.

3.1 La casa de azúcar (1959)

“La casa de azúcar” fue publicado en *La furia y otros cuentos* en 1959. El cuento narra la historia de una pareja de recién casados en busca de un lugar donde vivir. La mujer, Cristina, tiene unas cuantas supersticiones y se rehúsa a vivir en una casa que haya sido habitada, ya que está convencida de que el destino de los ocupantes anteriores influiría en su vida. Después de escudriñar diversos barrios cada vez más alejados del centro de Buenos Aires, el marido encuentra una casa muy bonita que parece de azúcar y, cansado de la búsqueda, miente: le dice a Cristina que aquella casa es recién construida y por lo tanto su hogar ideal. Tan pronto como se mudan comienzan a suceder cosas extrañas: adoptan a un perro al que nombran Amor, cuya dueña original le pide a Cristina que lo cuide pero la llama por el nombre de Violeta; reciben la visita de un hombre disfrazado de mujer, quien

acusa a Cristina de tener un amante; Cristina comienza a adoptar hábitos que no eran de ella (como el canto), y se le nota perdida. Entonces, el marido decide investigar acerca de la ocupante anterior, y no tarda en saber que se llama Violeta. En su búsqueda, lo mandan a un sanatorio frenopráctico, donde le dan la dirección de Arsenia López, la maestra de canto de Violeta. Cuando llega a hablar con Arsenia, ella le cuenta que Violeta ya falleció de envidia, creyendo que alguien le había robado la vida. A partir de ese momento, Cristina termina de transformarse en Violeta. Él decide alejarse poco a poco de ella porque le parece una extraña, y eventualmente, ella huye: la casa de azúcar se queda deshabitada.

Antes de comenzar a analizar de lleno el personaje de Cristina y los ejes temáticos que lo atraviesan, me gustaría abordar brevemente al narrador, además de la dimensión espacial y temporal del cuento. El narrador es intradiegético y tiene una focalización interna fija en el marido, por lo que es un narrador testigo. No sabemos casi nada de él, ni siquiera su nombre, pero sabemos bastante sobre Cristina (o al menos así parece). El narrador testigo filtra la información construyendo la verosimilitud del relato y dando la ilusión de un alto grado de imparcialidad, por lo que a mí me parece importante recalcar que, considerando el contexto en el cual está inserto el cuento, todo lo que sabemos de Cristina se informa desde fuera; desde la perspectiva un tanto subjetiva y sesgada del marido (éste es un punto clave al que regresaremos a lo largo del capítulo).

En cuanto a la dimensión espacial, me parece importante señalar que “La casa de azúcar” cuenta con referencias espaciales extradiegéticas un tanto más específicas que los demás cuentos. El relato sucede en Buenos Aires, y aunque prácticamente no se describe la ciudad, se trata de una referencia extratextual: podemos identificarla aunque falte una descripción.

El narrador nos permite saber la ubicación de la casa: se encuentra en la calle Montes de Oca, y en los alrededores (los cuales se construyen a lo largo del relato) se halla la Plaza Colombia, la Iglesia Santa Felicitas, el Puente de la Constitución, y el Parque Lezama: aunque no lo mencionan explícitamente, se trata del barrio San Telmo.¹⁰² Una vez más, ninguna de las referencias anteriores se describe a detalle pero no importa, ya que como explica Luz Aurora Pimentel, “el texto insiste en el valor referencial y por lo tanto de realidad del espacio diegético. En otras palabras, la fuerte orientación referencial del nombre propio, como principio único de construcción del espacio diegético, intenta ocultar el carácter ficcional de este texto.”¹⁰³

Así, como lector es posible construir el espacio diegético y crear una imagen mental de la colonia: se le contrasta con barrios “más elegantes” como San Isidro u Olivos (el narrador aclara que jamás les alcanzaría para vivir ahí) y con barrios y ciudades un tanto más desolados como Villa Urquiza o Quilmes (a donde tendrían que ir para construir algo desde cero si Cristina se enterara de la mentira). En este sentido, el punto de vista desde el cual se llevan a cabo las descripciones nos permite colocar a Cristina y a su marido en una zona de clase media (quizá clase media baja), lúgubre y gris que contrasta con la apariencia de la casa.¹⁰⁴

¹⁰² San Telmo quedó prácticamente despoblado después de la epidemia de fiebre amarilla de 1871. Las casas abandonadas fueron albergues para las familias de inmigrantes: españoles, italianos, ingleses, franceses, alemanes, turcos y rusos que eventualmente transformaron el barrio. Tomó lugar, entonces, un proceso de *gentrificación*. En 1979, San Telmo fue declarado zona histórica por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y hoy en día es uno de los lugares más pintorescos de la ciudad: repleto de bares y galerías de arte, cuenta con un ambiente *hip* que lo convierte en uno de los lugares más caros para vivir en Buenos Aires. Sin embargo, en la época en que se desarrolla el cuento, es claro que todavía se encontraba bastante desolado. Coltour Bs As, “Conoce la historia del barrio San Telmo”, *Medium*, Dec. 29, 2015.

¹⁰³ *Op. cit.*, L. A. Pimentel, pp. 30-31.

¹⁰⁴ Es curioso que el marido termina por detestar el barrio mientras que Cristina se enamora completamente de él e incluso declara: “No me iría de aquí por todo el oro del mundo” (201). En un diálogo breve, el marido califica el parque de la siguiente manera: “Es una desolación. Las estatuas

No hay que ir muy lejos para darse cuenta de que la casa de azúcar evoca el mundo en el que suelen desenvolverse los cuentos de hadas, específicamente la casa hecha de galleta en el cuento de Hansel y Gretel. Sin embargo, el cuento de Ocampo no es un nuevo cuento de hadas sino una inversión del mismo, ya que no cuenta con un cierre claro en el que se restablezca el equilibrio del universo diegético y sea posible formular una moraleja. Aún así, la casa de azúcar encarna el arquetipo de una casa que parece ser “perfecta” pero esconde oscuros secretos: al final se queda nuevamente deshabitada, le da al cuento un toque neogótico (caracterizado por la ambigüedad) e inevitablemente hace que el narrador-testigo dude y vacile en cuanto a la siguiente pregunta: ¿es la casa la que estaba embrujada, o Cristina?

Así, la casa juega un doble papel: es un símbolo de la felicidad inalcanzable que la sociedad le promete a las jóvenes parejas con el matrimonio; paradójicamente, la casa de azúcar es armonía y decadencia a la vez: de alguna manera, incluso nos permite anticipar el final del relato. Según Simone de Beauvoir, “el ideal prometido [por la sociedad] es el de la dicha: un tranquilo equilibrio en el seno de la inmanencia y la repetición” (*ESS*, 405), sin embargo, cuando se termina la etapa de enamorados y la mujer se da cuenta de que ha sido engañada por la sociedad con dicho ideal, llega el desconsuelo, el cual da lugar a diversas psicosis¹⁰⁵ y melancolías.

están rotas, las fuentes sin agua, los árboles apestados” (200). Después, menciona sólo de pasada lo que representa el Parque Lezama para Cristina, pero se las arregla para inmediatamente menospreciarlo con muy pocas palabras: “[...] no puede gustarte un parque como ése. Ya sé que tiene un museo con leones de mármol que cuidan la entrada y que jugabas allí en tu infancia, pero eso no quiere decir nada” (200).

¹⁰⁵ Simone de Beauvoir utiliza el término “psicosis” explicándolo en un contexto de “diferentes obsesiones psicasténicas” (429). La psicastenia se caracteriza por fobias, obsesiones, compulsiones y ansiedad, pero ya no se diagnostica clínicamente. Cabe mencionar que de Beauvoir utiliza el término “psicosis” a la ligera en más de una ocasión, sin adentrarse en un contexto psiquiátrico que lo justifique.

La casa es un personaje: parece desencadenar los eventos detonantes de la trama; es el elemento perverso que convierte la superstición de Cristina en una clase de profecía auto cumplida. Por un lado, funciona como deixis de referencia en la imagen mental que el lector construye del barrio y la ciudad; y por otro, se posiciona como espacio interior frente al espacio urbano exterior. Pero ¿cómo es?, ¿cómo se le describe? Cerca del principio, el marido declara muy concisamente: “[...] parecía de azúcar. Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad. Tenía teléfono y, en el frente, un diminuto jardín” (197). El teléfono es un elemento importante considerando que, probablemente, en aquella época aún no era común tener un teléfono en Argentina. Además, es el factor que provoca que el marido se dé cuenta de lo delicada que es su mentira: a partir de que llaman y preguntan por Violeta, él decide desconectar el teléfono todas las noches y ponerle llave al buzón de correo, aislando así a Cristina muy literalmente.

No obstante, dado que todo el cuento está relatado desde la perspectiva del marido¹⁰⁶, es importante preguntarnos qué tanta autoridad y fiabilidad le otorgamos como lectores, y si podemos confiar en su descripción de la casa (y todas las demás). En este sentido, es pertinente mencionar que toman lugar otras dos descripciones de dicho espacio. Primero, la muchacha que pasa a buscar al perro que adopta Cristina, le dedica unas palabras: “Esta casa parece de azúcar. Desde que la pintaron, llama la atención de todos los transeúntes. Pero a mí me gustaba más antes, con ese color rosado y romántico de las casas viejas” (198), implicando que hubo un cambio en su apariencia. Más tarde, Cristina afirma: “Si una persona hubiera vivido en esta casa, esa persona tendría que ser como esas figuritas de azúcar que hay en los postres o en las tortas de cumpleaños: una persona dulce como el

¹⁰⁶ Para narrar ciertos acontecimientos o plantear descripciones, utiliza una y otra vez frases como “me pareció”, “advertí que”, “llegué a creer que”, “sentí que”, “fingí que”, o “confieso que”.

azúcar. Esta casa me inspira confianza ¿será el jardincito de la entrada que me infunde tranquilidad?” (200-201).

Así, es claro que Cristina se siente cada vez más cómoda en aquel espacio interior, mientras que la inquietud del marido crece de manera exponencial. Recordemos que está obsesionada con ser la primera en habitar su casa, demostrando cierta fijación con el hogar y todo lo que conlleva, lo cual puede deberse al papel doméstico al que se ve confinada en este tipo de sociedad: según Simone de Beauvoir, la mujer casada “encerrará al mundo entero entre las paredes de su hogar” (*ESS*, 405-406). Para Cristina, la casa es lo que le da sentido a su vida, su horizonte cultural, el centro del mundo, y su única verdad. Considerando que también lo fue para Violeta, aquí es donde podemos ver cómo se superpone la vida de una con la de la otra.

Además, Simone de Beauvoir habla del hogar como elemento clave en la búsqueda por la originalidad y el reflejo de la singularidad: claramente, la casa de azúcar juega el mismo papel en la vida de Cristina y Violeta. Ya que ambas basan su originalidad y singularidad en la casa, al haberse desenvuelto y haber basado toda su realidad en la misma, Cristina se confunde de hábitos y de personalidad. Citando a Simone de Beauvoir, Cristina se siente impotente “frente a un universo que ya no tiene aire de autenticidad, que sólo está poblado de fantasmas y decorados de cartón pintado” (*ESS*, 429).

No obstante, en este punto me gustaría mencionar un aspecto que es parte de la dimensión ideológica de la casa como espacio. Según Francine Masiello, en la novela feminista de vanguardia se rompe la jerarquía de personajes que define gran parte de la estructura de la literatura tradicional. En dicha jerarquía, el padre (o el hombre) es generador de todo significado y confirma la verdad de los hechos, mientras que la mujer “queda reducida al espacio doméstico, donde ella defiende la palabra del hombre y protege

la unidad familiar.”¹⁰⁷ La dinámica de los personajes de Ocampo dentro de la casa de azúcar es totalmente diferente. Aunque Cristina siga estando reducida al espacio doméstico, éste se convierte en su territorio: ella no defiende la palabra de su marido ni protege la unidad familiar; claramente la autoridad del marido no es aquella presente en lo que Masiello denomina literatura “tradicional”. Ahora, según esta crítica estadounidense, la literatura femenina de vanguardia no sólo comenzó a rechazar dicho modelo de autoridad desde la década de 1920, sino que:

La casa se asemeja a una cárcel, cuya única vía de escape está en los vuelos de la imaginación [...]. La protagonista se retrae entonces en un mundo de fantasía, puesto que el mito de la casa acogedora ya no existe para ella ni queda tampoco la posibilidad de diálogo con su marido. Este marido, a la vez, es descrito como figura paternal y hombre autoritario que desprecia a su mujer. A partir de allí, la protagonista trata de superar su condición de oprimida, de evadir las obligaciones de pareja y ensayar otro modo de ser.¹⁰⁸

Precisamente así sucede en el caso de Cristina, ya que primero se aleja mentalmente: quizá con el objetivo de hacer de la casa un lugar acogedor al menos para ella, se adapta poco a poco al espacio, haciéndolo suyo (o haciéndose suya). Sin embargo, al final se aleja también físicamente, rechazando la autoridad tradicional de manera definitiva, lo cual implica abandonar el hogar como en tantas obras femeninas de vanguardia.¹⁰⁹

En cuanto a la dimensión temporal, “La casa de azúcar” también cuenta con una referencia más específica que los otros cuentos. Cerca del principio, el narrador aclara lo

¹⁰⁷ Francine Masiello, “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, 132-133 (julio-diciembre 1985), Universidad de California, Berkeley, p. 809.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 810-813.

¹⁰⁹ Masiello menciona brevemente otras autoras como Norah Lange, María Luisa Bombal y Teresa de la Parra.

siguiente hablando de la casa: “[...] me enteré de que en 1930 la había ocupado una familia, y que después, para alquilarla, el propietario le había hecho algunos arreglos” (197). Así, no estamos seguros cuántos años han pasado desde entonces, pero este breve dato nos ayuda colocarnos en el tiempo y el contexto del cuento.

Existe una relación de concordancia entre el orden de la historia y el orden del discurso: se trata de una narración lineal de los hechos. Con base en una primera lectura, podemos afirmar que el relato no sólo cuenta con una narración cronológica y sin rupturas temporales, sino que además está narrado en forma singulativa (se relatan los sucesos la misma cantidad de veces que suceden). En este sentido, podemos clasificarlo dentro de la narrativa tradicional, que privilegia exactamente la fórmula anterior.

De hecho, tal y como plantea Luz Aurora Pimentel, la historia que se desarrolla se constituye como el “presente”, a pesar de que el cuento está narrado en tiempo pasado. Sin embargo, la frase final crea un nuevo presente: “Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada” (203). En otras palabras, se rompe la ilusión de que los sucesos fueron narrados *conforme suceden*: el lector se da cuenta de que el marido ha estado narrando en retrospectiva, lo cual le quita un poco más de confiabilidad. Dicha perspectiva lo cambia todo: si consideramos que el marido se mimetizó poco a poco con la locura y las supersticiones de Cristina, volviéndose completamente irracional, en realidad no podemos creer al pie de la letra ninguno de los hechos relatados. Finalmente, ¿quién confiaría ciegamente en los recuerdos de un loco?

A todo esto, es importante analizar el ser y el hacer de la protagonista tomando en cuenta que todo lo filtra un narrador completamente sesgado. Así, después del anterior recuento de los elementos más importantes de la dimensión espacial y temporal, ya podemos embarcarnos en el análisis actorial de la protagonista.

Para comenzar, me gustaría aclarar que, como menciona Pimentel en *El relato en perspectiva*, la identidad e individualidad de un personaje está basada primero que nada en su nombre y en sus atributos.¹¹⁰ Existen personajes referenciales (aquellos que son históricos, mitológicos, alegóricos o de tipos sociales) que funcionan como portavoces de contenidos ya fijados por la cultura, y personajes no referenciales, los cuales se presentan como recipientes vacíos. Siguiendo dicha línea de análisis, Cristina es un personaje no referencial. El nombre “Cristina” es de origen latino y proviene de la palabra “cristiano” o “discípulo de Cristo”. Existieron, al menos, cuatro diferentes mártires con el nombre de “Santa Cristina” que se celebran en diferentes días del año. Personalmente, considero necesario destacar a la que se festeja el 24 de julio: Santa Cristina nació en Tur a orillas del lago Bolsena y se convirtió al cristianismo en secreto. Cuando su padre la descubrió, ordenó varios castigos que no tuvieron efecto debido a su santidad y murió asesinada con tres flechas incrustadas en el cuerpo. Quizá podríamos relacionarla con la protagonista del cuento debido a que ambas cuentan con sus propias creencias a pesar de que vayan en contra de aquellas a su alrededor, y ambas tienen un destino fatídico. Sin embargo, más allá de estos dos factores, el personaje de Cristina es un blanco semántico que se llena progresivamente a lo largo del relato y se colma, sobre todo, de atributos a su personalidad.

Nunca tenemos acceso a una descripción física de Cristina pero sí a una psicológica, con la cual comienza el cuento: “Las supersticiones no dejaban vivir a Cristina. Una moneda con la efigie borrada, una mancha de tinta, la luna vista a través de dos vidrios, las iniciales de su nombre grabadas por azar sobre el tronco de un cedro la enloquecían de temor” (196). El narrador se inserta casi inmediatamente después y habla de dichas

¹¹⁰ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1998.

supersticiones como si fueran obstáculos en la relación, dejando así bastante clara su postura, como podemos ver en el siguiente fragmento:

Sus temores eran personales. Se infligía verdaderas privaciones; por ejemplo: no podía comprar frutillas en el mes de diciembre, ni oír determinadas músicas, ni adornar la casa con peces rojos, que tanto le gustaban. Había ciertas calles que no podíamos cruzar, ciertas personas, ciertos cinematógrafos que no podíamos frecuentar. Al principio de nuestra relación, estas supersticiones me parecieron encantadoras, pero después empezaron fastidiarme y a preocuparme seriamente. (196)

Dicha descripción de sus supersticiones es parte clave de lo que sabemos como lectores de Cristina y de su relación de pareja (en la cual ya terminó la etapa de idealización). Mientras que Cristina prácticamente encarna la irracionalidad, es claro que desde un inicio el marido se planta como el individuo racional, y no se preocupa por el trasfondo de sus manías. Como dice Simone de Beauvoir “el marido respeta demasiado a su mujer para interesarse por los avatares de su vida psicológica: sería tanto como reconocerle una secreta autonomía que podría resultar molesta, peligrosa” (*ESS*, 450). Es decir, las supersticiones y creencias de Cristina no pueden ser válidas: eso implicaría que Cristina es un individuo libre, y su marido no lo puede ni quiere reconocer.

Cristina nunca habla de su pasado durante el cuento y el narrador lleva a cabo tan sólo unas cuantas analepsis al principio, de modo que no sabemos, por ejemplo, el origen de dichas supersticiones. Sería posible relacionarlas con la manera en que las mujeres, según Simone de Beauvoir, ven el mundo como “regido por un oscuro destino contra el cual es presuntuoso alzarse” (*ESS*, 592): si analizáramos el cuento desde una perspectiva psicoanalítica, podríamos considerar que su situación la ha orillado a una clase de Trastorno Obsesivo Compulsivo al que tiene que obedecer en todo momento o sucederá algo fatídico.

Así, mediante la trama podemos observar el ser y el hacer del personaje y, eventualmente, caracterizarlo independientemente de los juicios de valor del narrador. Al final, no podemos olvidar que un personaje es un efecto de sentido que se logra por medio de estrategias discursivas y narrativas entre las cuales puede estar *lo no dicho* por el narrador¹¹¹, que se manifiesta como un espacio vacío.

¿Cómo podemos rellenar, entonces, esos espacios vacíos? ¿Cuáles son los ejes temáticos que cruzan al personaje de Cristina y también al de Violeta, ya que debido a la trama, no podemos hablar de una sin la otra? ¿Hasta qué punto están presentes mediante lo dicho y *lo no dicho*? ¿De qué manera forman parte clave de su discurso figural y de la situación y entorno que la rodea? Finalmente, ¿cómo personifican o desafían Cristina y Violeta lo planteado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* sobre las mujeres de aquella época?

Primero que nada, Cristina es una mujer casada, aunque desafía de muchas maneras el arquetipo descrito por Simone de Beauvoir. Por un lado, se aferra a su independencia psíquica: no se deshace de sus creencias y supersticiones, en cambio, las impone en el matrimonio y toma una decisión crucial dentro de éste: el lugar donde van a vivir. El esposo no le da sentido a su vida, y en varios momentos las reflexiones del narrador permiten vislumbrar al lector que ella podría vivir sin él perfectamente (él cree que pediría el divorcio si se enterara de su mentira).¹¹²

¹¹¹ *Lo no dicho* hace referencia a lo planteado por Ricardo Piglia en *Tesis sobre el cuento*: un relato siempre encierra a otro. La historia secreta se cuenta de un modo enigmático, elíptico y fragmentario. Se construye con *lo no dicho*, con el sobreentendido y la alusión. Piglia incluso declara que “lo más importante nunca se cuenta” (Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Guaragua*, Año 4, No. 11, 2000, p. 18.).

¹¹² Lo cual nos permite saber que el divorcio ya era legal en Argentina en aquella época.

Al final del cuento, Cristina y su marido terminan por alejarse el uno del otro completamente, debido a que Cristina se ha convertido en Violeta. Sin embargo, según Simone de Beauvoir, dicha lejanía es, en realidad, el cauce natural de cualquier matrimonio: “Hay una maldición a la cual escapan raras veces: el tedio. (...) al cabo de unos meses o de unos años, ya no tienen nada que comunicarse” (447). De hecho, cuando al narrador-testigo le comienzan a molestar las inquietudes de ella, llega el perro y Cristina lo bautiza (para el lector, irónicamente) Amor, “porque llegaba a nuestra casa en un momento de verdadero amor” (198), lo cual demuestra que sus percepciones de la relación son radicalmente diferentes, probablemente debido a una falta de comunicación fatal pero normal para el contexto y la época. Eventualmente, cada quien termina en su trinchera, pensando sólo en sí mismo y en la desdicha en que se ha convertido el matrimonio.

Pero, ¿qué tanto piensa Cristina en ella misma? Aparentemente, ella es la protagonista que más concretamente encarna a la narcisista descrita por Simone de Beauvoir, la cual “tiene supersticiones y manías que ella trata con respeto” (*ESS*, 624). Desde la perspectiva del narrador-testigo, hay varias características que cumple al pie de la letra: por un lado, sufre un proceso de enajenación bastante literal: se convierte en otra, en Violeta. Se trata de un proceso lento que el marido observa desde fuera, como se puede observar en el siguiente fragmento:

Advertí que su carácter había cambiado: de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa. No tenía apetito. Ya no preparaba esos ricos postres, [...] adornaba periódicamente la casa con volantes de nylon [...] como era su costumbre. Ya no me esperaba con vainillas a la hora del té, ni tenía ganas de ir al teatro o al cinematógrafo de noche, ni siquiera cuando nos mandaban entradas de regalo. (198)

Además, cuando ella le informa al marido la enajenación que está experimentando, quizá pidiendo ayuda o compañía (“Canto con una voz que no es mía [...] soy otra persona, tal vez más feliz que yo”, 202) él finge no escucharla.

Por otro lado, en varias ocasiones podemos notar la importancia que le da a su apariencia, por ejemplo, cuando llega el vestido de terciopelo, pregunta si le queda bien y afirma que lo usará para ir al teatro. Este vestido¹¹³ en realidad es de Violeta, y cuando el lector lo descubre, se construye cierta rivalidad y envidia entre ellas, las cuales son características del narcisismo al que las orilla la sociedad. Según Simone de Beauvoir, dicha rivalidad entre mujeres se construye, por una parte, en el terreno de la coquetería y el amor en general, como se nota al final cuando Violeta habla de Daniel, su amante, convencida de que Cristina se lo robó (aunque a Cristina nunca se le describe con Daniel en la trama). Por otra parte, “una mujer quiere considerarse irremplazable, indispensable” (ESS, 532), por lo que le da miedo que otra desempeñe sus funciones de la misma manera, lo cual es exactamente lo que termina sucediendo en el cuento. No es coincidencia que ambas organicen su vida como si fuera una novela triste, tal y como ejemplifica Simone de Beauvoir; y que ambas se sientan amenazadas y continuamente al acecho.

Ahora, mientras que según el marido Cristina encarna a la narcisista en más de un sentido, incluso él se da cuenta de que desafía a la enamorada. Según Simone de Beauvoir, “el amor no es en la vida del hombre más que una ocupación, mientras que para la mujer es la vida misma” (ESS, 636), el cual claramente no es el caso de Cristina. En más de un

¹¹³ En el estudio realizado en su tesis doctoral, Linda Zee afirma que “El vestido de terciopelo” forma parte de un subgrupo específico dentro de la narrativa de Silvina Ocampo en el que la autora utiliza reiteradamente los vestidos y complementos de ropa femeninos para representar las trampas y los confinamientos a los que las mujeres están sometidas en las sociedades patriarcales. Según la autora, existe una “subcategory of clothing-related stories wherein women are in some way lured, seized and entrapped by their apparel” (Linda Zee, *The Boundaries of the Fantastic: The Case of three Spanish American Women Writers*, Indiana University, Indiana, 1993, p. 164).

momento parece que Cristina no quiere tanto a su marido como él a ella, y piensa en su vida como totalmente independiente a la de él (“... como si el peligro no la amenazara sólo a ella, como si nuestras vidas no estuvieran unidas por el amor”, 196). Finalmente, es el marido quien afirma “nos queríamos con locura” (198). En este sentido, la única mujer visiblemente enamorada en el cuento es Violeta, quien describe su amor con Daniel como un amor imposible: Cristina encarna el lado desesperado de la enamorada hasta que (aparentemente) se ha convertido en Violeta: es dicha desesperación la que parece empujarla a huir.

Pero, en el caso de Violeta, ¿en qué estado se encuentra cuando recurre a la soledad para intentar salvarse de la desesperación? Pues bien, según Simone de Beauvoir, a la mujer vieja “se le antoja que le han robado sus oportunidades, que la han engañado [...] se encierra en sí misma con el secreto que lleva en lo más profundo de su corazón y que constituye la misteriosa clave de su desdichada suerte. A veces se abandona a una melancolía soñadora y pasiva” (*ESS*, 568). A pesar de no ser una mujer explícitamente vieja, esto es lo que sucede con Violeta: después del frenopráctico, segura de que le han robado la vida, se va a vivir con Arsenia López y se aísla del resto del mundo. Es importante notar en este punto que Violeta contaba con un elemento que a las protagonistas les hace falta: su amistad con otra mujer. Según Simone de Beauvoir, la amistad es una afirmación del universo que les es común; y la única amistad entre mujeres en los cuatro cuentos es aquella entre Violeta y Arsenia López. Se ven unidas por lo que de Beauvoir llama “una suerte de complicidad inmanente” (*ESS*, 529), la cual es evidente cuando Violeta quiere aislarse del mundo exterior y se refugia en casa de Arsenia: para ella es un lugar seguro.

A pesar de lo anterior, Violeta se muere de envidia. Aunque Simone de Beauvoir plantea que la mujer alcanza cierta serenidad cuando ya está muy cerca de la muerte, no es el caso de Violeta; ella nunca se ve liberada de la angustia; cree que le han robado todo lo que era suyo, como podemos ver en el siguiente fragmento:

Repetía sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse”. (202-203)

Así, podemos observar en ella el proceso de despersonalización que Simone de Beauvoir le atribuye a la vejez, traducido a una clara degradación psíquica.

En cuanto a la situación y carácter de Cristina, ella forma parte, en términos de Simone de Beauvoir, de “la privilegiada minoría que se beneficia del orden social establecido” (*ESS*, 591), aunque curiosamente no lo quiera inquebrantable. Su autonomía es clara, lo cual se podría relacionar con el hecho de que no es madre. Aunque llevan poco tiempo casados y por lo tanto podría ser muy pronto para tener hijos, lo importante es que Cristina no se define en cuanto a su maternidad: es algo que no entra en la trama en absoluto (ni tampoco en la de Violeta), lo cual es digno de recalcar, dado que tener o no hijos era un factor clave en el rol de la mujer de aquellos años.

Cristina crea un juego constante al empeñarse en definir, según su personalidad y supersticiones, todo aquello que podría definirla a ella, incluso su manera de arreglarse: “Cuando nos conocimos llevaba puesto un vestido verde,¹¹⁴ que siguió usando hasta que se

¹¹⁴ Cabe mencionar que el verde siempre se ha relacionado con la magia: durante el siglo XVI y XVII se le asociaba con las hadas, y en 1939 se convirtió en un color característico de las brujas con

rompió, pues me dijo que le traía suerte y que en cuanto se ponía otro, azul, que le sentaba mejor, no nos veíamos” (196).

Así, Cristina tiene varias actitudes que le funcionan como actos de protesta, y exagera varias de sus manías hasta convertirlas en adornos. Eventualmente se escapa de la situación que la limita y la encierra, por lo que personalmente considero a Cristina una mujer mucho más independiente que Lucía, la protagonista de “¿Qué hora es?” (el cuento de Garro por analizar en el siguiente apartado). No trabaja, pero defiende contundentemente sus creencias, opiniones y decisiones dentro de su matrimonio, tanto así, que la trama entera está basada en una de ellas. Cuando el marido le dice que no le gusta que ande sola, manifestando celos de todos y de nadie al mismo tiempo, ella discute: “¿Por qué no puedo andar sola?” (200) y, finalmente, huye. Para ese entonces se ha convertido en otra mujer que, además, sufre por un amor imposible, por lo que me parece realmente importante considerar las siguientes preguntas: ¿qué implica huir, en aquella época, de un marido que la sigue a todos lados porque él mismo está enloqueciendo?, ¿qué tanto le vale preferir su soledad a cualquier falsa armonía y orden social? Como ya mencioné brevemente en un principio, no podemos ignorar que la trama crea una tensión muy interesante entre el hombre racional y la mujer irracional. Dicha dicotomía se ve completamente transgredida si consideramos la falta de fiabilidad y autoridad del narrador: es él mismo quien termina loco, inclinándose innegablemente hacia el lado irracional; él es quien termina creyendo todas las supersticiones que además catalogó de “absurdas”; él es quien termina persiguiendo la locura.

la película de *El mago de Oz*. (Linda Rodriguez, *Why are witches green?*, Boing Boing, 2014, <https://boingboing.net/2014/10/29/why-are-witches-green.html>).

En este sentido, este cuento parece tener varios elementos fantásticos, pero ¿realmente podemos considerarlo un relato fantástico? ¿qué cualidades cumple para entrar en dicha clasificación? En primer lugar, no existe una explicación racional de la metamorfosis que sufre Cristina, y aunque para el narrador-testigo los sucesos se inclinan hacia lo maravilloso, el lector se queda en la duda y ambivalencia: no sabemos hasta qué punto los eventos detonantes son fruto de un momento de locura de los personajes. En segundo lugar, creo que hay que considerar la característica fundamental del género fantástico planteada en el marco teórico: el cuestionamiento de la realidad a través de elementos insólitos. Entonces, en “La casa de azúcar”, ¿qué parte de la realidad se cuestiona, se quiebra, o se subvierte? Bien: el suceso insólito, a primera vista, es el hecho de que Cristina se transforme en otra mujer. Se trata de una transmigración paulatina de una esencia a otra; de una transmigración de almas que es característica del género fantástico. Ahora, si leemos el cuento en su contexto histórico y social, y tomamos en cuenta la perspectiva desde la que es narrado, quizá el evento más insólito del relato no es dicha transmigración sino que Cristina abandone su hogar y su matrimonio. Este suceso se concibe entonces como algo siniestro e incluso terrorífico (cuando él intenta averiguar lo que sucede, la situación lo supera de manera casi diabólica: “lo oscuro e incierto se ha instalado en lo familiar y conocido”¹¹⁵). Así, podemos observar una estrecha relación entre el género fantástico y el feminismo: Ocampo emplea elementos fantásticos para decir algo que no podría decir de manera mimética en un discurso realista.

No es ninguna coincidencia que la mente figural sea masculina, pero tampoco que esté en primera persona: como lectores, vivimos de cerca la vacilación y la duda del marido

¹¹⁵ Teodosio Fernández, “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo” en *Anales de literatura española: Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Universidad de Alicante, 2003, p. 218.

en cuanto a los acontecimientos; nos recuerda continuamente que no podemos creer al pie de la letra lo que está sucediendo, y nos lleva a cuestionarnos un poco más los eventos y la manera en que los vive el personaje masculino que los relata.

Al final, el narrador declara: “Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada” (203). Así, convenientemente olvida que Cristina huyó de un marido que la seguía a todas horas, de un marido con celos irracionales, de un marido que quizá estaba enloqueciendo. Porque finalmente, aunque desde el principio del cuento el marido deja claro que considera “absurdas” las manías de Cristina, él es testigo de cómo, poco a poco, una de ellas define el destino de ambos; él es testigo de la presencia de un suceso insólito, improbable e inexplicable: ni siquiera existe una explicación sobrenatural como tal. De hecho, según Silvia Molloy:

En ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado. Tampoco hay esa duda, esa suspensión de juicio del lector, que caracterizan los mejores ejemplos de la literatura fantástica, y quizás sea ésta la mejor prueba de que lo fantástico se utiliza [...] para otros fines de los que habitualmente se atribuyen al género.¹¹⁶

No obstante, dicha afirmación parece un tanto categórica, y en mi opinión “La casa de azúcar” sí da lugar a una suspensión de juicio y una duda por parte del lector: el final de “La casa de azúcar” constituye una ruptura que provoca incertidumbre e inestabilidad.¹¹⁷ En cualquier caso, no hay que olvidar que Silvina Ocampo fue uno de los pilares de la literatura fantástica en Latinoamérica, lo cual significa que si violó las leyes que hasta

¹¹⁶ Silvia Molloy, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *Lexis*, vol. II., núm. 2, diciembre 1978, pp. 241-251.

¹¹⁷ En su momento, Edgar Allan Poe señaló “el cierre textual” en función de un solo efecto de sentido como parte fundamental del género fantástico clásico. Según Regina Barreca, “el rechazo al cierre textual sería una de las estrategias que han utilizado las escritoras de manera insistente para desafiar los esquemas tradicionales de las ‘short stories’.” (Regina Barreca, *Women of the Century. Thirty Modern Short Stories*. St. Martin’s Press, Nueva York, 1993, p. 6).

entonces habían regido en el género, lo hizo completamente a propósito. En este sentido, puede ser cierto el planteamiento de Molloy: Ocampo definitivamente utiliza lo fantástico con fines diferentes a los habituales. En palabras de Raquel Mosqueda: “Silvina Ocampo consigue asimismo ser otra; es decir, encuentra un modo diferente, alejado del modelo impuesto por Borges o el mismo Cortázar [...] de introducir y resolver el engranaje fantástico.”¹¹⁸

Me parece pertinente insertar aquí el siguiente fragmento de la tesis doctoral de Ana Lozano ya mencionada en el marco teórico:

Este cuento ejemplifica claramente el “aura desconcertante” [...]. Esta voluntaria falta de cierre, de fijación de un sentido último, es la responsable de que la mayoría de sus relatos exploten siempre “lo incompleto, lo abierto, lo indescifrable” como fuente principal de ambigüedad e inestabilidad de significados. Para explicarlo mejor, Rosalba Campra recurre a la siguiente metáfora sensitiva: “leer estos cuentos es como percibir un sabor que no logramos identificar, un dejo apenas, que nos lleva a probar una vez más, a pretender un conocimiento seguramente mortal” (1997: 197). Historias-fragmentos que, difícilmente, pueden ser completadas.¹¹⁹

Entonces, ¿es “La casa de azúcar” un relato fantástico o no? En realidad, como nuevamente plantea Ana Lozano en su tesis doctoral, el cuento “frustra cualquier intento de interpretación unívoca, cualquier voluntad de dotarlo de un sentido fijo”.¹²⁰ Sin embargo, dada su construcción indicial, la materialización de la misma y la presencia de un suceso sin explicación, me atrevo a afirmar que el cuento sí es fantástico. Como ya mencioné, por un lado apela a un tema fundamental del género fantástico (la transmigración del alma), y por otro se manifiesta la inconformidad de la protagonista del cuento con su situación. Así, tomando en cuenta su entorno sociocultural y geográfico, no cabe duda de que el empleo de

¹¹⁸ *Op. cit.*, R. Mosqueda, p. 69.

¹¹⁹ *Op. cit.*, A. Lozano de la Pola, p. 280.

¹²⁰ *Idem*, p. 331.

los recursos fantásticos en el cuento resaltan la manera en que se denuncia y cuestiona la situación femenina de la época.

3.2 ¿Qué hora es? (1964)

“¿Qué hora es?” fue publicado en el libro de cuentos *La semana de colores* (editado por la Universidad Veracruzana) en 1964; poco después en el primer número (noviembre-diciembre de 1964) de la revista *Diálogos*, y en el 2015, a un año del natalicio de Garro y a 17 de su muerte, el Instituto Mexicano de la Radio produjo una lectura dramatizada del cuento en voz de la actriz Blanca Sánchez.¹²¹ Como quedó mencionado anteriormente, pertenece a su primera etapa narrativa, antes de su autoexilio: de hecho, *La semana de colores* fue la primera publicación de Garro en el género de la ficción breve, y ha sido una de sus obras más comentadas y aclamadas por la crítica.

“¿Qué hora es?” narra la historia de Lucía Mitre, quien llega a hospedarse a un hotel parisino y no sólo pide un cuarto para ella, sino que aparta el de al lado para su amante, Gabriel Cortina, afirmando que éste llegará de Londres en el avión de las nueve y cuarenta y siete de la noche ese mismo día. Sin embargo, pasan días, pasan meses, y Gabriel Cortina no llega. El personal del hotel se encuentra desconcertado, y comienzan a sospechar que Lucía está loca e inventó la existencia de su amante. El portero platica con ella en varias ocasiones, y Lucía eventualmente le cuenta que tuvo que abandonar su hogar porque su marido se enamoró de otra mujer.

¹²¹ La lectura dramatizada se puede encontrar en la siguiente liga: <http://fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/audio-del-dia/113-audio-del-dia/888-elena-garro>. En una entrevista con Michèle Muncy, el cuento “¿Qué hora es?” fue calificado por la propia Garro como su cuento favorito debido a que es corto, sucede en París y es una historia de amor (Michèle Muncy, “The author Speaks”, en *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*, Bucknell University Press, London, 1990, p. 26).

Ella sigue preguntando, día tras día: “¿Qué hora es?”, sin darse cuenta de que ha perdido conciencia del tiempo. Después de poco más de un año, Lucía muere (precisamente a las nueve y cuarenta y siete), todavía esperando, y esa misma noche llega al hotel Gabriel Cortina, sin equipaje, cargando únicamente una raqueta. Gabriel Cortina se dirige al cuarto apartado desde hacía tanto tiempo, pero pronto desaparece misteriosamente, dejando como único rastro aquella raqueta, al lado del lecho de muerte de Lucía.

Igual que en el apartado anterior, antes de comenzar a analizar de lleno el ser y el hacer del personaje de Lucía y los ejes temáticos que lo atraviesan, me gustaría abordar brevemente al narrador, además de la dimensión espacial y temporal del cuento. El narrador es extradiegético y tiene una focalización interna variable: las mentes figurales o personajes focales son el señor Brunier y el señor Gilbert, quienes son parte del personal del hotel y se convierten, de cierta manera, en los confesores de la señora Mitre.¹²² Dichos personajes focales definen los límites de conocimiento tanto del narrador como del lector en más de un sentido: ellos son los testigos que filtran la información, e igual que el marido en “La casa de azúcar”, construyen la verosimilitud del relato con base en su nivel de autoridad y fiabilidad. Ahora, por un lado, es innegable que al ser dos testigos quienes relatan los hechos, la trama cobra un mayor sentido de fiabilidad; sin embargo, por otro lado, aún así no podemos confiar plenamente en la imparcialidad de los testimonios: nuevamente, no podemos olvidar que se trata de dos perspectivas subjetivas y sesgadas; son hombres franceses, a mediados del siglo XX, enamorados de la protagonista, lo cual conlleva una cantidad innegable de matices ideológicos en sus descripciones.

¹²² Es curioso que ellos cuenten la historia y que ellos sean quienes tienen más información sobre la protagonista: en el hotel también hay mucamas pero interfieren en los diálogos muy contadas veces y casi parece que sus voces no cuentan (aunque en teoría deberían ser quienes más conviven con la señora Mitre).

En cuanto a la dimensión espacial, me gustaría comenzar aclarando un par de cosas. Primero, la trama se desarrolla en París, pero en el cuento no hay una sola referencia extratextual de la ciudad, y el único momento en que se habla del exterior es cuando el señor Gilbert trata de convencer sin éxito a Lucía de que se asome a sus alrededores: “Mientras dan las nueve, ¿por qué no sale usted a dar un paseo por París? Si viera qué hermosos están los muelles, llenos de libros, de paseantes...” (60). La ciudad no vuelve a ser mencionada y por lo tanto no se le describe en ningún punto: sucede así lo mismo que en “La casa de azúcar”. Como lectores tenemos ya una imagen mental de París como ciudad (por más ambigua que sea), lo cual en palabras de Philippe Hamon “permite la economía de un enunciado descriptivo y asegura un efecto de lo real global que trasciende incluso toda descodificación de detalle.”¹²³

Toda la trama se desarrolla, entonces, dentro del hotel.¹²⁴ De este modo, como lector es posible crear un mínimo mapa mental del hotel y los cuartos: cuando Lucía llega, le es asignada la habitación 412, por lo que ella pide que reserven también la 410 (justo al lado) para Gabriel Cortina. No obtenemos ninguna descripción física del cuarto, pero al avanzar el relato, el señor Brunier la convence de que se mude a uno más barato (el 101) para que cada perla del collar que les entrega valga por dos días y no sólo uno. Así, podemos deducir que de un piso a otro los cuartos son más lujosos, y los del cuarto piso cuestan al menos el doble que los del primero. Dado que tampoco toma lugar ninguna descripción del hotel, me

¹²³ Philippe Hamon, “Un discours contraint”, en Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Seuil, París, 1982, p. 137.

¹²⁴ Hasta el final del cuento dicen su nombre: “[...] no volvió a aparecer nunca más en el Hotel del Príncipe” (63). Este nombre sigue sin ser muy referencial ya que en París está el Hôtel Prince, el hotel Prince de Galles, el Hotel du Prince Eugene, y varios más que hacen referencia a algún príncipe.

atrevo a considerarlo un espacio interior despersonalizado, y creo que vale la pena analizarlo en toda su generalidad.

Los hoteles sin duda han sido un tema recurrente en la literatura a lo largo de los años. El término (como lo utilizamos hoy en día) se impuso en el siglo XIX, y también desde entonces se adoptó como mecanismo literario parecido a los medios de transporte: al tratarse de un lugar de paso, es un territorio favorable para el encuentro de personajes; es un microcosmos en sí mismo y se presta muy fácilmente para la creación de una atmósfera exótica e internacional. Ahora, es claro que no existe un efecto de sentido unívoco provocado por el hotel como elemento de la dimensión espacial¹²⁵ (hay una gran cantidad de relatos que lo adoptan como tema y una enorme variedad de personajes presentes en la atmósfera), sin embargo, unos cuantos efectos son más recurrentes que otros. En el libro *Vidas de hotel* publicado en Argentina en el 2017, se compilieron relatos de Bierce, Chéjov, Joyce, Cortázar, Saer, Pirandello y Piglia, en los cuales la habitación de hotel cobra diferentes sentidos. En el prólogo, Eduardo Berti explica lo siguiente:

Los hoteles metaforizan asimismo un sinnúmero de cosas: desde cierto extrañamiento, que es también el del viajero, hasta nuestro efímero paso por el mundo [...]. Las posibilidades son vastísimas: la habitación de hotel como símbolo de refugio o de encierro, como lugar secreto para lo prohibido, como morada para lo excéntrico o para lo siniestro, como hogar fuera del hogar, como escenario para crímenes o infidelidades, como escondite para un prófugo, como marca o indicio social, etcétera.¹²⁶

En el caso de este relato, sabemos que Lucía es de origen latinoamericano y eventualmente nos enteramos como lectores (porque se lo cuenta al señor Brunier) de que

¹²⁵ Finalmente, “no hay dos visiones iguales de lo que encarna un hotel porque no hay dos formas iguales de viajar” (Eduardo Berti, Prólogo en *Vidas de hotel*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2017, p. 8).

¹²⁶ *Idem*, pp. 7-9.

Lucía dejó su hogar y a su marido para encontrarse con su amante en aquel hotel de París. Así, su habitación en el hotel es, además de un indicio de su cualidad burguesa, un refugio, un encierro, y un hogar sustituto. Es curioso, porque en teoría la finalidad del hotel es un escape temporal: todos vienen y van, menos Lucía, quien se queda ahí de manera permanente hasta el día de su muerte.¹²⁷ Así, lo que en un principio podía representar una etapa de aventura en la vida de la protagonista, termina por convertirse en un marco realista para que su espera dependa completamente del azar.

En este punto me gustaría citar nuevamente el artículo de Francine Masiello (“Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”), ya que se menciona una tendencia en la literatura femenina de vanguardia por protagonistas que abandonan su hogar para comenzar de nuevo como si fueran huérfanas de la vida. Así, “predominan en estos libros huérfanas, personajes solitarios y jóvenes adolescentes que se ven obligadas a abandonar su casa y cambiar de vivienda.”¹²⁸ Precisamente éste es el caso de Lucía Mitre: ella se ve obligada a dejar su casa, porque su marido se enamora de otra mujer. Según Masiello, el abandono del hogar cuestiona “la genealogía como índice de la identidad personal,” y resulta en “una necesaria reestructuración del yo de la protagonista [...] junto a su novedosa relación con los objetos de su entorno inmediato.”¹²⁹ Aunque como lectores no tenemos acceso a este proceso dado que Lucía Mitre no es la mente figural, dicho planteamiento me parece importante ya que la protagonista abandonó todo aquello que definía su identidad para encontrarse con su amante y consigo misma.

¹²⁷ En este punto me gustaría señalar que, según Violeta Cárdenas en *Las mujeres al margen: una revisión de la narrativa de Elena Garro* (para un coloquio de la Universidad Nacional Autónoma de México), “Helena Paz dice que esta historia proviene de la imaginación de su madre que albergaba la idea de esperar a Bioy Casares”, p. 50. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2016/coloquio_2016_05.pdf.

¹²⁸ *Op. cit.*, F. Masiello, p. 810.

¹²⁹ *Idem*, p. 808.

Antes de seguir adelante, me gustaría detenerme brevemente en la idea de que el objetivo de su viaje a París es “encontrarse” con su amante. En su libro *Teoría y estética de la novela*, Mijaíl Bajtín plantea el cronotopo del encuentro y dice lo siguiente:

En todo encuentro, la definición temporal (al mismo tiempo) es inseparable de la definición espacial (en el mismo lugar). En el motivo negativo –“no se encontraron”- se mantiene el cronotopismo; pero uno u otro de los términos del cronotopo es presentado con signo negativo: no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes. La unidad inseparable de las definiciones temporales y espaciales tiene, en el cronotopo del encuentro, un carácter elementalmente preciso, formal, casi matemático. Pero, naturalmente, ese carácter es abstracto. Pues aislado, es imposible el motivo del encuentro: siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra, y, por lo tanto, está incluido en el cronotopo concreto que lo rodea, en nuestro caso en el tiempo de la aventura y en un país extranjero. El motivo del encuentro adquiere diferentes matices concretos, incluyendo los emotivos-valorativos (el encuentro puede ser deseado o no deseado, alegre o triste, etc).¹³⁰

En el caso de este relato, dicho encuentro tiene un gran valor emotivo, ya que Lucía lo espera con gran ilusión y esperar es, literalmente, lo único que hace. Podemos ver, entonces, la estrecha relación entre la dimensión espacial y la dimensión temporal: Lucía no sale del hotel y ni siquiera se mueve de su cuarto, por lo que no es coincidencia que para ella sea siempre *el mismo día*: no se mueve en el espacio ni tampoco en el tiempo.

Podemos observar cierta circularidad en la dimensión temporal: Lucía Mitre pregunta por la hora sin parar (de ahí el título del cuento) convirtiendo todos los días en el mismo, y cuando está a punto de morir, incluso dice: “¡Qué día tan largo! Ha durado toda la vida” (52). Así, a pesar de que la narración es singulativa, para la protagonista el universo diegético se desenvuelve de manera repetitiva. Claramente, no percibe el tiempo de la

¹³⁰ Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Alfaguara, España, 1989, p. 250.

misma manera que los demás personajes. “No, no dice nada. Sólo pregunta la hora. Dice que su reloj va muy despacio” (57) explican en algún momento. Ella misma lo describe de la siguiente manera:

Claro, señor Brunier, que el tiempo se ha vuelto de piedra.¹³¹ Cada minuto que pasa es tan enorme como una roca enorme. Se construyen ciudades nuevas que florecen, decaen, y desaparecen, y van pasando las ciudades y los minutos; y el minuto de las nueve y cuarenta y siete llegará cuando hayan pasado estos minutos de piedra con sus enormes ciudades, que están antes del minuto que yo espero. Cuando suene ese instante la ciudad de los pájaros surgirá de este amontonamiento de minutos y rocas... [...] De niña, señor Brunier, el tiempo corría como la música de las flautas. Entonces no hacía sino jugar, no esperaba. Si los grandes jugáramos, acabaríamos con las piedras adentro del reloj (58).

El fragmento anterior está lleno de melancolía, la cual De Beauvoir describe como característica de la mujer vieja junto con el afán de detener el tiempo continuamente. Curiosamente, Lucía no es una mujer vieja: cuando llega al hotel se le describe como si apenas llegara a los treinta años. Sin embargo, tomando en cuenta su manera de percibir el tiempo (para ella, cerca de un año apenas es un día), habría que preguntarnos cómo vive ella aquellos “treinta años”, y si dicha percepción tiene un efecto en la clara degradación psíquica que culmina en su muerte. En cualquier caso, Lucía muere inesperada y repentinamente, aunque para entonces ya ha adoptado manías de “mujer vieja”, y poco a poco ha dejado de comer. ¿Es entonces su “vejez” un estado ilusorio, psicológico, mental, igual que todo lo demás?

Ahora, según Bajtín, el cronotopo del encuentro puede funcionar “como intriga, a veces como punto culminante o, incluso, como desenlace o final del argumento.”¹³² En

¹³¹ De hecho, el tiempo de piedra inmovilizado en el que vive es una clase de subversión del flujo del tiempo que Heráclito comparó con un río en su momento.

¹³² *Op. Cit.*, M. Bajtín.

“¿Qué hora es?” el encuentro tiene dos funciones: por un lado sirve como intriga, y por otro lado como desenlace.

Pero, ¿cómo es que provoca intriga? Pues bien, al principio del cuento se nos presenta el personaje de Lucía cuando ya se encuentra en su lecho de muerte, provocando que como lectores nos imaginemos (sin estar seguros) que Gabriel no va a llegar a tiempo. Entonces, la mente figural permite una analepsis; el señor Brunier recuerda el momento en el que la señora Mitre llegó al hotel.

La recordó perfectamente: venía seguida de dos mozos que le llevaban las maletas. No era demasiado joven, tal vez ya llegaba a los treinta años. Sin embargo, al pasar junto a él le sonrió con una sonrisa descarada. “Las señoras no sonríen así, sólo los muchachos”, se dijo Brunier. Y para colmo, aquella señora le guiñó un ojo. Se sintió desconcertado. La viajera llevaba al cuello una amplia chalina de gasa color durazno cuyas puntas flotaban a sus espaldas como alas.
(53)

Dicha analepsis podría considerarse como una pausa digresiva de la mente figural, sin embargo, es tan larga que provoca una ruptura temporal y se convierte eventualmente en el “presente efectivo” del relato. Dentro de ella, hay una relación de concordancia en cuanto a orden y a frecuencia, y crea la ilusión de que los sucesos se relatan conforme suceden. Cerca del final, desaparece la ilusión: “Ahora Lucía Mitre estaba cubierta con su chalina de gasa color durazno” (61). La palabra “ahora” regresa al lector al presente original, y nos damos cuenta de que el principio es también el final. Así, podemos observar cómo el relato cuenta con elementos narrativos tradicionales pero también con rupturas de los mismos.

En cuanto a su función como desenlace, es al final del cuento que llega Gabriel Cortina preguntando por Lucía, sin embargo, para este punto ella ya murió. Después de que

él desaparece, “Gilbert se inclinó por última vez sobre el rostro de Lucía Mitre, también ella se había ido para siempre del hotel, pues en su rostro no quedaba nada de ella” (63): en otras palabras, Gabriel ya no está y Lucía tampoco, por lo que quizá, de manera maravillosa, se encontraron al otro lado de la muerte. Sin embargo, estrictamente hablando no logran estar al mismo tiempo y en el mismo lugar (en cuyo caso yo me pregunto ¿están al mismo tiempo pero no en el mismo lugar, ya que Lucía ya no está en el mundo de los mortales? ¿O están en el mismo lugar pero no al mismo tiempo, ya que Lucía estuvo pero ya no está?), así, lo que sucede es el motivo negativo del encuentro mencionado por Bajtín en su explicación del cronotopo: “no se encontraron”.

Para terminar, el narrador de “¿Qué hora es?” no nos brinda ninguna referencia para saber cuándo se desenvuelve la trama: tan sólo podemos asumir que se trata de la década de los sesenta. El ritmo de la narración es bastante acelerado: la trama se conforma de escenas hiladas por elipsis y resúmenes (está repleta de frases como “pasaron dos meses”, “al terminar el tercer mes”, “más tarde”, o “durante muchos días”). Es un tanto difícil seguirle el paso al tiempo diegético, pero eventualmente puede entenderse que pasa un año porque se describen las cuatro estaciones. Cuando al fin aparece Gabriel Cortina, dice que su amiga le reservó el cuarto hace once meses, a pesar de que según lo descrito por el narrador debería ser más tiempo. Entonces, ¿es Gabriel quien está confundido?, y más importante: ¿podemos confiar en la manera de ver el tiempo del narrador?

A todo esto, es importante analizar el ser y el hacer de la protagonista tomando en cuenta que todo lo filtra un narrador completamente sesgado. Así, después del anterior recuento de los elementos más importantes de la dimensión espacial y temporal, ya podemos embarcarnos en el análisis actorial de la protagonista. Vayamos por partes: Lucía, igual que Cristina, es un personaje no referencial. Aún así es importante mencionar, por un

lado, que Santa Lucía fue una mártir cristiana asesinada durante la persecución de Diocleciano, es venerada por la iglesia como la Santa de la ceguera, e innumerables hospitales y clínicas llevan su nombre ya que también llega a representar a los enfermos. Proviene del latín “lux” y tiene un alto grado de resonancia ilustre. Por otro lado, el apellido “Mitre” le hace eco a Bartolomé Mitre, presidente de Argentina de 1862 a 1868, por lo que podría tener alguna motivación social o política, pero ésta no es clara. Sin embargo, la presencia del apellido es más importante de lo que parece: en el texto de Masiello antes mencionado, se establece que en la literatura feminista de vanguardia “existe un repudio del logos histórico, del positivismo lineal, y de la figura del padre genético como eje motivador de la narrativa. Por eso es común la heroína anónima, sin apellido ni nombre, que elige quedarse fuera del mundo sancionado.”¹³³ Las cuatro protagonistas sujetas al análisis en la presente tesis tienen nombre, pero Lucía es la única que cuenta con apellido.

Debido a que Lucía es una mujer sola y aislada en París, y a que “Mitre” es un apellido argentino relativamente icónico, me atrevo a sugerir que cumple la función de no permitir que el lector ni los personajes a su alrededor olviden su contexto original, ni el “aire latinoamericano” que la vuelve exótica. Además, ya que los demás personajes se refieren a ella como “la señora Mitre”, podemos asumir que “Mitre” es su apellido de casada, por lo que a pesar de haber dejado el hogar y a su marido en Argentina, una parte de él siempre la perseguirá a donde vaya.

A pesar de todo lo anterior, la protagonista no es un personaje referencial: es claramente un blanco semántico que se llena progresivamente en el relato y se colma de historia, no sólo de atributos a su personalidad. Sin embargo, al estar narrado desde la

¹³³ *Op. Cit.*, F. Masiello, pp. 813-814.

perspectiva de Brunier, se llena de manera discontinua y con muchas limitaciones, ya que nunca tenemos acceso a su pensamiento ni a su contexto.

Para que haya coherencia en el personaje, el nombre y los atributos tienen que contar con cierta estabilidad y recurrencia. Como aclara Pimentel, “es a partir del nombre que el personaje adquiere significación y valor, gracias a procedimientos discursivos y narrativos como la repetición, la acumulación, la transformación (el cual es un proceso constante), y la oposición en relación con otros personajes.”¹³⁴ Así, a lo largo del cuento Lucía Mitre adquiere, por ejemplo, un aire de descarada que se le atribuye a su sonrisa desde el inicio del relato; sufre una transformación que desafortunadamente conlleva una degradación (la cual será abordada más adelante); y se le denomina como “extravagante”, “extranjera” o “sudamericana”, demostrando un claro contraste entre ella y el resto de los personajes que está presente no sólo en su nacionalidad sino en su manera de hablar y actuar.

Aunque no tenemos acceso a una descripción psicológica de Lucía Mitre, sí podemos encontrar una descripción física. Lucía Mitre tiene ojos color té (evocando quizá, por un lado, el color que queda al fondo de las tazas de té cuando ya se terminó la bebida, o por otro lado, a las “rosas de té”, las cuales se llaman así porque tienen un olor parecido al del té negro), pelo sepia (el sepia es utilizado sobre todo en fotos y es un pigmento que cuenta con un espectro amarillo, rojizo y café), acento extranjero, una sonrisa abierta de muchacho, piernas delgadas y largas, mejillas hundidas y manos delgadas y temblorosas.

La descripción limitada que se hace de Lucía Mitre da cierta ilusión de imparcialidad y totalidad, dado que (como explica Pimentel) embona con los modelos cognitivos propuestos en la época. Se recalca más de una vez su belleza, y se entretienen

¹³⁴ *Cfr. Op. cit.*, L. A. Pimentel.

valoraciones morales con rasgos físicos (“Es usted muy bella, señora Mitre [...] toda ella ardía adentro de unas llamas invisibles y luminosas”, 60). Muchas veces, al caracterizar a un personaje por su apariencia física, una gran parte del retrato moral ya está dado: así, pareciera que la belleza pretende rellenar gran parte de los espacios vacíos en el retrato de Lucía Mitre. Sin embargo, dicha descripción no es continua ni completamente objetiva.

Pero entonces, ¿cómo podemos terminar de rellenar dichos espacios? ¿Cuáles son los ejes temáticos que cruzan al personaje de Lucía Mitre, presentes mediante lo dicho y *lo no dicho*, que forman parte clave de su discurso figural y de la situación y entorno que la rodea? Finalmente, ¿cómo personifica o desafía Lucía Mitre lo planteado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* sobre las mujeres de aquella época?

Bien, primero que nada, es una mujer casada. Aunque Lucía Mitre ya no vive con su marido, parece que su sombra la persigue. Como descubrimos a través de los fragmentos de su vida que le cuenta tanto al señor Gilbert como al señor Brunier, su marido, Ignacio, la dejó por otra mujer, Emilia. Ahora, si tomamos en cuenta la descripción que hace Simone de Beauvoir de la mujer casada, el marido “es un semidiós dotado de prestigio viril y destinado a reemplazar al padre: protector, proveedor, tutor, guía, a su sombra es donde la vida de la esposa debe desarrollarse; es ostentador de todos los valores [...]” (*ESS*, 431). En este sentido, Lucía Mitre ha perdido todo lo anterior y se encuentra extraviada y confundida, lo cual se hace evidente en el relato; el escuchar la palabra “marido” le afecta gravemente: “Madame Mitre se quedó mirando al vacío, como si la palabra marido la hubiera transportado a un mundo hueco” (56).

Simone de Beauvoir describe, por otro lado, que la mujer se encuentra en una actitud pasiva desde antes del matrimonio, ya que “sus padres la *casan*, la *dan* en matrimonio”, mientras que “los muchachos se casan, *toman* a la mujer” (*ESS*, 377). Dicha

experiencia se la relata Lucía un tanto metafóricamente al portero: “En ese tiempo el amor estaba afuera de las tapias de mi casa, esperándome como una gran hoguera, toda de oro, y cuando mi padre abrió el portón y me dijo “¡Sal, Lucía!”, corrí hacia las llamas: mi vocación era ser salamandra” (58). Así, Lucía se caracteriza a sí misma como salamandra, la cual es una criatura asociada con el fuego, por lo que se relaciona, además, con la manera de describirla del señor Brunier: “Lucía Mitre giraba como una mariposa alrededor de un fuego que él no percibía, pero que estaba allí, en la misma habitación, cegándola” (58). ¿Cuál es aquel fuego? Cabe mencionar en este punto que su marido se llama Ignacio: en latín Ignatius proviene de la palabra *ignis*, que significa fuego. ¿Se trata, entonces, de la flama del marido que la persigue? ¿La amenaza de su matrimonio fallido?

Más tarde, Gilbert le sugiere que le escriba a su marido para que vaya a recogerla. Entonces Lucía comienza a hablar sobre su experiencia matrimonial, la cual está íntimamente relacionada con las ideas de Simone de Beauvoir, ya que no se cumplieron sus expectativas basadas en las promesas de la sociedad; se sentía muy sola y, por si fuera poco, la figura de su suegra era aterradora.

En cierto momento, Lucía le muestra a Gilbert la carta que su marido le escribió cuando la dejó. El señor Gilbert la extiende en sus manos pero, al estar escrita en español, no entiende nada. Quiere guardarla para que alguien le ayude a traducirla más tarde, pero segundos después, Lucía Mitre ya ha quemado la carta. Este momento es quizá la paradoja más grande de todo el cuento y evidencia una narración disonante: el narrador mantiene una perspectiva autónoma e individual que le permite relatar en un idioma desconocido para las mentes figurales. Nos presenta aquí con un límite de entendimiento que es clave en la historia para mantener al personaje de Lucía Mitre como un misterio: ella es un rompecabezas que vamos armando como lectores, y cuando parece que estamos por obtener

la pieza más importante, la protagonista misma la toma y la convierte en cenizas. La carta se convierte así en un elemento más que sucumbe ante aquel fuego que parece devorarlo todo.

Más tarde, la señora Mitre procede a explicar una clase de proceso de disociación que llevó a cabo a raíz del trauma que representó para ella la infidelidad y el abandono por parte de su marido: “En ese momento me fui a vivir a otro palacio, aunque aparentemente seguí durmiendo en el cuarto de la casa de Ignacio” (61). A partir de entonces, como su marido ya no está para darle sentido a su vida, el que se la da es Gabriel, su amante, o al menos la espera por su llegada. En este sentido, Gabriel es otro nombre que vale la pena estudiar: es de origen hebreo y se le atribuyó a uno de los arcángeles. Significa “fuerza de Dios”, o su equivalente en árabe, Gibrán, significa “el anunciador”. Al evocar tan claramente al famoso arcángel, es fácil analizarlo como “el salvador” de la protagonista: ella no se puede salvar sola, necesita de un hombre para hacerlo.

Así, podemos introducir sin muchos rodeos a la enamorada. En este cuento es en el que se muestra más literalmente la espera eterna que es la vida de la mujer, especialmente de la mujer enamorada. Lucía espera a su amante, y cuando el señor Brunier se lo cuestiona, ella le contesta casi indignada: “¿Nunca han visto a nadie que espere a su amante todo el día?” (58).

Simone de Beauvoir plantea que la mujer enamorada se pierde en su enamorado tratando de encontrarse a sí misma y coloca toda la realidad en él (*ESS*, 645). Lucía lo convierte a él en su única ancla al mundo, y cuando no llega, pierde poco a poco la razón; las personas a su alrededor creen que incluso lo inventó debido a su falta de contacto con la realidad (“A lo mejor no existe. A lo mejor ella lo inventó,” 57). Lucía no lo inventó, pero al convertirlo en su “salvador”, hasta cierto punto lo idealizó (“Gabriel es como México,

lleno de montañas y valles inmensos... siempre hay sol y los árboles no cambian de hojas sino verdes,” 61) y lo deshumanizó. Como lectores, hay que recordar que finalmente Gabriel es un mortal como cualquiera, y en mi opinión, su apellido Cortina puede analizarse desde dicha perspectiva: como en la historia del Mago de Oz, detrás de la *cortina* hay un hombre común y corriente, tan sólo pretendiendo ser un mago.

Entonces, si Gabriel no la podrá salvar, ¿es posible que encuentre Lucía Mitre una salida? ¿Una salida racional, que no dependa de nadie más que de ella misma? Es decir, ¿qué tanto podemos encontrar en Lucía a la mujer independiente? Casi nada. Según Simone de Beauvoir, la independencia más básica se logra mediante el trabajo. Lucía vive sola en el hotel, pero no es independiente, ya que vive todavía de las joyas que le regaló su marido (o quizá su amante), y con ellas paga su estancia. Dicho fríamente, es un parásito: vive sin hacer nada, en un hotel donde no tiene que llevar a cabo siquiera ninguna de las tareas del hogar. Vive en el ocio, espera pasivamente y no persigue ningún objetivo, lo cual evita que pueda afirmarse como sujeto.

Considerando que tiene que pasar el tiempo de alguna manera, y quizá a falta de algo mejor que hacer, Lucía termina dándole la mayor importancia a su apariencia, convirtiéndose claramente en una narcisista. Simone de Beauvoir define el narcisismo como un proceso de enajenación: curiosamente, para Lucía se trata de un escape (“Estoy tan nerviosa, me voy a arreglar un poco,” 60). Ella expresa su personalidad mediante la manera que tiene de arreglarse (algunos accesorios se vuelven parte vital del personaje, como la chalina color durazno), y literalmente vive de sus alhajas (las entrega para pagar su estancia). De Beauvoir explica que la narcisista organiza su vida como si fuera una novela triste o maravillosa: Lucía la cuenta como una tragedia. Además, busca activamente los elogios y se encuentra en un delirio constante: en palabras de Simone de Beauvoir, “está

extraviada y obsesionada” (*ESS*, 635). Finalmente, tal y como describe de Beauvoir, a falta de un público la narcisista se abre a un confesor, en este caso dos: el señor Gilbert y el señor Brunier.

Dado que la focalización está en ellos, es posible saber cómo se ve a Lucía desde los ojos de los terceros: aparenta una clase social a la que ya no pertenece (“¿Qué le importan esos francos si en su país tiene cien mil caballos y trescientas mil vacas? [...] La señora Mitre no tenía tantas vacas y al terminar el tercer mes no tuvo con qué pagar la cuenta del hotel,” 54). Probablemente creció en una familia burguesa y se casó con un burgués, pero ahora que está sola no tiene nada: su arreglo expresa una situación social anterior, ya tan sólo imaginaria, la cual se ve extenuada por su extravagancia y caracterización extranjera.

Así, es claro que debido al contexto y entorno social, Lucía no trata de combatir los defectos de la situación, sino que los convierte en adornos. Está atrapada en un sueño, más allá de la realidad: se encuentra en un callejón sin salida. Dicho callejón se ve relacionado con aquel al que se enfrentan las mujeres burguesas que, según Simone de Beauvoir, se rehúsan a alterar el orden social porque el precio sería demasiado alto o porque nunca han experimentado la libertad, y por lo tanto, ni se les ocurre pelear por ella y en contra de su destino. Su inacción, entonces, la compensan con una intensidad emocional absurda que es observable en Lucía. Además, siente una gran hostilidad hacia su marido por ser él el responsable de su infelicidad, pero no puede mantenerlo cerca y hacerlo sufrir porque él la abandonó a ella: Lucía termina entonces sin las armas silenciosas y sutiles que suelen tomar las mujeres, y sólo se resigna a su situación.

Finalmente, este cuento también parece tener un par de elementos fantásticos, por lo que vale la pena formular las mismas preguntas que en el apartado anterior: ¿realmente podemos considerarlo un relato fantástico? ¿qué es lo que permite dicha clasificación?

Bien, a lo largo del relato, la única extraña es la protagonista y todos los personajes a su alrededor lo atribuyen a la locura.¹³⁵ Es hasta el final, cuando llega Gabriel Cortina y desaparece, que las mentes figurales (el señor Brunier y el señor Gilbert) dudan de su propia percepción, aunque encuentran una explicación lógica eventualmente:

Después de muchas discusiones adoptaron la hipótesis de que habían sido víctimas de una alucinación.

–Fue el deseo de que llegara – aceptó vencido y melancólico el señor Gilbert.

–Sí, eso debe haber sucedido, los dos la amábamos – confesó Brunier. (63)

A ambos les parece natural haber alucinado, como si la misma Lucía Mitre les pudiera haber contagiado su locura. Sin embargo, más tarde encuentran la raqueta que iba cargando Gabriel Cortina al lado del lecho de muerte de Lucía, provocando la inevitable caída de su hipótesis. Deciden entonces que el joven debe estar en algún lado, pero no lo vuelven a encontrar jamás. Así, el desenlace del cuento tiene un cierto parecido con “La casa de azúcar”: coinciden en la partida de la protagonista y son finales abiertos que hacen del resto del cuento un rompecabezas: el lector se queda de lleno, como los personajes y el narrador, en la vacilación y en la duda.

Ahora, si el género fantástico cuestiona la realidad a través de elementos insólitos, ¿qué parte de la realidad se subvierte y se quiebra en “¿Qué hora es?”? Bien, como ya mencionamos anteriormente, Lucía es una mujer que se vio obligada a abandonar su hogar y a su marido: está en un país que no es el de ella, hablando un idioma que no es el suyo. Su único contacto con el mundo son el señor Gilbert y el señor Brunier, quienes (¿será una

¹³⁵ Como señala América Luna Martínez en su estudio de personajes femeninos, “Las mujeres no pueden traspasar los límites de la «normalidad» si no es a cuenta de su integridad psicológica y emocional” (América Luna Martínez, “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No. 39, 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>).

coincidencia!) son las mentes figurales del narrador. Ellos cuentan la historia, como siempre los hombres han contado la Historia. Así, la tensión entre la fantasía y la realidad está nuevamente relacionada con el feminismo: una mujer (casi por definición “lejos de la racionalidad”) no puede estar sola y aislada sin estar loca y, además, rodeada de elementos fantásticos y misteriosos, imposibles de resolver. Al hacerlos dudar también de su percepción, se cuestiona el hecho de que los hombres siempre estén en sus cinco sentidos y sean completamente fiables (en contraste con las mujeres).

Entonces, ¿es “¿Qué hora es?” un relato fantástico o no? En mi opinión, sí. Me atrevo a afirmar que se trata de un cuento fantástico modélico desde su estructura y construcción: contamos con un objeto que comprueba la irrupción de lo insólito (la raqueta), con un manejo del tiempo circular y con estados alterados por parte de los personajes que evitan cualquier tipo de explicación. Gracias a los elementos fantásticos, se trunca el equilibrio entre el hombre *racional* y la mujer *irracional*: debido a la falta de una explicación lógica, los hombres dudan de su percepción, provocando que se denuncie y cuestione la situación femenina de la época.

Capítulo IV

Dos narraciones en camino a la liberación femenina

En este capítulo analizaré los cuentos “El automóvil” de Silvina Ocampo y “La vida empieza a las tres” de Elena Garro. A pesar de que la distancia entre cuentos esta vez es más grande (diez años), me parece que el contexto de la década de los ochentas y la década de los noventas es parecido en cuanto al proceso feminista de México y Argentina y en cuanto a la trayectoria narrativa de ambas escritoras. La comparación nuevamente estará basada en un análisis de las respectivas protagonistas, Mirta y Valeria: el ser y el hacer de los personajes, las transformaciones que sufren y la manera en que personifican y desafían (a modo de ejes temáticos) los arquetipos femeninos planteados por Simone de Beauvoir en la segunda parte de *El segundo sexo*. El objetivo es demostrar que ambos relatos cuentan con narrativas ya en camino a la liberación femenina. Igual que en el capítulo anterior, tomaré en cuenta la perspectiva del mundo que nos brinda el narrador, y unos cuantos elementos no exhaustivos de la dimensión espacial y temporal.

4.1 El automóvil (1987)

Silvina Ocampo publicó “El automóvil” en 1987 en el libro de cuentos *Y así sucesivamente*. Fue su penúltima publicación en vida (antes de *Cornelia frente al espejo*); murió 6 años después pero dejó de escribir desde antes debido a que padecía de demencia senil. No sabemos con certeza cuándo escribió este cuento pero fue probablemente en sus últimos años activos como escritora.

“El automóvil” (igual que “La casa de azúcar”) es la historia de una pareja recién casada. Ella está obsesionada con los automóviles y él siempre ha pensado que las mujeres manejan mal (estereotipo aún presente en la actualidad). Poco después de su casamiento, el padre de él les obsequia un automóvil, y ella comienza a madrugar todos los días para poder manejarlo. Su actitud le provoca tantos celos y nervios al marido que luego de un tiempo decide que emprender un viaje es la solución para romper con aquel despreciable hábito y reavivar su matrimonio. Entonces, zarpan en un barco hacia Francia con todo y el automóvil. Al llegar, Mirta insiste en ir directamente a París, pero el marido quiere recorrer Francia con el objetivo de enfriar su pasión por los automóviles (lo cual no sucede). En este viaje, Mirta conoce a un francés que comienza a enseñarle el idioma, provocando los celos del marido aunque nunca se confirme ningún tipo de amorío. Mirta eventualmente compete en una carrera automovilística, la cual el marido ve por televisión: ni siquiera va al autódromo. Mirta no gana pero no se desalienta, y poco a poco el marido se aleja; deja de querer dormir con ella porque su corazón late tan fuerte como un automóvil: literalmente, le hace mucho ruido. Un día, el marido regresa al hotel y Mirta no está, sólo hay un automóvil en la calle (vacío pero prendido), que se aleja lentamente. Él se da cuenta, en contra de cualquier tipo de lógica, de que es Mirta; trata de perseguirlo pero no lo alcanza y, aunque no vuelve a encontrarlo jamás, a partir de ese día no para de buscarlo.

Antes de comenzar a analizar el personaje de Mirta y los ejes temáticos que lo atraviesan, nuevamente me gustaría abordar primero la perspectiva del narrador, además de la dimensión espacial y temporal del cuento. El narrador de este cuento es intradieгético con una focalización interna fija en el marido, por lo que es un narrador testigo. Sabemos unas cuantas cosas de él: en primer lugar, describe a qué se dedica (“Yo trabajaba seriamente, en una casa editora que me exigía muchos sacrificios”, 673) y podemos

ubicarlo en una clase social alta (“Tengo dinero, ¿por qué voy a ocultarlo?”, 674); en segundo lugar, da un par de detalles gracias a los cuales podemos inferir un poco sobre su relación con sus padres. Sobre su padre dice: “Conseguimos después de nuestro casamiento un automóvil espléndido. A mi padre le sobraba dinero y me lo regaló para que pudiera hacer un viaje de descanso” (673), y sobre su madre aclara: “[...] le pedí dinero a mi madre, prometiendo pagar la deuda con mercaderías extranjeras que podría ella vender en su *boutique*,” (674).¹³⁶ Ahora, nuevamente, todo lo que sabemos de Mirta es desde afuera: tanto lo narrado como lo descrito se ve filtrado por la mente de un hombre, su marido. En este sentido, no podemos confiar como lectores en la subjetividad de la voz narrativa.

Antes de abordarlas por separado, se puede hablar de la dimensión espacial y temporal en conjunto (como lo hicimos en el apartado de “¿Qué hora es?”), gracias a que al principio del cuento los personajes emprenden un *viaje*. El viaje como tópico ha estado muy presente a lo largo de la historia de la literatura: simboliza la aventura, la búsqueda, y a veces incluso el encuentro del sentido de la vida. En *Teoría y estética de la novela*, Bajtín lo aborda como otro cronotopo, ya que es un “tipo cronológico de movimiento”.¹³⁷ El teórico ruso resalta que los viajes por diversos países extranjeros han sido elementos literarios importantes desde la novela griega, y afirma que el viaje “corresponde al universo ajeno, abstracto [...]. En tal universo, el hombre solamente puede ser un hombre privado, aislado, carente por completo de relaciones, más o menos importantes, con su país, con su ciudad, con su grupo social, e incluso con su familia.”¹³⁸ Así, el viaje no sólo implica un

¹³⁶ Llama la atención el hecho de que su madre (perteneciente a una generación anterior) no sólo tenga dinero para prestarle si no también un negocio propio, y es uno de los factores que demuestran que la época ha cambiado. Sin embargo, cabe mencionar que él rompe su promesa, ya que nunca regresa a Argentina con dichas mercaderías.

¹³⁷ *Op. cit.* M. Bajtín, p. 492.

¹³⁸ *Idem*, p. 261.

posible encuentro sino también una posible pérdida, y en el caso de este cuento, la pérdida de contacto con sus semejantes es exactamente lo que le sucede al narrador-testigo.

Ahora, en cuanto a la dimensión espacial por su propio lado, hay tan sólo unas cuantas referencias extradiegéticas. Mirta y su marido viven originalmente en Buenos Aires, Argentina, al cual se hace referencia contadas veces: primero, cuando se suben al barco para comenzar el viaje: “Zarpamos de Buenos Aires una mañana preciosa de otoño” (674), más tarde, cuando llegan a Francia, el narrador afirma: “Ya me había fastidiado bastante con sus incipientes carreras en la provincia de Buenos Aires [...]” (675) y finalmente, se le menciona con melancolía cuando el viejo continente ya no es la novedad: “Extrañaba el cielo de Buenos Aires, el canto de los pájaros insolentes que tenemos en la lánguida luz de las tardes en que todo se desmaya, hasta el aire, hasta las brisas, hasta el canto de algunos pájaros desvelados, hasta el corazón que los escucha” (676).

Al dejar Buenos Aires, se dedican a conocer primero a una zona de Francia no tan citadina:

Insistí en no ir directamente a París, en aprovechar el viaje, aunque sólo fuera por veinte días, para conocer las ciudades, la arquitectura, la pintura, la escultura, las iglesias, los jardines, el paisaje de esa región de Francia. Mis argumentos eran serios: estando en la misma tierra donde surgieron, sería una vergüenza no conocer las obras de arte y los edificios más célebres que podían admirarse en las tarjetas postales y en las guías turísticas. (675)

En el fragmento anterior podemos observar la idealización de lo francés tan característica por parte de los latinoamericanos: el marido añora visitar personalmente lugares que ha tenido la oportunidad de ver tan sólo en postales y guías turísticas. Mirta, al contrario, accede únicamente porque en el trayecto podrá practicar el manejo del automóvil. Ahora, dicho trayecto no se describe, y sólo se menciona uno de los hoteles en los que se

quedan, “La Liebre Feliz”. Mirta conoce ahí al francés que pretende enseñarle el idioma y quiere quedarse más tiempo para poder aprenderlo correctamente; en este punto, tan sólo podemos asumir que ya se encuentran en París, pero no estamos seguros hasta que un poco después el narrador se pregunta: “¿Estábamos en París o soñábamos?” (676). Así, confirma un hecho con una pregunta, lo cual da lugar una vez más a una gran duda sobre su autoridad y fiabilidad: ¿cómo es que no está seguro dónde están? En este sentido, es posible dudar de todas las descripciones que brinda. Finalmente, él es el punto cero, la perspectiva desde donde se organiza la descripción.¹³⁹

Es importante mencionar también que en este relato está más presente el espacio urbano exterior que el espacio urbano interior, aunque curiosamente, no hay mayor descripción de ninguno. Según los roles de género de la época, Mirta es la que debería estar más identificada con el interior y el marido con el exterior: sin embargo, al estar la pareja de viaje, viven en un hotel, por lo que Mirta no puede convertir el espacio interior en un hogar, no puede hacer suyo el espacio, no puede “convertir su prisión en un reino” (*ESS*, 407), como explica Simone de Beauvoir. Más bien, se adapta poco a poco al mundo de afuera, porque es ahí donde puede manejar y moverse a su antojo.

De manera poco convencional, el marido se aísla adentro: él habla desde el hotel como deixis de referencia: relata cómo “me encerré en el hotel y ella se fue sola” (675); “volvió tardísimo, sin disculparse” (675); “una noche volvió del cine, después de las once” (676). Cuando decide alejarse de ella porque está harto de oír su corazón latiendo como motor, al fin va a conocer “museos, palacios y jardines, las orillas del Sena, las catedrales, las más diminutas iglesias” (677) llevando a cabo la descripción más extensa de París en

¹³⁹ Recalcando que se trata de un juicio personal, el narrador continuamente utiliza frases como “me parecía”, “a mi juicio”, “sospecho”, “creo”, “resolví”, mezclando además tiempos verbales.

todo el relato. Cuando Mirta desaparece, decide quedarse a vivir ahí, “porque sólo en París puedo alcanzar mi esperanza, cumplir mi deseo” (677). Cabe recalcar que le importa tanto el “qué dirán”, que menciona la opinión de los demás respecto a su elección de residencia: “Hay gente que me aplaude. ‘Qué lindo vivir aquí.’ Otra gente se pregunta: ‘¿Por qué diablos se fue a vivir a París?’” (677).

En cuanto a la dimensión temporal, no hay referencias extradiegéticas que permitan contextualizar el relato en ninguna época: tan sólo podemos asumir que toma lugar después de “La casa de azúcar”, sin embargo, hay que considerar que viajar en barco era una práctica de principios y mediados del siglo XX, ya que para finales del mismo ya se había normalizado el avión.¹⁴⁰ En lo que respecta al tiempo intradieético, narrador comienza relatando en tiempo presente: “Braman los automóviles: se están volviendo humanos, por no decir bestiales” (673) para cambiar inmediatamente a pasado: “Fui al autódromo donde corría Mirta” (673).¹⁴¹ Entonces, lleva a cabo una analepsis que es casi imperceptible y pronto se convierte en el presente efectivo del relato. A lo largo del cuento, introduce juicios en presente (“sospecho”, “creo”), pero no es sino hasta cerca del final que regresa plenamente al tiempo presente (“Desde ese día, busco el automóvil por la ciudad”, 677). Se termina de revelar, entonces, que la narración se lleva a cabo en retrospectiva, lo cual (igual que en “La casa de azúcar”) le quita un poco más de fiabilidad al narrador. Finalmente, el narrador incluso habla en futuro (lo cual es digno de resaltar, ya que no sucede en ninguno de los otros cuentos) y explica sus planes: “[...] escribí una carta a Mirta, que le dejaré en la consejería del hotel. Acá viviré mientras tenga plata para seguir gastando. Cuando se

¹⁴⁰ Quizá valga la pena mencionar que según Mariana Enríquez en *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*, “Bioy y Silvina viajaron a Europa cinco veces juntos [...]. Todos los viajes fueron en barco: Silvina Ocampo nunca viajó en avión,” ya que así podríamos explicar el hecho de que Ocampo narre un viaje en barco situado en una época en la que la gente ya viajaba en avión.

¹⁴¹ Esta última frase es curiosa porque nunca la retoma; nunca dice qué sucedió en el autódromo.

acabe, buscaré trabajo” (677). Dado que no sabemos si sucedió así (si le alcanzó el dinero, si la encontró, si buscó trabajo), el cuento concluye sin concluir.

Asimismo, por un lado, el ritmo de la narración es acelerado. Hay muy pocas escenas y el único diálogo sucede entre el marido y el francés. En otras palabras, no hay ni una sola escena de diálogo entre Mirta y su marido, lo cual evita que conozcamos la perspectiva de Mirta en lo absoluto. Por otro lado, la narración es singulativa: hay una relación de concordancia en cuanto a la frecuencia narrativa. Así, el cuento cumple con varios factores de la narrativa tradicional, pero hay una gran ruptura temporal (provocada por la analepsis) que lo separa de dicha tradición. Además, al final encontramos la carta que le escribe a Mirta; así, se incluye otro género: el epistolar. La autora, de hecho, se caracteriza por la inserción de documentos que, según Patricia Klingenberg, “sirven el propósito de proveer un final abierto en el cual el lector se imagina las consecuencias del acto de lectura”.¹⁴²

A todo esto, es importante analizar el ser y el hacer de la protagonista tomando en cuenta que, nuevamente, todo lo filtra un narrador completamente sesgado. Después del anterior recuento de los elementos más importantes de la dimensión espacial y temporal, ya podemos comenzar con el análisis actorial de la protagonista. Mirta es un personaje no referencial y un blanco semántico que se rellena conforme avanza la trama, colmándose de historia y de atributos tanto físicos como psicológicos. El nombre “Mirta” tiene un origen griego y hace referencia al árbol mirto, el cual antiguamente se consideraba como un símbolo de amor y belleza; estaba consagrado a la diosa Afrodita. Si la intención del texto es que la protagonista evoque algún aspecto de dicho árbol, podría ser la belleza, como

¹⁴² Cfr. Patricia N. Klingenberg, “Silvina Ocampo for the Twenty-First Century: A Review of Recent Criticism”, en *New Readings of Silvina Ocampo: Beyond Fantasy*, comp. Patricia N. Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, Támesis, Nueva York, 2016, p. 32. La traducción es mía.

podemos ver en el siguiente fragmento (que es lo más cercano a una descripción física de Mirta en el relato):

Había embellecido notablemente. Su pelo brillaba con furor, sus ojos revoloteaban como los de un niño, su agilidad parecía apta para cualquier prueba de trapecio o de baile acrobático, ganaba premios en concursos de natación y de zapateo. (673)

Así, al igual que con el personaje de Lucía Mitre y Valeria (protagonista de “La vida empieza a las tres”, cuento que analizaremos en el siguiente apartado), se resalta más que nada su belleza y se entretienen valoraciones morales con rasgos físicos sin que el lector se dé cuenta. En lo que respecta a una descripción psicológica, es importante recalcar que el narrador describe el comportamiento de Mirta y lo juzga de manera negativa incansablemente, por lo que no podemos considerar, como lectores, que realmente tengamos acceso a la manera de Mirta de ver el mundo, ya que lo más probable es que (a juzgar por su comportamiento) sea muy diferente a la de su marido. Así, tomando en cuenta el sesgo por parte del narrador, hay que cuestionarnos los mismos aspectos que en el caso de las otras protagonistas: ¿Cuáles son los ejes temáticos que cruzan al personaje de Mirta? ¿De qué manera forman parte clave de su discurso figural y de la situación y entorno que la rodea? ¿cómo personifica o desafía Mirta lo planteado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* sobre las mujeres de aquella época?

Antes que nada, Mirta es una mujer casada. Sin embargo, ¿qué tanto cumple con las características detalladas por Simone de Beauvoir? Desde el principio del cuento, es claro que Mirta no está feliz en el matrimonio, y conforme avanza la trama crece entre ella y su marido la hostilidad, el disgusto y la indiferencia descritos por de Beauvoir como inevitables luego de cierto tiempo. Después de todo, la sociedad le enseñó a ella que sólo

tenía que dejarse llevar; le hizo creer que poner su destino en manos de su marido sería suficiente para darle sentido a su vida. Ahora, aunque no tenemos acceso a los pensamientos ni sentimientos de Mirta, no es difícil adivinar que se da cuenta casi inmediatamente del engaño que representa dicho discurso, el cual no se traduce a la realidad. Simone de Beauvoir plantea que la mujer “de soltera tenía las manos vacías: pero en esperanzas, en sueños, lo poseía todo. Ahora, ha adquirido una parcela del mundo y se dice con angustia: nada más que esto, y para siempre” (*ESS*, 425), y justo así parece que se tortura Mirta a sí misma. El automóvil es lo que la revive, provocando entonces un cambio radical en ella, y permitiendo que ejerza su agencia al tomar el volante y manejarlo. Como lo describe el narrador: “Este automóvil fue un verdadero don del cielo, pues Mirta, que vivía descontenta con su suerte, empezó a gozar realmente de la vida. [...] nunca estaba cansada como antes que se desmayaba por todo” (673). Es a partir del fragmento anterior que podemos asumir la infelicidad en la que se encontraba al principio del matrimonio, sin embargo, se distingue de las otras protagonistas porque busca y encuentra la fuerza para vivir y el sentido de la vida en otro lado.

Dado que el marido es quien decide que se irán de viaje (de alguna manera para salvar la relación), podemos ver representado en el cuento el tan famoso “viaje de novios”. Según Simone de Beauvoir, dicho viaje es para “enmascarar esa crisis: arrojada durante unas semanas fuera del mundo cotidiano, rotos provisionalmente todos los lazos con la sociedad, la mujer ya no se situaba en el espacio, en el tiempo, en la realidad” (*ESS*, 423). Esta dinámica les funciona durante un tiempo, pero en cuanto se acomodan en un lugar un poco más fijo, Mirta se inscribe a una carrera: finalmente, no va a dejar ir su ambición para siempre.

Mientras que el marido es quien se aísla y se desespera poco a poco, Mirta hace exactamente lo descrito por Simone de Beauvoir en esta etapa de la relación: trata de reconquistar su autonomía y de conservar su propia visión del mundo. Así, suceden conflictos que provocan exasperación y, finalmente, una ruptura. Mirta, a diferencia del prototipo de la mujer casada de la época, no se ve muy preocupada por conservar a su marido ni su situación favorecida: quizá no le importe todo lo que está en juego, o quizá no se dé cuenta.

Se podría decir que Mirta, al crear distancia en su relación tanto física como sentimental y tomar sus propias decisiones, desea “vivir su situación en la lucidez, en la autenticidad, [y] no le queda a menudo otro recurso que el orgullo estoico” (*ESS*, 455). Es alegre y, a pesar del marido, no sólo toma sus propias decisiones, sino que mediante las actividades que lleva a cabo sola y los horarios en los que se mueve, se conduce como “el hombre de la relación”. A lo largo del cuento, experimenta una libertad interior y abstracta, mientras que conoce la exterior cuando maneja, lo cual alimenta su obsesión.

Ahora, en este cuento, igual que en “La casa de azúcar”, lo que nos llevaría a considerar a la protagonista una mujer narcisista son las descripciones del marido, las cuales, como ya mencionamos, están altamente sesgadas. Por un lado, según Simone de Beauvoir, la narcisista se ve a sí misma como objeto de placer y percibe en los ojos admirativos la gloria, y podríamos decir que esto se manifiesta en el cuento: “Nadie necesitaba violarla, ella misma era capaz de violarse para dar placer a alguien” (674), sin embargo, éste es un juicio emitido por el marido completamente afectado por celos incontrolables: no podemos olvidar que también se enoja cuando le toman una fotografía abrazando el coche; básicamente, no le gusta que la gente la mire. Me parece que, como lector, es muy importante distinguir este aspecto para no confundir mentes figurales, dado

que Mirta no es la que declara que sería capaz de violarse a sí misma. Entonces ¿si el narrador nos hace creer que Mirta se considera a sí misma un objeto, no es en realidad el personaje del narrador quien no logra verla como sujeto?

Por otro lado, a Mirta no le importa mucho su apariencia. De hecho, la única vez que se arregla es para ir a competir al autódromo: “Mirta se vistió aquel día con un traje muy elegante. Ella, que rara vez se ocupaba de elegir ropa adecuada para las circunstancias, ese día se preocupó” (676), lo cual, antes de demostrar su narcisismo, nos deja ver nuevamente sus claras prioridades en la vida. De hecho, más que a ella, es al marido a quien le importa cómo se ve. Esto se debe a que, como dice Simone de Beauvoir “puesto que la mujer es un objeto, se comprende que la forma en que se adorne y se vista modifique su valor intrínseco” (*ESS*, 520). Parece que el marido quiere que sea bella, pero no tanto que lo incomode (“A mi juicio no necesitaba tanta belleza”, 673), ejemplificando perfectamente el control que el entorno y específicamente el “qué dirán” ejerce sobre la mujer.

No obstante, éste es sólo uno de los factores que afectan al matrimonio, como veremos a continuación. Al principio del cuento, el narrador está describiendo la pasión incesante de Mirta por los automóviles y lo absurdo que le parece:

Pretendía hacer conmigo la vuelta del mundo en automóvil, porque decía que en un automóvil uno lleva todo lo que uno quiere y tiene, incluido el mismo corazón. Me amaba, no sé si tanto como yo la amaba a ella aunque considerase ridículas casi todas sus ambiciones. Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura. (673)

Dicho fragmento nos permite ver la perspectiva desde la cual se están narrando los hechos: el marido de Mirta no valida sus deseos ni mucho menos; los considera no sólo

ridículos sino un síntoma de locura. La ama, pero preferiría que dejara ir sus ambiciones. La ama, pero preferiría que fuera una mujer “normal”, probablemente sin ningún tipo de deseo en la vida. La ama como a un objeto. Al igual que el marido de Cristina, le da miedo reconocer su autonomía y verla como a un individuo libre.

Aún así, declara amarla más de lo que ella a él, por lo que podemos deducir que Mirta no es víctima de un amor desesperado en el cual se vea perdida completamente. Al contrario, Mirta sabe perfectamente lo que quiere y hace lo que puede para conseguirlo. Madruga para manejar el automóvil, y una vez que están en Francia se inscribe a la carrera en el autódromo aunque él no quiere siquiera ir a verla. Ella decide por sí misma, provocando los quiebres que tenga que provocar en la relación: no dedica el tiempo y esfuerzo necesario descrito por Simone de Beauvoir para conservar a un marido o a un amante.

Sin embargo, afirmar que Mirta no encarna en ningún sentido a la mujer enamorada me parecería un error de interpretación: el hecho de que no esté enamorada del marido ni del francés (con el que pasa gran parte de su tiempo) no significa que no esté enamorada. En mi opinión, Mirta está enamorada de su automóvil: dicho objeto es el que encarna el papel del amante; la libera de la rutina y permite que ella salga incluso de sí misma por un rato.

Así, Mirta no se pierde en un hombre, se pierde en un automóvil: a pesar de que ella es quien lo maneja, su felicidad y su realidad dependen completamente de él. Por eso, cuando después de la gran travesía en barco no pueden recuperar el auto debido a un aparente error en el papeleo, Mirta deja de reír y de comer. Finalmente, cuando se resuelve el lío, Mirta “ casi desnuda se abrazó a la máquina. Es difícil abrazar a un automóvil, pero ella supo hacerlo,” (674). Éste es el primer momento en el que el marido se porta realmente

posesivo agresivo con ella: le grita y la arranca del automóvil, invadido por unos celos que parecen ser irracionales. Dado que no es cualquier escena, Mirta rompe en llanto, y a pesar de que se reconcilian más tarde, me parece que éste es el primer quiebre mayor en la relación y quizá el momento en que Mirta, en silencio, termina de darse por vencida en el matrimonio.

En escenas como la anterior descrita es claro que la relación entre personajes es jerárquica (el marido está en una posición de poder por su rol social: él es quien trabaja, él consigue el dinero y se lleva a Mirta a París en un intento de alejarla de su vocación; él considera que puede decirle qué hacer). Por su lado, Mirta no tiene un empleo; compite en carreras de automóviles, pero es poco probable que dicha actividad le brinde la remuneración necesaria para pagar sus propias cuentas. En este sentido, es posible que Mirta esté encerrada en una burbuja de mujer burguesa, aunque hay que recordar que al ser el narrador el marido, evidentemente no discute nada en relación a este tema porque ni se le ocurre.

Sin embargo, Mirta se acerca más que otras protagonistas a la mujer independiente, ya que sí logra liberarse del poder que su marido tiene sobre ella. Hay varios factores a su favor: por ejemplo, el hecho de que no se ve condenada a la repetición. La trama del cuento es un viaje que se opone a la rutina, y ella tiene la libertad de ir sola a conocer y volver más tarde sin ningún escrúpulo. Por consiguiente, no podemos observar en ella la transición de la madurez a la vejez provocada por el tedio, ni física ni psicológicamente: también así se distingue de las demás protagonistas. El narrador dice de manera explícita que Mirta “tenía treinta años pero no los representaba; parecía tener sólo veinte y a veces quince” (673) y se ve perturbado por este hecho. Desde su perspectiva, los problemas del matrimonio se deben únicamente a la “necedad” de ella por aferrarse a su pasión y a su independencia: Mirta

provoca quiebres inevitables en la relación aunque en realidad sólo esté tratando de existir como sujeto y no como el objeto que el marido quiere que sea.

Así, debido a las decisiones que toma y a su comportamiento, no me parece que el orden social establecido se le antoje inquebrantable para mantener sus privilegios como lo hace la típica mujer burguesa (según Simone de Beauvoir). Mirta, gracias al automóvil, no se ve atrapada en la inacción. Al contrario: cuenta con varias actitudes que funcionan como actos de protesta; se desquita como puede y cuando puede. Como plantea de Beauvoir, arremete contra la larga espera que es su propia vida haciendo esperar al marido: “[...] ella se fue sola. Sufrí como un animal herido, creyendo que nunca volvería, pues apasionada como era, podría cometer cualquier locura. Volvió tardísimo, sin disculparse” (675), o lo castiga con silencio y agresión pasiva. En cualquier caso, su más grande acto de protesta es abandonar a su marido.

Finalmente, igual que las anteriores protagonistas, Mirta no es madre. Debido a que tiene una pasión muy determinada, quizá me atrevería a decir que no se atiene a ese papel: no está dispuesta a renunciar a sus hábitos para cuidar a un hijo. Mirta no se resigna a una vida rutinaria y encerrada: sale y pasea, llega tarde, madruga para manejar, compite en una carrera, comienza a aprender francés. Finalmente, no recurre a otro hombre si no al automóvil, tanto así que su corazón comienza a latir como si fuera uno, torturando de paso a su marido.

A su vez, este cuento parece tener un par de elementos fantásticos, y vale la pena preguntarnos de nuevo: ¿realmente podemos considerarlo un relato fantástico? ¿qué es lo que permite la clasificación? Me gustaría comenzar por aclarar que no podemos tomar al pie de la letra todo lo relatado por el narrador: hay que ver más allá de los sucesos para

observar qué está detrás de los elementos de la realidad que se ven subvertidos y cuestionados.

Primero que nada, la metamorfosis que sufre la protagonista en el desenlace es sin duda un elemento fantástico¹⁴³ (según el estudio de Todorov, entraría dentro de la denominada “red temática del yo”; la metamorfosis pone en juego los límites entre el espíritu y la materia, entre el sujeto del objeto). Dicha metamorfosis no va sólo en una dirección, como podemos ver en la frase inaugural del relato: “Braman los automóviles: se están volviendo humanos, por no decir bestiales” (673). Se trata más bien de un juego constante entre la vida y la muerte, o quizá de un intercambio continuo entre el universo de lo humano y el universo de lo material.

Como aclaramos anteriormente, el amor de Mirta hacia el automóvil es desesperado. Poco a poco ya no puede siquiera existir sin él, como explica Simone de Beauvoir: “La mujer sólo se conoce en tanto que otro: su para-otro se confunde con su mismo ser; el amor no es para ella un intermediario de sí para sí, puesto que ella no se encuentra en su existencia subjetiva” (*ESS*, 662). Así, el final del cuento podría leerse como una fusión entre Mirta y su objeto de deseo; a pesar de haberse liberado del yugo de su marido, termina convertida en el objeto que ella creía que le daría todo lo que necesitaba.

¹⁴³ La metamorfosis es un elemento fantástico al que Ocampo recurre con frecuencia en su narrativa, abordándolo desde diferentes fórmulas. En una entrevista realizada por Hugo Beccacece para *La Nación* (el 28 de junio de 1987) admite incluso que éste es uno de sus motivos predilectos al escribir:

H. B.- Otro de los temas favoritos de tu obra es el de las metamorfosis.

S. O.- Sí, siempre me fascinaron. He leído muchas veces el libro de Ovidio sobre las metamorfosis. ¿No te parece maravilloso que una cosa cambie y se transforme en otra? Me gusta ver cómo una cosa se hace otra; tiene algo de monstruoso y de mágico. Además en la vida todos nos metamorfoseamos. ¡Qué palabra más horrible! Cambian nuestras caras, nuestros sentimientos.

Raquel Prestigiacomo, Póslago en *Cuentos difíciles. Antología*, Silvina Ocampo ed., Buenos Aires, Colihue, 2000 pp. 75-96.

Mirta, igual que la mujer descrita por Simone de Beauvoir, “pertenece al mundo masculino y, al mismo tiempo, a una esfera en la que se hace oposición a este mundo; encerradas en ésta, investidas por aquél, no pueden instalarse en ninguna parte con tranquilidad” (*ESS*, 587). Su transformación en automóvil como única salida plausible de la situación en la que se ve envuelta puede ser, entonces, una representación fantástica de ello. Según Simone de Beauvoir, la mujer “jamás ha emergido como un sujeto ante otros miembros de la colectividad; encerrada en su carne, en su morada, se capta como ente pasivo [...]” (*ESS*, 587), lo cual sucede en el cuento muy literalmente: Mirta se capta como ente pasivo, se convierte en objeto. Por lo tanto, la ambición gracias a la cual Mirta era capaz de definirse como individuo en un principio no le da exactamente la llave a la liberación que buscaba, ni mucho menos: le quita la cualidad de sujeto.

No obstante (y con el objetivo de contrarrestar la interpretación anterior) la metamorfosis no es con cualquier objeto inanimado, sino con un automóvil (si tomamos la palabra por su etimología como plantea Elisa Salzmán¹⁴⁴, un automóvil es aquello que se mueve por sí mismo), lo cual nos lleva a preguntarnos ¿qué implica que Mirta sea la materia prima en un proceso de transformación al final del cual se ha convertido en un objeto que puede ir a donde sea y cuando sea? Para contestar esta pregunta, me gustaría citar un artículo publicado en *El País* después de haber tomado lugar en Madrid la séptima Conferencia Internacional “Literatura y automóvil” (2012):

Desde Marinetti y los futuristas, la literatura no ha considerado el automóvil como mero medio de transporte, sino como un motivo eficaz para vehicular

¹⁴⁴ Cfr. Elisa Salzmán, «Muchachas sobre ruedas: Una lectura de ‘El automóvil’ de Silvina Ocampo y otras piezas de la colección», en Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/ Comparística, Frugoni de Fritzsche Teresita (ed.), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.

sentimientos e ideas. Incluso lo ha convertido en un personaje dotado de cualidades y pasiones humanas (o sobrenaturales) [...]. El coche sirve en la literatura para el amor y el cortejo, para escapar (del hambre, del peligro, de la rutina, de la opresión), para matar y morir, para empezar de nuevo, como signo de estatus, como rito de paso, como instrumento de liberación (de todo tipo de cautiverio, incluido el del hogar patriarcal).¹⁴⁵

Me gustaría mencionar en este punto el cuento “Neocentauro” por José Martínez Sotomayor, en el cual el personaje principal, Enrique Pérez, se convierte en un automóvil. Se trata de una metamorfosis lenta y terrible: primero, el personaje la disfruta ya que adquiere no sólo más ojos (gracias a los espejos) sino más sentidos. Sin embargo, eventualmente el automóvil se adueña de su voluntad y se deshace de su sentido común hasta haber desplazado a su cerebro completamente. La manera que encuentra el personaje de volver a ser él mismo es dirigiendo el automóvil hacia un barranco; así, queda destruido y él es nuevamente un individuo, aunque cubierto de sangre.

Aunque la premisa sea tan sorprendentemente parecida, hay varias diferencias con el cuento de Ocampo: por un lado, en el caso de Enrique Pérez, sabemos cómo se vive y cómo se presenta poco a poco la metamorfosis, mientras que en el caso de Mirta, la observamos desde la perspectiva del marido, desde fuera, y es prácticamente instantánea. Por otro lado, Enrique Pérez es un profesor de Historia y es descrito como “perspicaz”, “de rápida síntesis” y “de flexibilidad mental”.¹⁴⁶ Para él, la metamorfosis es una liberación que deja de disfrutar cuando cesa de cumplir su propósito, por lo que quiere regresar a su vida de ser racional; para Mirta, el automóvil representa un escape del hogar patriarcal: un escape necesario que desafía de diversas maneras los límites entre sujeto y objeto, delineando así el cuento un claro camino a la liberación femenina.

¹⁴⁵ Manuel Rodríguez Rivero, “Literatura sobre ruedas” en *El País*, 16 de noviembre del 2012, https://elpais.com/cultura/2012/11/14/actualidad/1352893674_965713.html.

¹⁴⁶ José Martínez Sotomayor, “Neocentauro” en *Lentitud*, Imprenta Mundial, México, 1933, p. 63.

Ahora bien, hay que preguntarnos (como ya mencioné anteriormente) qué parte de la realidad se cuestiona y se subvierte en el cuento mediante los elementos fantásticos. No cabe duda de que aún más insólito que la metamorfosis en sí misma es el hecho de que Mirta abandone a su marido: así, a través de los elementos fantásticos tan obvios, se retrata la inconformidad de Mirta con su matrimonio y su situación.

A lo largo del relato, la relación entre Mirta y su marido se va degradando: Simone de Beauvoir afirma que en esta etapa de desconsuelo conyugal pueden surgir largos periodos de melancolía y delirios tanto en la mujer como en el hombre, tal y como sucede en el cuento. Mirta le pesa a su marido porque no puede descansar sobre sí misma, y aunque Simone de Beauvoir dice que cuando el hombre la libere se liberará él mismo, en el cuento sucede lo opuesto: Mirta se libera ella sola y el marido se siente perdido y abandonado. En consecuencia, este hecho es tan insólito que el cuento utiliza elementos fantásticos como herramienta narrativa, resaltando así la relación necesaria entre literatura fantástica y literatura feminista.

Aunque claramente “El automóvil” pertenece a una tradición fantástica más moderna que “La casa de azúcar”, podemos observar varias similitudes: ambos maridos terminan dominados por sus pasiones y sus celos, colocando tanta tensión en el equilibrio creado por la sociedad entre el hombre *racional* y la mujer *irracional*, que se rompe. Si alguien se degrada poco a poco es él: se pierde en sus propios delirios creyendo que son de ella; se pierde en la irracionalidad que él y la sociedad le habían asignado a la mujer.

Entonces ¿pertenece “El automóvil” al género fantástico o no? Como acabamos de observar, el final abierto presenta una situación en desequilibrio que no se resuelve: la vacilación y la duda que provocan los sucesos fantásticos exigen toda la atención del lector. Sin perder de vista que no hay una lectura unívoca, en lo personal me parece que el cuento

sí es fantástico y que mediante los elementos antes mencionados alcanza a presentar a una protagonista femenina ya en camino a la liberación.

4.2 La vida empieza a las tres (1997)

En 1997, Elena Garro publicó dos libros con tres cuentos cada uno: *El accidente y otros cuentos inéditos* y *La vida empieza a las tres*. Como aclara Geney Beltrán Félix en el prólogo a los cuentos completos de Garro editados por Alfaguara, “aunque no podemos etiquetar a ninguno de los dos como obras imbuidas de un impulso unitario, sí es posible ver en alguno cuentos la recurrencia de una figura ya atendida [...]: la mujer dominada por el varón en una relación opresiva.”¹⁴⁷

En este sentido, a pesar de que no podemos estar seguros de cuándo fue escrito el cuento “La vida empieza a las tres” (debido a la personalidad de Garro¹⁴⁸), temáticamente pertenece a su segunda etapa narrativa: las protagonistas de esta etapa no pueden vivir su existencia bajo las reglas de los hombres, pero tampoco atinan a cómo vivir sin ellas. Intuyen que debe de existir un vínculo de pareja distinto al del molde patriarcal aunque no terminen de configurarlo, lo cual provoca quiebres y desajustes en las relaciones de pareja. “La vida empieza a las tres” se desarrolla al inicio de la Segunda Guerra Mundial, cuando los nazis acaban de invadir Polonia, y relata el viaje de Valeria y Mario en un trasatlántico (llamado “el Colonia”) con destino a Nueva York. Desde el principio del cuento es claro

¹⁴⁷ *Op. cit.*, G. Beltrán Félix, p. 21.

¹⁴⁸ En un artículo para *La Jornada* publicado en 2016, Elena Poniatowska relata una conversación que tuvo con Garro sobre *Los recuerdos del porvenir*, en la cual Garro declara: “La escribí en París en 1951. (...) Luego se quedó guardada en un cajón. La olvidé en un hotel en Nueva York y más tarde mi hermana, que iba de pasada, recogió el baúl abandonado con todos mis papeles. Además se me quemó. Toda desbarajada y mochada la remendé y le llegó a Joaquín Díez-Canedo, quien la publicó.” (Elena Poniatowska, “Elena Garro y su amor por los campesinos”, en *La Jornada*, 13 de marzo del 2016, <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/13/opinion/a03a1cul>).

que su matrimonio está muerto y las posibilidades de diálogo son nulas. A lo largo de la travesía Valeria está segura de haber estado en aquel barco antes y tanto ella como las personas a su alrededor se comportan según “el rito”. Valeria conoce (¿o reconoce?) al Capitán del barco, Helmut, y a un italiano llamado Dinello: ambos son hombres muy diferentes que representan posibles salidas de su situación y matrimonio inerte. Al llegar a Nueva York, Valeria desembarca con su marido pero le promete al Capitán volver. Así, continúa visitándolo hasta que el Capitán le informa que partirán a las tres de tarde del día siguiente. Se despiden trágica y melancólicamente: Valeria ya está resignada a no volver a verlo. No obstante, en la mañana llega a su hotel un boleto para regresar a Europa en el mismo barco, acompañado por un mensaje en el cual está basado el título del cuento: *La vida empieza a las tres. Helmut*. Aprovechando la ausencia de su marido, Valeria hace su maleta, toma a su gato en brazos y pide un taxi. En el barco se reencuentra con el Capitán y con Dinello, quien se atiene a quererla de manera platónica. Entonces, repentina y trágicamente, el Colonia “topa con una mina” y se hunde. Valeria se refugia en el pecho del Capitán y de un momento a otro ya no se encuentra en el barco, sino en el interior de la catedral de Friburgo. Al final del cuento, el barco continúa sus viajes de ida y vuelta con el reloj detenido a las tres de la tarde, y Valeria, el Capitán y Dinello se suben y bajan de otros barcos en alta mar, evocando un triángulo amoroso tan trágico como el de Tristán e Isolda.¹⁴⁹

¹⁴⁹ El cuento termina con el siguiente fragmento: “Algunos contemplaban a los tres visitantes impecables y hermosos como dioses ahogados surgidos de las olas y sus memorias retrocedían al tiempo inescrutado de los bosques submarinos, de las sirenas, de Ulises y de Tristán e Isolda y la fiesta banal cobraba caracteres trágicos. Se sabía que tres pasajeros abordaban a veces a cualquier barco y que a su paso quedaba dibujado en las cubiertas y en las alfombras por un rastro de agua salada y algunos líquenes frescos” (446). Según dice el mito, Tristán le lleva a Isolda a su tío para que se case con ella, pero en el camino ambos ingieren una poción de amor y comienzan un amorío que continúa aún cuando Isolda ya se casó con el tío, creando así un fatídico triángulo amoroso.

Antes de analizar el personaje de Valeria y los ejes temáticos que lo atraviesan, me gustaría abordar la perspectiva del narrador, además de la dimensión espacial y temporal del cuento. El narrador es extradiegético pero tiene una focalización interna (en su mayor parte) fija en Valeria. Como lector, tenemos acceso a sus pensamientos y sentimientos: su exasperación respecto a su marido y su amor desesperado por el capitán. Dicho narrador pretende cierto grado de objetividad del que no podemos fiarnos, ya que es más que nada a través de la perspectiva de Valeria que se filtra la información sobre el mundo narrativo.¹⁵⁰ Cabe mencionar que “La vida empieza a las tres” es así el único cuento cuya mente figural es femenina: su perspectiva está sesgada de diferente manera que el resto de los narradores. En cuanto a la dimensión espacial, la trama comienza en Europa; se desarrolla sobre todo a bordo del barco hasta que Valeria y su marido, Mario, alcanzan el destino final (la ciudad de Nueva York) y termina, nuevamente, con Valeria a bordo del barco. Hay un par de referencias extratextuales: sabemos que el barco zarpa del Puerto del Norte y que parte del trayecto avanza por el Mar del Norte. No sabemos exactamente cuál es el país de origen y no existe un puerto con dicho nombre, pero existe el Puerto de Róterdam, el cual es el puerto más grande de Europa y al encontrarse en el estuario de los ríos Rin y Mosa, desemboca en el Mar del Norte. Así, podemos tan sólo asumir que están zarpando de Holanda.

¹⁵⁰ Sólo hay un breve momento en el que la mente figural es Dinello: “Sin querer recordó su vida y ésta resbaló vertiginosamente por un tobogán que desembocó en el mar nocturno. Sólo le quedaba el barco y Valeria acodada a la misma barandilla que él,” (431-432), por lo que la narración es disonante. Mientras que Valeria lleva a cabo más de una analepsis con el fin de contextualizar la trama, cuando se focaliza en Dinello es mucho más importante lo no dicho: los enigmáticos límites alrededor de la mente figural se llegan a explicar mediante un olvido inevitable. Parece que, en presencia de Valeria, Dinello no tiene control de sus pensamientos ni de sus recuerdos. Como lectores, esto nos obliga a conformarnos con la trama para rellenar poco a poco el espacio en blanco que es Dinello (Valeria como mente figural, por otro lado, nos brinda más elementos).

El barco es un medio de transporte que favorece el encuentro de personajes, y al igual que el hotel, durante siglos no ha dejado de estar presente en la literatura como espacio. Me gustaría citar en este punto a Michel Foucault en su conferencia “Des espaces autres”:

El barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de orilla en orilla, de casa de tolerancia en casa de tolerancia, va hasta las colonias a buscar lo más precioso que ellas encierran en sus jardines, ustedes comprenden por qué el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI hasta nuestros días, a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico (no es de eso de lo que hablo hoy), sino la más grande reserva de imaginación.¹⁵¹

Entonces, dado que el barco no constituye un lugar en sí mismo pero está repleto de sub-espacios, me atrevo a decir que en una gran parte de la trama el exterior y el interior son uno solo: el barco. Valeria, al ser la mente figural del relato, es el punto cero desde el cual se llevan a cabo las descripciones del mismo.

A lo largo del relato hay breves descripciones del camarote, el comedor, el salón de baile y el gabinete del Capitán, lo cual le permite al lector crearse un cierto mapa mental del trasatlántico. Éste es además un símbolo de aventura, de riqueza, de libertad, de conquista (el cual podemos ver muy evidente en el nombre del barco: “el Colonia”), e igual que el hotel, es un hogar sustituto, un escape temporal (aunque a Valeria, irónicamente, la lleva a otra dimensión de manera permanente).

¹⁵¹ Michel Foucault, trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, “De los espacios otros”, Conferencia en el Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre de 1984.

Eventualmente el barco llega a su destino: Nueva York. De dicha ciudad no hay ninguna descripción; nuevamente funciona como referencia extratextual que permite a los lectores tener una imagen (aunque quizá un tanto ambigua) del espacio. Por un lado, Nueva York siempre ha representado una clase de “entrada” a los Estados Unidos: era una de las metrópolis más importantes del mundo y una de las pocas ciudades bien conectadas con Europa; por otro lado, incluso llegó a ser un símbolo de la modernidad durante el siglo XX. A todo esto, no es necesaria una descripción de la ciudad para identificarla, ya que “el nombre propio es indefinible, sólo caracterizable [...] no es una ‘descripción que identifica’, sino una identificación sin descripción.”¹⁵²

En lo que respecta a la dimensión temporal, el cuento se desarrolla al principio de la Segunda Guerra Mundial, después de la invasión de Polonia, lo cual sabemos debido a un par de pausas digresivas (“No quiso tomar parte de la discusión, en la que ambos bandos hablaban de Polonia. Esa guerra tan compleja era la culpable de que ella se encontrara en ese barco repleto de gente de América que regresaba asustada a sus países [...]”, 425) y algunos diálogos. Dado que Hitler invadió Polonia en septiembre de 1939, el relato debe de tomar lugar a finales de este año.

Por un lado, está narrado en tiempo pasado, creando el presente efectivo del relato, y hay una relación de concordancia entre el orden del discurso y el de la historia. El narrador se adentra una y otra vez en la mente de Valeria, por lo que hay muchas pausas digresivas que interfieren con las escenas, y los diálogos son muy breves. En muchos casos vemos resúmenes unidos por elipsis, y no existe una noción clara de cuánto tiempo dura la travesía en el barco (aunque en aquella época los viajes a través del Atlántico duraban entre quince y veinte días). La única medida de tiempo realmente clara son los tres días que se

¹⁵² Pierre Lerat, *Sémantique descriptive*, Hachette, Paris, 1983.

queda anclado el Colonia en el puerto de Nueva York, y la manera en que Valeria vive el tiempo dichos días, esperando a que llegue la hora de la cita con el Capitán (las cinco de la tarde). Por otro lado, la narración es aparentemente singulativa, aunque llega a sentirse repetitiva porque el principio es un *déjà vu* para Valeria¹⁵³ y es muy similar al final.

En este sentido, el tiempo llega a parecer circular: comienza cuando están abordando el barco y termina poco después de que Valeria lo ha abordado de nuevo; todo lo que sucede, Valeria lo vive como si ya hubiera sucedido antes; la catedral de Friburgo es mencionada en varias ocasiones¹⁵⁴; incluso hay fragmentos que se repiten con las mismas palabras al principio y al final, por ejemplo: “Dos veces levantó la vista y buscó sus ojos y no supo si ellos la miraban a ella o a la orquesta colocada a sus espaldas,” (443), o la afirmación del capitán que es casi una declaración de amor: “Tu corazón va más de prisa que el vals,” (443). Ahora, según Simone de Beauvoir, la mujer “está condenada a la repetición, no ve en el porvenir más que un duplicado del pasado [...] ese movimiento circular, el único devenir del tiempo es una lenta degradación,” (*ESS*, 589), lo cual desemboca en un delirio: tiene una concepción mágica de la realidad y eventualmente ya no puede distinguir lo posible de lo imposible, precisamente como Valeria.

El relato parece contar con las piezas imprescindibles de las historias de viajes tradicionales: el momento de partida, la llegada al destino fijado y el retorno al punto de origen. Sin embargo, a pesar de que Valeria se sube al barco con el objetivo de regresar a Europa, nunca llega: en su caso, el lugar no lugar se convierte en un escape permanente

¹⁵³ Está repleto de verbos como “reconoció” y “recordó”, y menciona un “rito” que nunca se aclara.

¹⁵⁴ La Catedral evoca una tumba, como podemos observar en los siguientes fragmentos: “[...] hasta llegar a la catedral que ella había visitado en Friburgo. Bajo las aguas volvió a ver los sepulcros de piedra de los caballeros, con la cruz de la espada descansando sobre el pecho” (425); “Valeria sostenida por el Capitán bajó lentamente hasta el interior de la vieja catedral de Friburgo. Allí, desde una tumba de piedra contempló el instante en que su mente se puso de pie” (445).

después del naufragio y el tiempo deja de ser tiempo porque no avanza: el momento del accidente se repite por toda la eternidad.

Al detenerse el tiempo (a las tres de la tarde) con el naufragio, la relación de Valeria y el Capitán se vuelve estática: ya no hay forma de que se degrade mediante el hallazgo de debilidades o defectos. Así, Valeria no sufre los tormentos de una mujer enamorada que descubre que en realidad no puede divinizar a su amante; para Valeria, el destino se queda inmaculado y engañosamente perfecto. Como explica Simone de Beauvoir, “si dos amantes se sumergen juntos en lo absoluto de la pasión, toda la libertad se degrada en inmanencia; solamente la muerte puede aportarles entonces una solución: ése es uno de los sentidos del mito de *Tristán e Isolda*,” (ESS, 652).¹⁵⁵

A todo esto, es importante analizar el ser y el hacer de la protagonista tomando en cuenta que ella misma, como mente figural, es quien filtra la información del relato. Después del anterior recuento de los elementos más importantes de la dimensión espacial y temporal, ya podemos embarcarnos en el análisis actorial de la protagonista. Valeria no es un personaje referencial, pero vale la pena mencionar, por un lado, el origen latino del nombre (procede del término *valere*, el cual denota lo valeroso, fuerte y sano), y por otro lado, a Santa Valeria de Milán, venerada como mártir por la Iglesia Católica: según la tradición, después de la muerte de su marido se negó a adorar a los dioses paganos, por lo que fue torturada y asesinada en Milán: quizá la relación entre Santa Valeria y la protagonista sea una manera estoica de aceptar su destino fatídico.¹⁵⁶ En cualquier caso, el

¹⁵⁵ Es curioso que Simone de Beauvoir mencione dicha leyenda, ya que, como ya mencionamos, es también evocada por el narrador al final del cuento.

¹⁵⁶ La protagonista da la impresión de flotar de un lugar a otro y estar fatídicamente resignada a la infelicidad: cuando alguien a bordo del trasatlántico proclama: “¡Ojalá que no hundan este barco!” ella piensa para sí misma: “¡Ojalá que lo hundan! (...) Así, no llegaría a la casa donde la esperaba la familia de Mario,” (426), como si la muerte fuera ya la única salida.

personaje de Valeria es un blanco semántico que se llena conforme avanza el relato, y gracias a que tenemos acceso a un flujo de conciencia relativamente completo y a más de una analepsis que nos permiten construir el ser y el hacer del personaje, lo rellenamos de manera más continua y con menos limitaciones en comparación con los otros tres personajes femeninos.

En una primera instancia, contamos con unos cuantos rasgos físicos en la descripción de Valeria. Cerca del principio, se le retrata en relación con su gato: “ambos se parecían en las variantes del pelo, que iban del cobre claro al rubio pálido,” (423). Se describe también su ropa en varias ocasiones: casi siempre usa blanco, excepto en cierto momento que está “metida en su abrigo de pelo de camello”, (426).¹⁵⁷

Por otro lado, el capitán le hace dos obsequios y ambos son accesorios: le regala un collar de perlas y corales y una chalina “de todos los tonos de azul” (434), evocando así el océano sobre el cual se mueve el barco: “sobre su cama estaba la chalina de gasa azul como una fresca corriente de agua milagrosa invitándola a la humedad y al canto de las caracolas,” (436). Con dichos tonos de azul, se rompe el blanco immaculado que suele usar Valeria y se convierte en el accesorio más distintivo, lo cual es muy importante dado que la mujer, según Simone de Beauvoir, “elige un color [...] para expresar su personalidad en su ropa” (ESS, 624).

En este sentido, al igual que la mujer descrita por Simone de Beauvoir, Valeria concilia una cierta armonía en cuanto a su imagen. Escoge un color que la halaga (en este caso se trata casi siempre del blanco) y lleva con orgullo los obsequios del Capitán (la

¹⁵⁷ El hecho de que se le describa en dicho abrigo me parece curioso porque Garro tenía uno igual (Elena Poniatowska lo menciona en el mismo artículo ya citado que escribió sobre Garro para *La Jornada* en el 2016: “Se le veía siempre con su abrigo de piel de camello y sus trajes color miel, elegantísima”, *Op. cit.*, E. Poniatowska), así que puede ser un indicio de elementos autobiográficos.

chalina y el collar de perlas), los cuales modifican su valor como individuo (¿o como objeto?) entregándole un nuevo mundo y un nuevo yo: Valeria es otra cuando está con el Capitán, es una mujer de mar. Así, parece que ella está definiéndose con base en el regalo de un hombre, de su amante, y basando su singularidad en lo que representa para él (“[...] estás destinada a vivir en el agua, eres el sueño de los hombres de mar,” 439) Además, me parece importante recordar que Lucía Mitre también lleva una chalina que la distingue (aunque la suya es color durazno); el hecho de ser definidas por *accesorios* recalca su condición femenina.

Otro punto que tienen en común Valeria y Lucía Mitre es que se enfatiza su belleza de diversas maneras (“–Te ves más bonita cuando ríes– le aconsejó Dinello, mientras la arrastraba a bailar,” (429); “Si yo fuera él, no haría llorar a una chica tan bonita,” 441), al tiempo que se llevan a cabo juicios de valor a su persona. Como expliqué anteriormente, con rasgos físicos bellos suelen entretorse valoraciones morales positivas por parte del narrador.

Ahora, a pesar de que tenemos acceso a la mayoría de sus pensamientos, hay ciertos límites bajo los cuales se esconde una historia secreta, construida a través de *lo no dicho*, con la cual podemos armar de manera más completa el rompecabezas que es el retrato de Valeria. Entonces, ¿cuáles son los ejes temáticos que cruzan a la protagonista, y que nuevamente forman parte clave de su discurso figural y de la situación y entorno que la rodea? ¿Cómo personifica o desafía Valeria lo planteado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*? Con base en dichos roles temáticos y su innegable aunque sutil transformación, poco a poco serán obvias las diferencias y similitudes de los cuentos.

Analizaremos a la mujer casada como el primer rol temático presente en el personaje de Valeria. Cerca del principio, toma lugar una analepsis clave en cuanto al contexto de la protagonista:

¿Qué tengo que ver con ese extraño? Preguntó mirando a Mario y su tristeza se volvió irreparable. Habían pasado nueve años desde su matrimonio; los primeros meses fueron agitados, las riñas estallaban sin cesar, después, optó por un silencio explosivo. Su matrimonio era un error, estaba suspendida en el vacío y Mario no quería escuchar la palabra divorcio, a pesar de que la presencia de Valeria le produjera una especie de alergia. Hacía unos meses que Valeria se había enamorado como una estúpida de Fernando y unas cuantas semanas atrás se habían despedido. (424)

Mientras que el lector espera una degradación lenta de la relación entre Valeria y su marido, el narrador nos presenta un matrimonio que nunca funcionó y que se mantiene a la deriva casi por inercia. La alergia que Valeria le produce a Mario evoca lo planteado por Simone de Beauvoir: “cuando los individuos no desean ya alcanzarse, porque entre ellos hay hostilidad, disgusto o indiferencia, el atractivo erótico desaparece,” (*ESS*, 403). Pero, ¿cómo se llega a tan alto nivel de hostilidad? Quizá Valeria no está dispuesta a ceder tanto como se espera de la mujer; quizá, también, le lleva la contraria a Mario como acto de protesta. En cualquier caso, ella indudablemente se siente engañada por la armonía que le prometió el optimismo burgués: igual que a las demás, desde pequeña se le hizo creer que el matrimonio le daría la fuerza para vivir y el sentido de la vida, sin embargo, aquello no se tradujo a la realidad, como veremos a continuación.

Generalmente la mujer se esfuerza por dar sentido a su interior y a su exterior, es decir, a su casa; al estar encerrada en la comunidad conyugal intenta transformar su prisión en un reino: “su hogar es para ella la parte que le ha correspondido en este mundo, la expresión de su valía social y de su verdad más íntima,” (*ESS*, 409). Valeria se ve

despojada también de esta posibilidad, ya que la guerra la arranca de su hogar y la obliga a ir a vivir con la familia de Mario del otro lado del Atlántico: la idea de tener que sobrevivir en el territorio de su suegra termina por derramar el vaso (igual que en “¿Qué hora es?” la madre del marido es un elemento al borde de lo terrorífico: “En esa casa siempre tenía sed. Se diría que las miradas de piedra de su suegra y de sus hijos aspiraban toda la humedad del aire,” 426).

Aunque la suegra como elemento aterrador podría formar parte de un lugar común, no sucede lo mismo con Mario. Él no es el típico marido celoso y básicamente no le importa si Valeria coquetea con otros hombres, pero no deja de controlarla en otras áreas de su vida, como podemos observar en el siguiente fragmento:

El mareo de Mario se convirtió en un resfrío y era ella la que debía hacer las maletas en ese último día en El Colonia. La ropa tenía que ser colocada con cuidado para evitar hacer y deshacer diez veces las maletas, pues para Mario era vital cerrarlas sin esfuerzo y que al abrirlas los trajes no necesitaran un planchado. [...] Mario era un personaje extraño, le gustaba verla buscar algo, siempre algo. (433)

Al mismo tiempo, Valeria está luchando por reconquistar su autonomía y mantener su visión del mundo, pero sabe que el matrimonio subordina a la mujer al marido y que a ojos de los demás, él ostenta una superioridad moral, social e intelectual: “Siempre desconfiaba de las invitaciones de los hombres, sabía que se daban cuenta de su posición degradada frente a su marido y ella rechazaba la fácil protección que le ofrecían y permanecía al lado del pequeño tirano, defensor público de la libertad,” (435). Así, dichos juicios y los eternos conflictos con Mario la exasperan hasta provocar rupturas irreparables en la relación.

A pesar de todo lo anterior, Valeria parece estar más consciente de por qué falló su matrimonio que las otras protagonistas. En cierto momento, el Capitán le pregunta por qué se casó, y ella responde: “No lo sé. Tal vez Mario pensó que yo era valiosa y siempre desea tener algo valioso, aunque no lo ame,” (439). Ella sabe que él no es capaz de verla más que como objeto; sabe que la admira pero no puede concebir que sea un individuo con deseos y ambiciones: tal y como plantea Simone de Beauvoir, “tan pronto como piensa, o sueña, o duerme, o desea, o respira sin consigna, [la mujer] traiciona el ideal masculino,” (*ESS*, 451).

Finalmente, aunque la mujer descrita por de Beauvoir quiere conservar a su marido para no alterar su posición socioeconómica, Valeria termina convencida de que la única salida es huir, sin embargo, el Capitán le permite conservar su situación de mujer enamorada y atendida sin quedarse a la deriva. En este sentido, para ella es perfecto que se hunda el barco: quién sabe qué habría sucedido al llegar a Europa nuevamente. De hecho, regresar a este continente probablemente tenía una intención más suicida de lo que parece en un inicio, dado que acaba de explotar la guerra. Como observa Gabriela Mora: “Cuando Garro crea una figura femenina con ánimo rebelde, generalmente la rebelión la lleva a la soledad o al suicidio.”¹⁵⁸

Valeria también encarna en más de un sentido a la mujer narcisista descrita por Simone de Beauvoir. En *El segundo sexo*, se define el narcisismo como “un proceso de enajenación bien definido: el yo es planteado como un fin absoluto y el sujeto se hunde en él,” (*ESS*, 619). En “La vida empieza a las tres” la protagonista ha llevado a cabo un proceso de enajenación para sobrellevar un matrimonio inerte y una vida en la que

¹⁵⁸ Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, comps. “Narradoras hispanoamericanas y nueva problemática en renovadas elaboraciones.” En *Theory and Practice of Criticism*. Ypsilanti, Mich., Bilingual Press, 1982, p. 158.

prácticamente no puede tomar decisiones. Dicha enajenación se manifiesta de diferentes maneras, pero la más clara es, en mi opinión, el hecho de que su gato Saladino es un desdoblamiento de ella misma: en cierto momento el flujo de conciencia de la protagonista se mezcla con un discurso presente en los ojos de Saladino y el lector ya no puede estar seguro de dónde surgieron las palabras (“Sobre el puente estaba el Capitán, más tarde ella subiría a su encuentro, ¡para siempre! Dijeron los ojos fosforescentes de Saladino que seguía todos sus gestos,” 431).

Sin embargo, el gato también llega a cumplir la función de amante, ya que Valeria llega a desear estar casada con él (“¡Era una pena que Saladino no fuera su marido!” 424) y a confundir los ojos del Capitán con los del gato (“Estaban solos en una inmensa tormenta, el agua mecía los cabellos de Valeria y los ojos del Capitán eran los de Saladino,” 434). Además, uno de los momentos de mayor desdicha en el relato es cuando le informan que no pueden viajar animales en los camarotes. Para ella es como separarse de su hijo: Simone de Beauvoir explica que aquellas mujeres maduras que carecen de descendencia canalizan su actitud maternal¹⁵⁹ de otra manera, lo cual podemos observar más claramente en Valeria que en cualquier otra protagonista: sin su gato, su vida tendría todavía menos sentido. Aunque sabe que para el oficial se trata de una rutina, Valeria vive el protocolo del trasatlántico como una verdadera tragedia; cuando la llevan a ver el lugar donde deben

¹⁵⁹ Simone de Beauvoir explica que no existe el instinto maternal ya que “La actitud de la madre es definida por el conjunto de su situación y por el modo en que la asume” (*ESS*, p. 496). Igual que las demás protagonistas, Valeria no es madre. El cuento comienza con una descripción del mar y de la lluvia antes de que Valeria y Mario aborden el *Colonia*. Entonces, el narrador declara que “Valeria avanzó junto a su marido, llevaba en brazos a Saladino...” (424). En una primera lectura, parece que Saladino es un bebé, sin embargo, poco después el relato desafía al lector dejando claro que es un gato. En este sentido, Valeria no ha cumplido íntegramente su destino fisiológico: a pesar de que el narrador no aclara si tiene hijos o no, en este caso me parece seguro asumir que no los tiene, ya que ella y su esposo están huyendo de la Segunda Guerra Mundial y si tuvieran hijos los acompañarían en dicha travesía.

viajar los animales, se pregunta a sí misma: “¿Por qué la separaban siempre de lo que amaba? [...] ¡Si supiera lo desdichada que soy!” (426) como plantea Simone de Beauvoir, pareciera que su vida “se organiza a modo de novela triste,” (ESS, 625).

Ahora, según de Beauvoir “la generosidad de la narcisista le es provechosa: mejor que en los espejos, es en los ojos admirativos de los demás donde ella percibe a su doble nimbada de gloria. A falta de un público complaciente, abre su corazón a un confesor [...]” (ESS, 627-628). Dinello representa aquellos ojos admirativos y aquel público complaciente para Valeria: la quiere incondicionalmente y la cuida sin obtener nada a cambio. Valeria encuentra en sus brazos un gran consuelo e incluso contención emocional: cuando está agotada y deshecha, es Dinello quien la lleva a su camarote y se asegura de que se encuentre bien. Valeria, sin embargo, no le corresponde a Dinello: está perdidamente enamorada del Capitán.

En este sentido, Valeria cumple en más de un sentido con lo planteado por Simone de Beauvoir en cuanto a la enamorada. Se pierde poco a poco en el Capitán, y coloca toda la realidad fuera de sí misma: lo idealiza como si ni siquiera fuera humano, como si fuera un semidiós que la quiere de lejos y sólo en el mar. En este punto me parece pertinente mencionar que el Capitán se llama Helmut, el cual es un nombre alemán conformado por dos elementos: *helm*, que en alemán es casco y *mut*, que significa coraje. Ambos elementos se manifiestan en el cuento: Valeria cree que Helmut la va a proteger y salvar de la tragedia que es su propia vida con tan sólo aquel pecho forrado en el uniforme azul marino.

Al quedarse atrapada en un limbo eterno con el Capitán, Valeria logra el propósito de cualquier enamorada: volverse infinita y fundirse en los brazos de su amado, adquiriendo una dimensión mística (la cual es obvia en la denominación de “mujer del mar”) y abandonándose completamente al amor con tal de salvarse a sí misma. Finalmente,

el destino de Valeria es el de una mártir, una mujer mutilada que no se basta a sí misma y depende completamente del Capitán y de una realidad basada en él. Casi desde el principio, la ausencia del Capitán es una tortura para ella y está esperando continuamente que él la note. Así, se cumple lo planteado por Simone de Beauvoir: “la enamorada espera mucho más dolorosamente que la esposa,” (*ESS*, 655).¹⁶⁰

No obstante, la relación entre Valeria y el Capitán tiene una dimensión que no está presente en los otros cuentos: la sexual. Efectivamente, Valeria es la protagonista que más se apropia de sus deseos eróticos, ya que “una mujer que conoce la aspereza de la lucha contra la resistencia del mundo, necesita no sólo satisfacer sus deseos físicos, sino conocer la relación y la diversión que aportan unas aventuras sexuales felices,” (*ESS*, 682). Así, Valeria se acerca a una mujer un tanto más independiente que las demás protagonistas.

Por un lado, durante los días que Valeria regresa a visitar al Capitán al barco, se tortura a sí misma por no haber hecho el amor con él (*cf.* 440-441), quizá debido a que, como explica Simone de Beauvoir, la mujer sólo en el amor puede conciliar sus deseos eróticos con su narcisismo: el matrimonio de Valeria carece de dicha armonía, por lo que se recrimina al no aprovechar la que tiene con el Capitán. Finalmente, en la última visita, “ella se abrazó a su cuello y él la condujo a su camarote privado. Su cama de marino era estrecha y estaba adosada a la pared,” (442). Después de esta breve descripción del espacio, el relato salta al momento en que el Capitán le coloca el collar de perlas y corales: es una elipsis situada en el momento tan esperado: por si hubiera todavía duda de lo que sucedió, a Valeria se le describe más tarde “enredada en la sábana” (442).

¹⁶⁰ Aunque vale la pena mencionar que en este cuento él como enamorado también la espera a ella, o al menos así aparenta cuando declara: “Aquí está la pasajera que esperé siempre” (439).

Por otro lado, en cierto momento Valeria está a punto de tener relaciones sexuales con Dinello pero se detiene (después de una escena muy íntima en la que él “le bajó las tirillas de gasa que sostenían el traje,” 432). A ella le remuerde la conciencia a pesar de que Fernando ha quedado atrás y de que su matrimonio con Mario está muerto, quizá porque, como explica Simone de Beauvoir, las mujeres “no consienten entregarse a un hombre sino a condición de creerse profundamente amadas [...] solamente una admiración exaltada puede compensar la humillación de un acto que ella considera una derrota,” (*ESS*, 644). La libertad sexual no es nada fácil de conquistar, suele manifestarse como infidelidad, y Valeria sabe que está comprometiendo así su reputación; su situación en este sentido no es equivalente a la de su marido: el puro hecho de que se haga alusión a este conflicto es realmente importante.

Ahora, no hay forma de saber como lectores qué edad tiene Valeria,¹⁶¹ pero a juzgar por sus deseos eróticos y lo planteado por Simone de Beauvoir, podemos considerarla dentro de una etapa relativamente madura, cuando “habiendo remontado por fin todas sus inhibiciones, alcanza su pleno desarrollo erótico: es entonces cuando sus deseos son más violentos y cuando más vehementemente desea satisfacerlos,” (*ESS*, 567). De Beauvoir menciona además que una mujer desechada se resuelve finalmente por vivir su vida porque ya no tiene tantos escrúpulos: decide así tomar más amantes, precisamente como hace Valeria en el juego Dinello-el Capitán.

Pero, ¿qué tanto se acerca Valeria a la mujer independiente descrita por de Beauvoir? Para responder me gustaría empezar por aclarar que a lo largo del cuento Valeria desea a tal grado liberarse de su marido, que a ratos alucina que así es:

¹⁶¹ Sabemos que ha estado casada durante nueve años: si especulamos según la época, podríamos calcular que cuenta con alrededor de treinta años, pero no hay manera de estar seguros.

Estaba separada de Mario. ¡Se había ido! ¿Adónde? Estaba liberada, no volvería al lado de la familia de su marido, se encontraba sola en el camarote abandonado, lejos de los extraños y apartada del éxito o de la derrota, que tanto preocupaba a Mario. Sobre el puente estaba el Capitán, más tarde ella subiría a su encuentro, ¡para siempre! (431)

Sin embargo, ni siquiera en los momentos en que cree ser libre es realmente libre: en el instante en que Mario ya no está presente, añora estar entre los brazos del Capitán. No se ha dado cuenta de que además del objeto pasivo que la sociedad la condenó a ser, es también un sujeto completamente independiente: tan sólo tiene que tomar conciencia de ello.

Además, por un lado, en el cuento no hay señales de que Valeria trabaje, manteniéndose así dependiente de su marido. Por otro lado, tenemos indicios de las inclinaciones políticas del marido, pero no de Valeria: ella no proclama una sola opinión sobre la guerra a lo largo del cuento (más allá de cómo le afecta a ella y a su destino individual). ¿Es entonces no lo suficiente independiente para formar una opinión al respecto? ¿O más bien representa para ella una pérdida de tiempo ya que sabe que nadie la escuchará? Como plantea Simone de Beauvoir: “En tanto que la mujer se quiere mujer, su condición independiente crea en ella un complejo de inferioridad; a la inversa, su feminidad la hace dudar de sus oportunidades,” (*ESS*, 694).

En resumen, la independencia de Valeria radica completamente en la decisión de abandonar a su marido. Sin embargo, si seguimos la trama un poco más, se topa con innumerables límites: el más importante es que claramente su relación con el Capitán no es libre; como esboza Simone de Simone de Beauvoir, ella misma se forja las cadenas al tomar actitud de enamorada y renunciar a su autonomía en un amor devastador e idólatra.

Valeria cree que su refugio está en su amor por el Capitán: no se da cuenta de que tan sólo es una nueva cárcel.

En lo que respecta a la vida de sociedad de Valeria, de Beauvoir explica que “la pareja constituye una persona social, definida por la familia, la clase [...] a la que pertenece. La mujer es quien puede encarnarla con la máxima pureza,” (*ESS*, 514). En este sentido, no sólo a Valeria le interesa arreglarse para exhibirse delante de unos ojos que aprecien su belleza, sino que también al marido le conviene que el público admire a su esposa por el simple hecho de que es su esposa: “cada uno ofrece como regalo a todos los demás la visión de aquel cuerpo que es de su propiedad,” (*ESS*, 518). De ahí el siguiente fragmento: “—¿No piensas vestirme para la cena?— le preguntó Mario. Escogió un traje blanco y escotado, se miró en el espejo y esperó...” (424) en el cual, además, está presente la eterna espera que es la vida de la mujer.

Por un lado, Valeria es infeliz en su matrimonio desde el inicio, pero no es sino hasta que ve a su marido con una italiana llamada Pía que decide acercarse a Dinello y al Capitán de manera más descarada. Pía cumple un papel adversario, ya que como explica Simone de Beauvoir “es sobre todo en el terreno de la coquetería y el amor donde cada una ve en la otra una enemiga,” (*ESS*, 532). Por otro lado, coqueteando tanto con Dinello como con el Capitán, Valeria busca, como dice de Beauvoir, “una afirmación absoluta de su belleza, de su elegancia, de su buen gusto, de sí misma,” (*ESS*, 525).

Pero, ¿por qué está Valeria en la continua búsqueda de un hombre que cumpla sus expectativas? Como explica de Beauvoir, “su infancia le ha legado la imperiosa necesidad de un guía; si el marido no logra desempeñar ese papel, ella se vuelve hacia otro hombre,” (*ESS*, 534). Es decir, Valeria necesita de un hombre que le de sentido a su vida porque no se lo puede dar ella misma. Además, como ya mencionamos anteriormente, hay todo un

lado erótico que Valeria no logra satisfacer con Mario: quizá a esto se deba que busque a un hombre radicalmente opuesto a su esposo como amante. Simone de Beauvoir explica que a menudo es por rencor que la mujer decide engañar a su esposo, el cual puede que haya sido el caso en un principio para Valeria, sin embargo, tanto de Fernando como del Capitán termina enamorándose. Quizá el “amorío” con Dinello es el único completamente basado en una rebeldía, pero por lo mismo nunca es consumado.

En cuanto a la situación y carácter de Valeria, ella aclara que “su marido se proclamaba izquierdista y hablaba de la libertad con vehemencia aunque a ella no le permitiera la libertad de irse con Fernando o de tener un gato,” (426). Dado que (según Simone de Beauvoir) la mujer no cree en la liberación porque jamás ha experimentado la libertad, “el mundo le parece regido por un oscuro destino contra el cual resulta presuntuoso alzarse,” (*ESS*, 592). Así, Valeria, está esperando a que su marido le permita ciertas libertades en lugar de liberarse por sí misma, sin embargo, opta por actitudes que son claramente actos de protesta, como por ejemplo, el “silencio explosivo”, (424) y el hecho de que tenga un gato a costa de los deseos de Mario.

Al igual que la mujer descrita por Simone de Beauvoir, Valeria busca un culpable de su desdicha y lo encuentra en su marido: es a través de él que la sociedad la ha engañado. Quiere hacerle pagar de la manera que pueda, por lo que discute con él de manera mucho más descarada que las demás protagonistas:

–¡Qué espectáculo tan lamentable! – comentó Mario, mientras se vestía para ir a la comida.

–¿Y tú cómo te atreves a salir a cubierta si eres mucho más feo que él? Por eso tienes que cubrirte como lo haces ahora. ¿No sabes que el animal más feo es el hombre? – le preguntó furiosa. (427)

Como dice Simone de Beauvoir, “quiere desquitarse participando en el juego con armas masculinas: habla en lugar de escuchar, expone pensamientos sutiles, emociones inéditas; contradice a su interlocutor, en lugar de aprobarlo, trata de imponerse a él” (*ESS*, 681). En este sentido, Valeria nunca deja de luchar y, finalmente, decide abandonar el matrimonio: ejerce su propia voluntad de una manera mucho más clara que Lucía Mitre.

Asimismo, este cuento parece tener varios elementos fantásticos, sin embargo, yo me pregunto: ¿realmente podemos considerarlo un relato fantástico? ¿qué es lo que permite dicha clasificación? En primer lugar, no existe una explicación racional en cuanto al déjà vu que Valeria vive cuando se sube al barco, ni en lo que respecta a los breves momentos en los que observa que el barco se llena de agua, como si se tratara de una clase de premonición: “Ráfagas de viento y de sal la salpicaron y vio cuando ambos se sumergieron en las aguas del vals [...]” (425). Sin embargo, hasta este punto todo parece que puede ser explicado en relación con delirios de desesperación y cierta degradación mental de la protagonista.

En segundo lugar, lo que parece ser un naufragio común y corriente no lo es, y no hay una explicación siquiera mínimamente racional: más bien, tomando la definición de Todorov del género de lo maravilloso, el suceso exige que se admitan nuevas leyes de la naturaleza. Ahora, podríamos considerar que los hechos aparentemente fantásticos o maravillosos sean sólo un producto de la locura: quizá Valeria alucina que se hunde el barco y que el reloj se queda detenido a las tres de la tarde, lo cual no sería una coincidencia: ésta es precisamente la hora a la que le dijo el Capitán que zarparía el barco, la hora que ella se queda esperando y la hora que determinará cuando empieza y termina la vida. Quizá alucina debido a que se alejó de su hogar para buscar la aventura: ensimismada

en la posibilidad de ser amada por un hombre que no la retenga en un matrimonio inerte, deja de distinguir la realidad y los sueños.

Sin embargo, en el caso de este cuento, no estoy de acuerdo con dicha lectura. Con el fin de discutirlo, me gustaría que leyéramos detenidamente el final del relato.

Los periódicos dieron la noticia equivocada del hundimiento del Colonia y en algunos bares públicos se brindó por su naufragio. Peor, no fue así, el barco continuó sus viajes de ida y de vuelta con el reloj detenido en las tres de la tarde. La vida a bordo continuó también idéntica a sí misma, girando por las noches en vales melancólicos [...]. La voz del Capitán llamaba a Valeria desde el puente de mando y murmuraba a su oído: *Eres mi mujer del mar*.

Cuando en alta mar subían a otros barcos, Dinello los acompañaba. [...] Su inesperada presencia en los barcos que cruzaban el océano producía siempre una nostalgia desconocida entre los pasajeros. [...] Se sabía que tres pasajeros abordaban a veces a cualquier barco y que a su paso quedaba dibujado en las cubiertas y en las alfombras por un rastro de agua salada y algunos líquenes frescos. (445-446)

Así, podemos observar cómo el narrador se sale de la mente figural que es Valeria y toma una posición más omnisciente y aparentemente más objetiva. Al hablar de las noticias en los periódicos y los brindis, de la nostalgia que se produce en los pasajeros, y de un hecho que, casi como mito urbano, “se sabía”, el narrador cobra tal autoridad que es difícil que dudemos de los hechos que describe: lo maravilloso es, en este caso, completamente verosímil. En este final no hay duda ni vacilación: es uno de esos relatos que, en palabras de Todorov “se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural.”¹⁶² “La vida empieza a las tres” es, entonces, un cuento maravilloso, en el que también podemos encontrar pinceladas del realismo mágico tan característico de la narrativa de Elena Garro y una protagonista en vías de la liberación, como discutiremos un poco más a fondo en el siguiente y último capítulo.

¹⁶² *Op. cit.*, T. Todorov, p. 38.

Capítulo V

Comparación diacrónica: Relevancia de dos narrativas contemporáneas representativas del siglo XX

En este capítulo me gustaría abordar brevemente las diferencias y similitudes más importantes entre los cuentos y sus respectivas protagonistas, tanto sincrónicamente como diacrónicamente, con base en los elementos clave del feminismo existencialista de Simone de Beauvoir expuestos en el capítulo I. Así, recapitularemos lo analizado en los capítulos anteriores, con el objetivo de evidenciar cómo reflejan los personajes las ideas más importantes del feminismo de aquella época, y esbozar cómo se manifiesta una transformación, entendida como una mayor conciencia y práctica feminista, en la narrativa de Garro y Ocampo a través de los años.

5.1 La mujer como “lo Otro”

Tanto en “La casa de azúcar” (1959) como en “¿Qué hora es?” (1964) es claro que se plantea la existencia de la mujer como relativa a la del hombre, lo cual se nota en un aspecto tan simple como la perspectiva desde la cual es narrado el cuento. En “La casa de azúcar” el narrador es intradieгético y tiene una focalización interna fija en el marido, mientras que en “¿Qué hora es?” es extradieгético y está focalizado en dos personajes testigos hombres: el señor Gilbert y el señor Brunier. En ambos casos, como lectores jamás tenemos acceso siquiera a una descripción de las protagonistas que esté libre de los juicios y valores masculinos de aquella época: la información es filtrada por una mente figural que no puede evitar cierto sesgo tanto cultural como personal. Finalmente, Cristina, Violeta y

Lucía son descritas y definidas, junto con el ser y el hacer de su personaje, a través de la perspectiva de los personajes masculinos a su alrededor: son ellos quienes cuentan las historias.

Me gustaría mencionar en este punto el ensayo “La mujer y su imagen” (1973) de Rosario Castellanos¹⁶³, en donde analiza la manera en que la exaltación de la belleza en las mujeres las invalida: se trata de una fórmula para responder al discurso femenino, el cual suele ser considerado irracional, caótico y fragmentado. Así, como pudimos ver a lo largo del análisis en el que se evidenció la gran importancia que se le da a la belleza de las protagonistas, tanto Garro como Ocampo exponen algunas de las estrategias masculinas (como la adulación) que funcionan para mantener inquebrantable el orden del patriarcado.

Al ser descritas por los hombres a su alrededor, Cristina y Lucía son un misterio: el epítome de lo inexplicable, lo desconocido, “lo Otro,” y se ven rodeadas de elementos fantásticos que se manifiestan de distintas maneras (aunque vale la pena mencionar que para ver a la mujer como lo inexplicable, lo desconocido y “lo Otro”, lo cual es bastante común en un mundo logofalocéntrico, no hacen falta elementos fantásticos). Cristina adopta una vida ajena y Lucía pierde todo sentido de la realidad esperando a su amante: así, las dos pasan por un proceso de enajenación, evitando que siquiera se pueda aspirar a una “otredad recíproca.” Así, toma lugar una degradación psíquica inevitable que desemboca en la huida en el caso de Cristina y en la muerte en el caso de Lucía.

En “El automóvil” (1987) el narrador aún es intradieético, con una focalización interna fija en el marido. Una vez más, emite continuos juicios sobre el comportamiento de su esposa, y aunque la degradación del matrimonio se manifiesta de forma distinta, la

¹⁶³ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen” en *Mujer que sabe latín...*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005.

actitud del marido es muy parecida a la del personaje masculino en “La casa de azúcar”: tanto así, que no es coincidencia que ambos terminen volviéndose locos.

Sin embargo, los personajes femeninos son muy diferentes: mientras que en “La casa de azúcar” Cristina prácticamente adopta una vida ajena para poder ser libre y abandonar el matrimonio, en “El automóvil” Mirta sabe perfectamente qué quiere y qué le gusta, lo cual le permite (un tanto más fácilmente) afirmarse como un sujeto, como un “yo” que toma decisiones y abandona a su marido, quien a lo largo del relato se aísla con desesperación. A pesar de que Mirta es descrita y definida como un ser misterioso, no comprendido e incluso salvaje, ella se aferra a su autonomía y a su pasión: los automóviles. Mirta toma decisiones como sujeto, pero el marido no puede verlo: quizá debido a que la “otredad recíproca” planteada por Simone de Beauvoir no se logra, al momento del abandono el marido no puede ver más allá de un objeto que se aleja (aunque es importante recordar que no es cualquier objeto, sino uno con cierto tipo de agencia).

En el caso de “La vida empieza a las tres” (1997), finalmente el narrador extradiegético está focalizado, la mayoría del tiempo, en Valeria. A pesar de que no podemos confiar totalmente en el narrador (al ser extradiegético da una ilusión de objetividad pero, finalmente, está filtrando la información a través de cierta ideología), de una manera u otra tenemos acceso a los pensamientos de la protagonista, la cual se define y se describe a sí misma: su ser y hacer como personaje no son relativos a una perspectiva masculina. En este sentido, narratológicamente Valeria deja de ser “lo Otro” para convertirse en el Yo: ella es la deixis de referencia y el punto cero desde el cual se describe el universo diegético.

Sin embargo, parece que una parte de ella no termina de olvidar que para la sociedad es “lo Otro”. Más de una vez, se tortura a sí misma imaginando cómo la juzgan y

definen los hombres a su alrededor pero especialmente el Capitán: sabe perfectamente cuáles son los defectos que se le suelen reprochar según el horizonte que le ha sido cerrado por su condición femenina relativa a la masculina. En este sentido, todo sigue girando en torno a los hombres y ella sigue necesitando de uno a su lado.

No obstante, como ya mencionamos brevemente en el capítulo III, Valeria se adueña de sus deseos sexuales, distinguiéndose así de las demás personajes femeninos. Valeria deja de ser un objeto que es deseado para convertirse en un sujeto que desea, algo que no hace ninguna de las otras protagonistas en el ámbito erótico. Quizá se debe a que “La vida empieza a las tres” fue el último de los cuentos en publicarse, y no podemos olvidar que, a pesar de que hoy en día es un tema muy común, durante una gran parte del siglo XX todavía se marginaba a las mujeres escritoras que trataran de explorar el sexo y el deseo en la literatura¹⁶⁴: al menos antes de la revolución sexual que tomó lugar en la década de 1960, para las mujeres escritoras era peligroso abordar el tema de la sexualidad femenina.¹⁶⁵

Ahora, como ya mencionamos a lo largo del análisis, en los cuentos se puede observar una estrecha relación entre el género fantástico y el feminismo: tanto Garro como Ocampo utilizan los elementos fantásticos como herramientas para expresar su inconformidad; para decir lo que no podrían a través de un discurso realista; para plantear una crítica, denuncia y problematización de todo lo que no funciona en el patriarcado.

En “La casa de azúcar”, se utiliza un tema típico del género fantástico (la transmigración del alma) para narrar la historia de una mujer que eventualmente abandona

¹⁶⁴ Cfr. Sara Castro-Klarén, Introducción en *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, comp. Sara Castro-Klarén, Madrid, Vervuert, 2003, p. 28.

¹⁶⁵ Cfr. Diane E. Marting, “Dangerous (to) women: sexual fiction in Spanish America”, en *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, comp. Sara Castro-Klarén, Madrid, Vervuert, 2003, p. 199.

a su marido, el cual le atribuye toda la locura a ella con tal de mantener el común equilibrio de hombre *racional* vs. mujer *irracional*. En “¿Qué hora es?” los elementos fantásticos funcionan más bien para lograr que los personajes masculinos que hacen de mentes figurales vacilen y duden de sus propios sentidos, quebrando el equilibrio antes mencionado.

Por otro lado, en “El automóvil” tenemos un elemento fantástico al que Ocampo recurre en su narrativa con frecuencia: la metamorfosis. Mirta aún es descrita a través de una mente figural masculina pero no es ella quien se degrada, sino su marido. Ella aspira a una “otredad recíproca” en la que su marido reconozca su individualidad y sus ambiciones, y cuando no lo logra, se va: paradójicamente, se convierte en un objeto con agencia (el automóvil), difuminando los límites entre sujeto y objeto y delineando así (con ayuda de los elementos fantásticos) su camino a la liberación y autonomía.¹⁶⁶ Finalmente, en “La vida empieza a las tres” aunque Valeria no pueda tomar decisiones más allá del hombre al cual quiere pertenecer, y en más de un sentido se sienta encerrada en la manera en que la juzgan y definen los hombres a su alrededor, sí se concreta narratológicamente como un Yo y además se adueña de sus deseos eróticos, plantándose así como sujeto que desea. Hay entonces, en mi opinión, una clara diferencia en la construcción de las protagonistas de los cuentos.

5.2 La situación femenina y sus justificaciones

Como ya vimos en un principio, para Simone de Beauvoir la libertad del individuo está delimitada por la *situación*. En el caso de la mujer, su situación es un marco cuyos límites

¹⁶⁶ De acuerdo con Enrique Pezoni: “Los relatos, los poemas de Silvina Ocampo avanzan por el empeño de situar, sitiar, poseer el propio Yo.” Enrique Pezoni, “Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social”, en *El texto y sus voces*, pp. 187-188.

están establecidos por el hombre: así, ella se ve limitada en cuanto a trascendencia y autonomía. En *El segundo sexo*, de Beauvoir enlista varios arquetipos y factores sociales, (la mujer casada, la madre, la vida de sociedad, el proceso de la madurez a la vejez, y finalmente, la situación y el carácter de la mujer) los cuales me gustaría retomar con el objetivo de determinar las similitudes y diferencias en la *situación* de cada una de las protagonistas.

En “La casa de azúcar” y “¿Qué hora es?” las dos son mujeres casadas, aunque Cristina se esmera en mantener su autonomía psíquica, y Lucía en realidad fue abandonada y humillada por su marido (no se hace mención de ningún divorcio en el cuento, por lo que sigue teniendo el título de “casada”). Ambas han sido defraudadas por el ideal burgués de un matrimonio armonioso: Cristina y su marido se alejan lentamente, mientras ella se hunde en una profunda melancolía y adopta una vida ajena, su marido pierde poco a poco su carácter racional y se suma a las supersticiones, así que ya no hay nadie que las contrarreste; Lucía, por su lado, se encuentra perdida, sin un guía ni nadie que le sirva como ancla a la realidad, por lo que ya no cuenta con ninguna noción del tiempo.¹⁶⁷

En el caso de la vida de sociedad, para ambas es muy importante lo que proyectan al exterior. Cristina está tan obsesionada con su singularidad como mujer que necesita que su hogar la refleje, mientras que Lucía aparenta una clase social a la que ya no pertenece. En ambos casos, insisten en caracterizarse a sí mismas como extravagantes y excéntricas.

¹⁶⁷ De hecho, varios de los tópicos de “La casa de azúcar” y “¿Qué hora es?” eran parte del clima de la época en cuanto a la narrativa femenina. Por ejemplo, se relacionan con aquellos presentes en el cuento “La mujer rota” publicado por Simone de Beauvoir en 1968. En este cuento, Maurice y Monique llevan casados 22 años cuando Maurice comienza un amorío con una mujer más joven, Noellie. Monique le permite seguir con el amorío con la esperanza de que la nueva mujer lo aburra, pero eventualmente Maurice deja de prestarle atención a Monique y la deja por Noellie. Monique se queda sola y asustada, sin guía ni acompañamiento, pero se da cuenta de que sólo ella es responsable de su destino. De Beauvoir retrata, entonces, las desgracias de un matrimonio burgués y las convierte en una manera de expresar su filosofía existencialista.

En cuanto al proceso de la madurez a la vejez, ninguna de las mujeres es realmente vieja, pero tanto Lucía como Cristina viven en un aislamiento que parece no tener salida, y sufren una degradación psíquica innegable. En el caso específico de Lucía, lo que es relatado como misterioso es, de hecho, muy realista: es una mujer que, al ser abandonada por su marido y olvidada durante once meses por su amante, enloquece.

En lo que respecta a su situación y carácter, ambas compensan cierta inacción con la intensidad de sus sentimientos. En primer lugar, ambas observan el mundo como “regido por un oscuro destino contra el cual es presuntuoso alzarse” (*ESS*, 592), aunque en Cristina dicha ideología se manifiesta como diferentes supersticiones absurdas y en Lucía como la resignación eterna a esperar a Gabriel, sin siquiera salir a la calle. En segundo lugar, ambas tienen pequeñas actitudes de protesta: Cristina exagera y adopta sus manías como adornos, Lucía se encierra en el misterio que la distingue e incluso quema la única pieza que podría ayudarles a los narradores a darle sentido a su historia. Además, ambas resienten a su marido como el responsable de su infelicidad. En tercer lugar, ambas forman parte de un triángulo amoroso en el que sin duda hay rivalidad entre mujeres: Violeta se muere pensando que Cristina le robó a su amante, y el marido de Lucía la abandona por otra mujer.

Finalmente, ninguna de las dos se define como madre. En el caso de Cristina, podemos afirmar que no tiene hijos, ya que la trama abarca la historia de su matrimonio desde un principio. En el caso de Lucía, no se sabe exactamente, pero el hecho de que no se haga mención alguna de sus hijos desafía la maternidad como factor determinante para la feminidad.

En “El automóvil” y “La vida empieza a las tres” las protagonistas también son mujeres casadas. Sin embargo, en ambos relatos es claro desde un principio que no están

felices en sus matrimonios. En el caso de Mirta, conforme avanza la trama crece la hostilidad y el disgusto entre ella y su marido, mientras que en el caso de Valeria, la relación está completamente muerta desde un inicio. Los dos cuentos narran una travesía en un transatlántico: Mirta y su marido van de Argentina a Francia y Valeria y Mario van de Europa (no se especifica el lugar) a Nueva York. En cualquier caso, se trata de un viaje que rompe con la rutina, aísla a los personajes de sus lugares de origen, y evita que las protagonistas se resguarden en las cuatro paredes de su hogar, de su territorio. Para Mirta esto no es problema, porque en realidad su felicidad depende del automóvil con el que viajan, pero para Valeria, uno de los factores que hacen su destino tan fatídico es el lugar al que se dirigen: la casa de la familia de Mario, que es territorio de su suegra. Ambas tratan de conservar su autonomía y su propia visión del mundo: Mirta se aferra a lo que más le gusta en el mundo, manejar, y Valeria a Saladino, su gato.

En cuanto a su vida en sociedad, a Mirta no le preocupa mucho su apariencia, pero a su marido sí. Él considera que no necesita tanta belleza, y desapruueba su comportamiento por considerarlo “provocador”: su continuo intento por controlarlo ocasiona rupturas en su relación que eventualmente se vuelven irreparables. Por su lado, Valeria sí disfruta de arreglarse y ser admirada por los demás, y basa gran parte de su valor en la armonía que concilia en su imagen, por lo tanto, es muy importante que los regalos del Capitán sean accesorios.

En lo que respecta al proceso de la madurez a la vejez, Mirta lo desafía porque, a diferencia de las protagonistas anteriores, no se ve condenada a la repetición: no hay tedio físico ni psicológico debido a que desde que llegan a París ella maneja el automóvil todos los días e incluso se inscribe a una carrera. De alguna manera, su pasión la mantiene joven. En cambio, es el marido quien se degrada y se aísla poco a poco. En el caso de Valeria,

dicho proceso sí está presente: a pesar de estar en un viaje que rompe con la rutina, su destino fatídico la agota mentalmente y su amor desesperado por el Capitán provoca que se aleje de su hogar con el objetivo de buscar una aventura, como a veces hacen las mujeres después de esta transición según Simone de Beauvoir.

Nuevamente, y éste es un factor muy importante que tienen en común las cuatro protagonistas, Mirta y Valeria tampoco se definen mediante la maternidad. En mi opinión, las autoras están combatiendo el concepto de feminidad de esa época al crear personajes femeninos sin hijos o cuyos hijos simplemente no figuren en la trama: desafían el hecho de que la maternidad sea un factor intrínseco femenino.¹⁶⁸

Lo que más resalta de Mirta y Valeria en comparación a Cristina y Lucía es quizá su situación y carácter, ya que Mirta y Valeria no se quedan atrapadas en la inacción: toman decisiones. Aunque sus salidas no sean ideales, van detrás de ellas, y el orden social no se les antoja inquebrantable. Sus actitudes de protesta son más evidentes, y ambas abandonan a sus maridos en el mundo de los mortales.

Después, Simone de Beauvoir le dedica un apartado a las *justificaciones*. Entre ellas, enlista a la mujer enamorada y a la mujer narcisista, las cuales son encarnadas por las protagonistas de diferentes maneras. En “La casa de azúcar” y “¿Qué hora es?”, las dos pueden calificarse como mujeres narcisistas que basan gran parte de su valor en su apariencia y extravagancia. Cristina, por un lado, cumple con las características de dicha justificación al pie de la letra (considerando que de Beauvoir define el narcisismo como un proceso de enajenación), ya que adopta una vida ajena, y la trama entera está basada en una

¹⁶⁸ De hecho, las autoras muestran distintos espectros de lo femenino: la seducción en el caso de Valeria y la pasión en el de Mirta. En este sentido, hay que recordar la importancia de expresar lo femenino de una manera que no sea la más comúnmente impuesta por la sociedad.

de sus manías. Lucía, por otro lado, expresa su individualidad mediante la manera en que se arregla, y el señor Gilbert y el señor Brunier se enamoran de ella debido al misterio y exotismo que concilia en su imagen. Además, ambas organizan su vida como si fuera una novela triste, y, como ya mencionamos, se aíslan hasta quedar al borde del delirio.

En el caso de la enamorada, es Lucía quien la encarna en todo su esplendor, ya que su vida adulta es una eterna espera. Idealiza a su enamorado al extremo: se pierde y coloca toda la realidad en él, ya no tiene ancla en el mundo y pierde poco a poco la razón. Cristina, en cambio, si desafía un arquetipo, es éste. Su marido da a entender que él la quiere a ella más que ella a él: ella parece estar demasiado perdida en sus supersticiones para perderse en el amor. Sin embargo, dado que Violeta sí está enamorada, cuando Cristina adopta su vida comienza a sufrir por un amor imposible y desesperado que, irónicamente, nunca le perteneció.

Ahora, en “El automóvil”, Mirta es difícilmente considerada una mujer narcisista: quien la juzga como tal en más de una ocasión es el marido, mediante una perspectiva bastante sesgada e irracionalmente celosa. A Mirta no le importa mucho su apariencia (no se arregla en todo el cuento más que cuando se dirige al autódromo para competir) y no le preocupa mucho lo que piensen los demás de su comportamiento. Por el contrario, en “La vida empieza a las tres”, Valeria sí está absorta en la admiración que los demás puedan tener por ella (de donde surge su relación con Dinello) y vive bastante ensimismada. Además, el proceso de enajenación que conlleva el narcisismo lo podemos notar en su manera de sobrellevar un matrimonio en el que casi no puede tomar decisiones y en el desdoblamiento de ella misma que es Saladino.

En cuanto a la enamorada, Mirta parece desafiar el arquetipo (dado que no ama a su marido ni al francés), pero en este caso, el automóvil tiene el papel del amante: la libera de

la rutina y le permite que salga de sí misma por un rato, devolviendo la alegría a su vida. Es un amor desesperado, ya que no puede vivir sin él. Valeria, por su lado, parece estar enamorada del amor: pasa de un hombre a otro; se pierde en el Capitán (quizás porque en él es capaz de conciliar sus deseos eróticos con su narcisismo) y lo idealiza casi como a un semidiós de otra dimensión que es el océano, el agua. A lo largo del cuento, la ausencia del capitán es una tortura y ella está *esperando* que se termine. Al final, su destino se vuelve estático, inmaculado y aparentemente perfecto: ella se pierde en los brazos de su amado y ambos se quedan para siempre en la otra dimensión, dando lugar a una huida casi idílica.

Finalmente, Simone de Beauvoir titula el último apartado *Hacia la liberación*, y explica el arquetipo de la mujer independiente. En “La casa de azúcar” y “¿Qué hora es?” ambas protagonistas comienzan poco a poco (y de manera ambivalente) a acercarse a la mujer independiente: Cristina defiende firmemente sus creencias, opiniones y supersticiones, y termina optando por salir de la situación en la que se encuentra. Aunque para hacerlo adopta una vida ajena, no cabe duda de que está poniendo en juego toda su comodidad con tal de no vivir en una falsa armonía; está abandonando a un marido celoso, controlador y, por si fuera poco, mentiroso (lo cual, como analizamos más a fondo en el capítulo III, le quita fiabilidad como narrador). Por el contrario, la independencia de Lucía es un poco más engañosa, ya que vive sola pero depende completamente de las joyas que le regaló el marido (¿o el amante?) para sobrevivir. Toma la decisión de dejar su país de origen para esperar a su amante en un hotel de París, pero de una forma u otra es un parásito: vive sin hacer nada, porque para ella nada tendrá sentido hasta que llegue Gabriel.

En el caso de “El automóvil”, Mirta sí logra liberarse del poder colocado sobre ella. A pesar de encontrarse en una burbuja de mujer burguesa, encuentra la manera de

escabullirse de un matrimonio que limita sus intereses y su pasión más grande. Por su lado, Valeria toma la decisión crucial de dejar a su marido, renunciando a un hombre que la considera valiosa pero no la quiere: ella es lo suficientemente independiente para reconocerlo y, aunque no logre la “otredad recíproca”, busca una relación diferente. Aún así, quizá está encerrada en un círculo vicioso: cuando abandona a su marido corre a los brazos del Capitán, cambiando inmediatamente de dueño y forjándose a sí misma las cadenas de enamorada; su interés son los hombres y pasa de uno a otro. En este sentido, quizá Mirta es quien logra mucho más al estar interesada en algo más allá de las relaciones heteropatriarcales.

5.3 Conclusiones

En conclusión, las protagonistas de los cuentos escritos alrededor de la década de los sesenta plantean ideas feministas primordialmente a manera de denuncia, cuestionando la situación femenina de la época, aunque con una actitud todavía un poco ambivalente hacia la autonomía.¹⁶⁹ “La casa de azúcar” comienza por evocar el mundo en que se desenvuelven los cuentos de hadas retomando el tópico de una casa aparentemente perfecta pero llena de secretos; sin embargo, invierte la fórmula con un cierre en el que no se restablece el equilibrio, rechazando así al género.¹⁷⁰ Mediante la *situación* limitada de Cristina y sus obsesiones, denuncia la dependencia de la singularidad femenina en el hogar y su confinamiento a tan sólo cuatro paredes, al tiempo que utiliza elementos típicamente

¹⁶⁹ Aunque no hay que olvidar que a lo largo de su obra literaria tanto Garro como Ocampo se interesaron por personajes de diversas clases sociales, más frágiles y marginados, con cierto nivel de pobreza y vulnerabilidad, es importante mencionar que en el caso de estos cuentos, la situación que se denuncia es la de las mujeres *burguesas* de la época (alrededor de la década de los sesenta), y ambas narrativas se acercan a una liberación inminente aunque no se alcance de manera ideal.

¹⁷⁰ No es coincidencia que lo rechace si consideramos que los cuentos de hadas representan de manera consistente a la mujer como damisela en peligro necesitada de un príncipe que la salve.

fantásticos (la ya mencionada transmigración del alma) como herramienta para retratar un duro proceso que orilla a una mujer a abandonar a su marido. Por su lado, “¿Qué hora es?” denuncia la necesidad femenina de un hombre que le dé sentido a su vida, funcione como guía y ancla a la realidad, sin el cual está completamente perdida y se degrada poco a poco; además, cuestiona la autoridad de los hombres como seres completamente racionales.

Las protagonistas de los cuentos de alrededor de la década de los noventa plantean las ideas feministas encaminándose ya hacia la liberación. Ahora, ¿qué, exactamente, implica dicha liberación? ¿Implica necesariamente un escape o una huida? ¿Cómo se manifiesta, exactamente, la independencia o la autonomía femenina?

En el apartado dedicado a *la mujer independiente*, Simone de Beauvoir dice que gran parte de la liberación se encuentra en la autonomía económica, sin embargo, no es tan simple, ya que los trabajadores también son explotados. En palabras de Simone de Beauvoir:

La maldición que pesa sobre la mujer vasalla consiste en que no le está permitido hacer nada: entonces se obstina en la imposible persecución del ser a través del narcisismo, el amor, la religión; productora y activa, reconquista su trascendencia; en sus proyectos, se afirma concretamente como sujeto; por su relación con el fin que persigue, con los derechos que se apropia, experimenta su responsabilidad [...]. *ESS*, p. 675

Lo anterior sucede en los cuatro cuentos: aunque algunas lo hacen fallidamente, todas están persiguiendo el ser y la afirmación de sí mismas como sujeto. En “La casa de azúcar” Cristina se persigue a sí misma a través del narcisismo, y en “¿Qué hora es?” Lucía lo hace a través de la idealización de un hombre y por ende el amor. En “La vida empieza a las tres” Valeria se aferra a cualquier manifestación de libertad por más pequeña que sea:

tiene un gato a costa de su marido y, con tal de salir de un matrimonio muerto, huye con un hombre que se la lleva a otra dimensión, escapando de manera aparentemente idílica. Finalmente, en “El automóvil” Mirta persigue su pasión sin importar la opinión de su marido, y eventualmente abandona el matrimonio que sólo la confina.

En cualquier caso, todas se rebelan contra la jerarquía considerada por Masiello como típica del hogar en la literatura tradicional. Como mencionamos en el análisis, este modelo comenzó a rechazarse desde la literatura de vanguardia de la década de 1920, aunque en ocasiones de maneras más sutiles. Especialmente en el caso de Mirta y Valeria, es realmente claro que ninguna de las dos se queda reducida al espacio doméstico, y ninguna de las dos defiende la palabra de su marido sino todo lo contrario.

No obstante, me gustaría rescatar una idea muy específica presente en el fragmento anteriormente citado de *El segundo sexo*: más allá de un escape o huida y aunque esté en un conflicto continuo, la liberación de la mujer depende sobre todo de un proyecto personal. La única protagonista que cuenta con un proyecto personal claro es Mirta en “El automóvil”: así, en mi opinión, en este último cuento se nota una actividad y una reconquista de su trascendencia bastante más clara que en los demás.¹⁷¹

Como ya vimos, es innegable el hecho de que los cuentos de Garro y Ocampo comparten preocupaciones e inquietudes estrechamente relacionadas a las presentes en la obra de Simone de Beauvoir. Sin embargo, dado que no podemos demostrar que Garro y

¹⁷¹ Es interesante que tanto en “¿Qué hora es?” como en “La vida empieza a las tres” las protagonistas terminan en una dimensión suicida: casi parece que el narrador insiste en castigar a sus personajes de esta manera, por lo que yo me pregunto si Garro tenía una actitud un tanto más ambivalente hacia la autonomía femenina que Ocampo.

Ocampo hayan leído las ideas de la filósofa francesa, quizá las similitudes se deben más a una suerte de subconsciente político de los textos.

En este sentido, me gustaría aclarar que el feminismo latente en los cuentos no depende de dichas similitudes: aunque el objetivo de la presente tesis es encontrar paralelos entre Simone de Beauvoir, Elena Garro y Silvina Ocampo, a cada una de las autoras debe otorgársele mérito por separado. Independientemente de lo que está, lo que no está, y lo que podría estar, los cuentos de Garro y Ocampo retrataron a mujeres más cerca o más lejos de la liberación; retrataron la situación femenina de aquella época con el afán de cuestionarla y de plasmar una inconformidad de gran importancia. Como ya observamos a lo largo del análisis, sus personajes rompen con la visión unidimensional de las mujeres, y con ayuda de los elementos fantásticos, los cuentos satirizan los estereotipos y exponen la violencia estructural y los mecanismos de abuso que derivan en la desigualdad de género.

Me gustaría citar en este punto el artículo de Susana Reisz presente en *Narrativa femenina en América Latina*, “Estéticas complacientes”:

[...] las novelas “desobedientes” parecen recurrir a la metáfora del viaje a tierras extrañas como un intento por fundar una épica femenina, que en lugar de exaltar las proezas guerreras y las glorias del “safarí” y la conquista territorial, pone a consideración de sus lectoras la más modesta hazaña de superar la autocensura, el temor a lo desconocido y la dolorosa escisión interna entre la necesidad de independencia y el terror a la soledad.¹⁷²

Esto es algo que sucede en los cuatro cuentos. Los de Ocampo, por un lado, hacen uso de elementos fantásticos para narrar episodios en los que, dentro de la estructura de la pareja heterosexual, la mujer abandona a su marido, superando el temor a lo desconocido y

¹⁷² Susana Reisz, “Estéticas complacientes” en *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, comp. Sara Castro-Klarén, Madrid, Vervuert, 2003, p. 342.

a la soledad. Los de Garro, por otro lado, retratan mujeres que se atreven a dejar su contexto y viajar a otras tierras (aunque implique un traslado a una dimensión suicida) marcando así con el intento de crear una épica femenina en una propuesta narrativa no mimética. En los cuatro casos, tenemos mujeres que tratan de adueñarse de su propia voz y agencia, a través de la cual ejercen su derecho a no hablar: se apropian del silencio como herramienta para defenderse. Se apropian del silencio como táctica para crear un discurso codificado que se disfraza de *lo no dicho*, y muchas veces, aquello que se omite es igual de importante que aquello que podemos encontrar a primera vista.

En su libro *The Mother of All Questions*, Rebecca Solnit elabora un ensayo sobre la importancia del silencio a lo largo de la historia del feminismo.¹⁷³ Ella define el silencio de la siguiente manera:

Silence is the ocean of the unsaid, the unspeakable, the repressed, the erased, the unheard. It surrounds the scattered islands made up of those allowed to speak and of what can be said and who listens. Silence occurs in many ways for many reasons, each of us has his or her own sea of unspoken words.¹⁷⁴

Solnit explica que el silencio impuesto a las mujeres ha funcionado como manera de represión a lo largo de toda la historia: “it is a refusal of our voices, and of what a voice means: the right to self-determination, to participation, to consent or dissent, to live and participate, to interpret and narrate”¹⁷⁵, por lo que apropiarse de él como herramienta es enormemente importante, y rebelarse a dicho adoctrinamiento después de tantos años no es sencillo. No obstante, Garro y Ocampo (igual que muchas otras escritoras) lo lograron a

¹⁷³ Rebecca Solnit, “Silence is broken” en *The Mother of All Questions*, Haymarket Books, Canada, 2017.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 17.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 19.

través de sus historias y tuvieron un gran impacto en la literatura latinoamericana; citando a Ursula K. Le Guin: “We are volcanoes. When we women offer our experience as our truth, as human truth, all the maps change. There are new mountains.”¹⁷⁶

Como ya pudimos observar a lo largo de la tesis, el siglo XX significó infinitos cambios en la historia y cultura de América Latina. En el ámbito de la literatura se revolucionó la expresión literaria, mientras que los movimientos feministas comenzaron a adquirir fuerza y lograron un aumento de la presencia femenina en el campo de trabajo y en los círculos culturales. Elena Garro y Silvina Ocampo pertenecieron a una época en la cual la mujer comenzó a retratarse de manera diferente en la literatura, e integraron así las mismas sensibilidades y preocupaciones en su narrativa. Ambas personificaron a las mujeres de la época en su literatura, evocando al menos a una generación de mujeres latinoamericanas: mujeres casadas, mujeres enamoradas, mujeres que, debido a su condición femenina, no podían descansar sobre sí mismas: mujeres apenas en vías de la liberación. Mujeres valoradas por su apariencia, mujeres narcisistas, mujeres que de una u otra manera se perdieron a sí mismas y a la realidad. Mujeres que la recuperaron. Mujeres que, a pesar de todo, se aferraron a lo que tenían y se atrevieron a tomar decisiones. Mujeres que encontraron la manera de adueñarse de sus espacios y de sus voces.

¹⁷⁶ Ursula K. Le Guin, “Bryn Mawr College Commencement Speech”, en *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Harper & Row, New York, 1989.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.
- Bados Ciria, Concepción, “Claves feministas en las escritoras hispanoamericanas”, en *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*, comps. Blas Sánchez Dueñas y María José Porro Herrera, Universidad de Córdoba, 2008.
- Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Alfaguara, España, 1989.
- Barrancos, Dora, “Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas” en *Voces en el Fénix*, (Facultad de ciencias económicas, Universidad de Buenos Aires), <http://www.vocesenelfenix.com/content/los-caminos-del-feminismo-en-la-argentina-historia-y-derivadas>.
- Barreca, Regina, *Women of the Century. Thirty Modern Short Stories*. St. Martin’s Press, Nueva York, 1993.
- Beltrán Félix, Geney, “Prólogo: Elena Garro, la sublevada”, en *Cuentos completos*, Alfaguara, México D.F., 2016.
- Berti, Eduardo, Prólogo en *Vidas de hotel*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2017.
- Bermúdez Martínez, María, “La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia”, en *Anales de literatura española: narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Universidad de Alicante, 2003.
- Biancotto, Natalia, *Los cuentos limerick de Silvina Ocampo*, Universidad Nacional de Rosario-Conicet, 2016.
- De Beauvoir, Simone, *La Force des Choses I*, París, Gallimard, Folio, 1963.
- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Debolsillo, Argentina, 1999.
- Cano, Gabriela, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, coord. Marta Lamas, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2017.
- Carbajal, Mariana, “Historia geopolítica de la píldora” en *Página 12*, 17 de mayo del 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-145801-2010-05-17.html>.
- Carballo, Emmanuel, “Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo xx”, en *Tierra adentro*, núm. 95, 1999.
- Cárdenas, Violeta “Las mujeres al margen: una revisión de la narrativa de Elena Garro” para un coloquio de la Universidad Nacional Autónoma de México, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2016/coloquio_2016_05.pdf.
- Castellanos, Rosario, *Sobre cultura femenina*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Castellanos, Rosario, “La mujer y su imagen” en *Mujer que sabe latín...*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005.
- Castro-Klarén, Sara, (comp.) *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, Madrid, Vervuert, 2003.

- Cepeda, Agustina, “Historiando las políticas de sexualidad y los derechos en Argentina: entre los cuentos de la cigüeña y la prohibición de la pastilla (1974-2006)”, en *Investigación y reflexión en ciencias sociales*, No. 2, 2008, <http://www.ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic14.pdf>.
- Cortázar, Julio, “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, en *Obra crítica /3*, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994.
- De la Cruz, Nora, “Elena Garro: la libertad de escribir para nadie” en *Casa del tiempo* 35-36, diciembre 2016-enero 2017, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Enríquez, Mariana, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Anagrama, Madrid, 2014.
- Fallaize, Elizabeth, “Introduction”, en *Simone de Beauvoir: A Critical Reader*, Nueva York, Routledge, 1998.
- Fernández, Teodosio, “Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo” en *Anales de literatura española: narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días*, Universidad de Alicante, 2003.
- Foucault, Michel, trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima, “De los espacios otros”, Conferencia en el Cercle des Études Architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, octubre de 1984.
- Gargallo, Francesca, *Las ideas feministas latinoamericanas*, Segunda Edición aumentada y revisada, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2007.
- Gargallo, Francesca, “Las mujeres en la Revolución Mexicana, un acercamiento a una participación que no se estudia”, participación en un panel con estudiantes en el marco del curso *Ideas feministas en América Latina*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/feminismo-filosofia/las-mujeres-en-la-revolucion-mexicana-un-acercamiento-a-una-participacion-que-no-se-estudia/>.
- Garro, Elena, *Cuentos completos*, Alfaguara, Ciudad de México, 2016.
- Golubov, Nattie, *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- González Mateos, Adriana, “La imposibilidad de Simone de Beauvoir, o cómo Octavio Paz fue incapaz de leer uno de los libros cruciales del siglo XX”, en *30 años sin Simone: reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*, Ed. Nora Pasternac y Berenice Romano, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.
- Hamon, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage”, en R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, París, Seuil, 1977.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: the Literature of Subversion*, Nueva York y Londres, Routledge, 1993.
- Kapschutschenko, Ludmila, “Evita y el Feminismo: mito y realidad”, en *Letras femeninas*, Vol. 9, No. 1, 1983.
- Klingenberg, Patricia N. y Zullo-Ruiz, Fernanda (comp.), *New Readings of Silvina Ocampo: Beyond Fantasy*, Támesis, Nueva York, 2016.

- Le Guin, Ursula K., “Bryn Mawr College Commencement Speech”, en *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Harper & Row, New York, 1989.
- Lerat, Pierre, *Sémantique descriptive*, Hachette, Paris, 1983.
- León, Margarita, *La Memoria del tiempo*, Ediciones Coyoacán, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2004.
- López Pardina, Teresa, “El feminismo existencialista de Simone de Beauvoir”, en *Simone de Beauvoir: una filósofa del siglo XX*, Universidad de Cádiz, España, 1998.
- Lozano de la Pola, Ana, *Literatura comparada feminista y estudios gender and genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres*, Universidad de Valencia, España, 2010.
- Lugnani, Lucio, “Per una delimitazione del ‘genere’”, en *La Narrazione Fantástica*, comp. Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianlugi Goggi, Carla Benedetti, y Emanuella la Scarano, Nistri Lichi, Pisa, 1983.
- Martínez, América Luna, “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, No. 39, 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>.
- Martínez Barrientos, J. Félix, *fem y el movimiento feminista en México*, CIEG-UNAM, 2017, http://archivos-feministas.cieg.unam.mx/semblanzas/semblanza_de_fem.pdf.
- Marting, Diane E. “Dangerous (to) women: sexual fiction in Spanish America”, en *Narrativa Femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, comp. Sara Castro-Klarén, Madrid, Vervuert, 2003.
- Masiello, Francine, “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, 132-133 (julio-diciembre 1985), Universidad de California, Berkeley.
- Melgar, Lucía, “Una mirada feminista” en *Confabulario*, El Universal, 2016, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/una-mirada-feminista/>.
- Meza Márquez, Consuelo, *La utopía feminista: quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Ciudad de México, 2000.
- Moi, Toril, *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Moi, Toril, trad. Amaia Bárcena, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Molloy, Silvia, “Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo”, en *Lexis*, vol. II., núm. 2, diciembre 1978.
- Mora, Gabriela y Van Hooff, Karen S., comps. “Narradoras hispanoamericanas y nueva problemática en renovadas elaboraciones.” En *Theory and Practice of Criticism*. Ypsilanti, Mich., Bilingual Press, 1982.
- Mora, Gabriela, *Elena Garro “Me convertí en no persona”*, *Conversaciones con Gabriela Mora*, en *Revista Dossier*, núm. 26, mayo-junio 2011, <http://www.revistadossier.cl/elena-garro-me-converti-en-no-persona-conversaciones-con-gabriela-mora/>.

- Morales Faedo, Mayuli, coord., *Latinoamérica pensada para mujeres: trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, Biblioteca Nueva, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2015.
- Mosqueda Rivera, Raquel, *Cuatro narradores hacia el otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2013.
- Muncy, Michèle, “The author Speaks”, en *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*, Bucknell University Press, London, 1990.
- Nari, Marcela María Alejandra, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950 y 1990,” en *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de género en Argentina*, comp. Paula Halperin y Omar Acha, Ediciones del Siglo, Buenos Aires, 2000.
- Noulet, Émilie, Reseña de *El segundo sexo*, Trad. Carlos Heredia, *Sur* No. 188, 1950.
- Ocampo, Silvina, *Cuentos completos* de Ocampo, Emecé, Buenos Aires, 2017.
- Piglia, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, *Guaraguao*, Año 4, No. 11, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1998.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2001.
- Prestigiacomo, Raquel, Póslago en *Cuentos difíciles. Antología*, Silvina Ocampo ed., Colihue, Buenos Aires, 2000.
- Poniatowska, Elena, “Elena Garro y su amor por los campesinos”, en *La Jornada*, 13 de marzo del 2016, <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/13/opinion/a03a1cul>.
- Rama, Ángel, “Prólogo”, en *Aquí a la mitad del amor*, Arca, Montevideo, 1966.
- Reisz, Susana, “Estéticas complacientes” en *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*, comp. Sara Castro-Klarén, Madrid, Vervuert, 2003.
- Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001.
- Roas, David y Casas, Ana, *La Realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, 2008.
- Rodríguez, Linda, *Why are witches green?*, Boing Boing, 2014, <https://boingboing.net/2014/10/29/why-are-witches-green.html>.
- Rodríguez Rivero, Manuel, “Literatura sobre ruedas” en *El País*, 16 de noviembre del 2012, https://elpais.com/cultura/2012/11/14/actualidad/1352893674_965713.html.
- Russ, Joanna, *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin, 1983.
- Salzmann, Elisa, “Muchachas sobre ruedas: Una lectura de ‘El automóvil’ de Silvina Ocampo y otras piezas de la colección”, en *Primeras jornadas internacionales de literatura argentina/comparística*, Frugoni de Fritzsche Teresita (ed.), Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- Samaldone, Mariana, *Las traducciones rioplatenses de Le deuxième sexe de Simone de Beauvoir: marcas de época en torno a la enunciación de identidades generizadas*, Universidad Nacional de la Plata, *Mutatis Mutandis*, Vol. 8, No. 2, 2015.
- Santibáñez, Julia, “Elena Garro: la conciencia del absurdo”, en *Casa del Tiempo*, Vol. III, número 35-36, diciembre 2016-enero 2017.

- Santillán Esqueda, Martha, sustentante, *El impacto de los procesos modernizadores de la primera mitad del siglo XX en la vida de mujeres escritoras en Argentina, Chile y México: Silvina Ocampo, María Luisa Bombal, Elena Garro y Guadalupe Amor*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Showalter, Elaine, "Towards a feminist poetics" en *The New Feminist Criticism: essays on women, literature, and theory*, Pantheon Books, Nueva York, 1985.
- Solnit, Rebecca, "Silence is broken" en *The Mother of All Questions*, Haymarket Books, Canada, 2017.
- Sotomayor, José Martínez, "Neocentauro" en *Lentitud*, Imprenta Mundial, México, 1933.
- Tidd, Ursula *Simone de Beauvoir: Gender and Testimony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Tinat, Karine. coord., *La herencia Beauvoir: reflexiones críticas y personales acerca de su vida y obra*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2011.
- Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario" en Roland Barthes & et al (comps.), 1982.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 2016.
- Ulla, Noemí, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Segunda edición ampliada, Leviatán, Buenos Aires, 2003.
- Unruh, Vicky, *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*, University of Texas Press, 2011.
- Villafuerte, Nadia, "La herida que se resiste a cicatrizar", en el suplemento cultural de El Universal, *Confabulario*, 24 de agosto del 2007, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-herida-que-se-resiste-a-cicatrizar/>.
- Zee, Linda, *The Boundaries of the Fantastic: The Case of Three Spanish American Women Writers*, Indiana University, Indiana, 1993.