



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Mórbidas mujeres mordiendo muerte: maternidad,
prostitución y la situación de las mujeres mexicanas del siglo
XX en seis cuentos de Adela Fernández**

T E S I S

que para obtener el título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta:

ALISSON DANIELA GUZMÁN PONCE

Asesora de tesis:

DRA. AINHOA MONTSERRAT VÁSQUEZ MEJÍAS

Ciudad Universitaria, 2023



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 las mujeres de mi familia, que han desafiado los mandatos de género y han resistido día a día. Por ser mi inspiración, mi motivación y mi más grande apoyo

A la memoria de la Dra. Blanca Estela Treviño García. Por enseñarle a mi voz a ser valiente y por mostrarme un mundo de infinitas posibilidades a través del estudio del cuento fantástico

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, a Babe, a mi tía Irais y a mi tío Gus. Por cuidar de mí todos estos años, por el apoyo emocional y sobre todo por el apoyo económico durante toda mi educación académica. Este trabajo también lo han construido ustedes porque sin su ayuda no hubiera podido elaborarse. Espero que sólo sea el inicio de este camino y que nunca se arrepientan de haber confiado en mí. Seguimos adelante.

A mis colegas de la carrera: América Fernández, Diana León, Armando Martínez, Daryen Hernández, Isabel Álvarez, Emily Strange y Emiliano Alcántara (gracias por regalarme *Híbrido* y por llamarme "fantástica" cuando creía que sólo era "oscura fantasiosa"). A mis amigas y amigos Sofía Castell, Ximena Anaya, María José Hernández y Octavio Martínez, por ser una red de apoyo cuando había tropiezos y dudas existenciales. Agradezco que no me dieran la espalda en aquel momento en el que me sentía ajena a los espacios de la facultad y la carrera, en las crisis de inseguridad respecto a mi tema y mi capacidad como escritora e investigadora.

A mis *internet friends*, sobre todo a la comunidad de fans latinoamericanos de BBB, el staff de BBB Latinoamérica, Chiara, Haru, Jimena, Kriss, Naibi y Mar, y el staff de BJ México, Andrea, Ailyn, Karen y Vanessa. Gracias por ser ese espacio seguro en esos momentos en que el mundo real se torna hostil y las redes sociales se vuelven un refugio en el que la distancia desaparece y los sentimientos en común nos abrazan. Espero que el tiempo y las posibilidades jueguen a nuestro favor para poder conocernos en persona en algún momento de la vida y que esta amistad rebase las pantallas.

A la hermosa comunidad que se formó gracias al servicio social en el "Programa de talleristas por la igualdad de género y no violencia de la UNAM". Ser parte de este grupo que lucha por el cambio en las nuevas generaciones de la

Universidad cambió por completo mi experiencia en la misma. Los conocimientos que obtuve, tanto de los facilitadores del diplomado como de mis colegas, me acompañarán por siempre.

A la Dra. Ainhoa Vásquez Mejías por creer en mí y aceptar ser asesora de este trabajo de titulación. Gracias por recomendarme bibliografía, por las correcciones, sugerencias, por estar siempre disponible para atender mis dudas y sobre todo por la paciencia a mi ritmo de trabajo, un poco lento a veces. A mis sinodales: la Dra. Ana Laura Zavala Díaz, la Dra. Mónica Quijano, la Dra. Gabriela García Hubard y el Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga. Sus observaciones hicieron que esta investigación se tornara más clara y coherente. Les agradezco por haber tenido la disposición de leerme y darme un poco de su tiempo en los comentarios y las reuniones. A la Mtra. Jazmín García Tapia, a quien agradezco por haber respondido a todas mis dudas por correo electrónico y por compartir conmigo una copia de *Vago espinazo de la noche*, sin el cual hubiera sido imposible profundizar esta investigación.

A la Dra. Blanca Estela Treviño García, quien me inspiró con su labor docente, con la que regresé múltiples veces a tomar clase y que me ayudó a creer en mi propia voz y capacidad de aportar algo nuevo al mundo. Viviré para siempre en cada página de los cuentos de Eloy Tizón, de Cristina Fernández Cubas, de Marina Perezagua y en cada vez que me pierdo en las páginas de *Los girasoles ciegos*. También agradezco eternamente haber inscrito las materias que daba el Dr. Aurelio González y Perez, pues ahí aprendí a pensar por mí misma, a preguntarme más y ser curiosa. Sus trabajos me costaron varios desveladas, pero me dejaron la experiencia suficiente para elaborar mis investigaciones en los siguientes semestres y, sin duda, para este trabajo de titulación.

Por último, agradezco y dedico este trabajo a mí misma, por todo el camino que he recorrido a lo largo de mi experiencia como estudiante. Absolutamente todo valió la pena: las desveladas de fin de semestre, las dos horas diarias de ida a la facultad y de regreso a casa, la fuerza de voluntad al máximo en los días en que era difícil hacer lo más básico. Cuando el síndrome del impostor se haga presente, este trabajo será un arma para demostrarle todo lo que soy capaz de lograr.

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Introducción..... | 7 |
| Estado de la cuestión..... | 9 |
| Marco Teórico..... | 14 |
| Capítulo 1. Las escritoras mexicanas del siglo XX..... | 19 |
| 1.1 Breve panorama de la situación de las escritoras mexicanas del siglo XX..... | 19 |
| 1.2 Escritoras mexicanas del género fantástico de la segunda mitad del siglo XX..... | 25 |
| 1.3 Adela Fernández: una escritora "oscura fantasiosa" | 32 |
| 1.4 La importancia de abordar la narrativa de Adela Fernández desde una perspectiva de género..... | 35 |
| Capítulo 2. Maternidad y prostitución..... | 41 |
| 2.1 El ángel del hogar: las madres-esposas o las buenas mujeres..... | 44 |
| 2.2 El ángel caído: Las prostitutas o las malas mujeres..... | 47 |
| 2.3 La representación de las madres y las prostitutas en el cine mexicano del siglo XX..... | 52 |
| Capítulo 3. Las madres en los cuentos de Adela Fernández..... | 59 |
| 3.1 "La jaula de tía Enedina": las mujeres solteras..... | 60 |
| 3.2 "Yemasanta": las mujeres estériles..... | 70 |
| 3.3 "Jaculatorias e indulgencias": la maternidad no deseada..... | 78 |
| 4. Las prostitutas en los cuentos de Adela Fernández..... | 88 |
| 4.1 "El hombre umbrío": las madres prostitutas..... | 88 |
| 4.2 "Con los pies en el agua": prostitución en adolescentes..... | 95 |
| 4.3 "Las gallinitas": prostitución en mujeres adultas mayores..... | 104 |
| Conclusiones..... | 112 |
| Obras Citadas..... | 118 |

Lo insólito nos permite observar el mundo desde el otro lado del espejo y deformar las imágenes de la realidad para mostrar su verdadero rostro

Teresa López Pellisa y Ricard Ruiz Garzon, "Las hijas de Metis"

*Ahogados en sol mis destrozos...
hincados en el templo están los diablos
amada por amada la muñeca negra
alteradas mariposas todas pardas
mórbidas mujeres mordiendo muerte
y callados los niños oxidados*

Adela Fernández, "La rosa en el vaso"¹

¹ En *Híbrido*, p. 17

Introducción

Adela Fernández y Fernández (Ciudad de México 1942-2013), a los dieciséis años, escribió la frase “Mórbidas mujeres mordiendo muerte” en una de sus reuniones con un grupo de pintores surrealistas². Esta frase surgió de un ejercicio que consistía en realizar un verso compuesto por palabras que empezaran con la misma letra; a ella le tocó la "M". Tiempo después la incorporó a uno de sus primeros poemas, “La rosa en el vaso”. Resulta curioso encontrar en ese verso el inicio de una constante en su carrera como escritora: la narración de hechos horrorosos protagonizados por personajes femeninos.

Las creaciones de Adela Fernández son diversas, pues abarcan todos los géneros literarios: hizo poemas, cuentos, obras de teatro, monólogos, biografías y textos sobre cultura, pintura y gastronomía mexicana. A pesar de ello, su imagen continúa llevando a cuestas la personalidad de su padre, el cineasta Emilio "el indio" Fernández, reconocido internacionalmente. En la más reciente edición de su libro *Vago espinazo de la noche*, Adriana Álvarez Rivera titula su prólogo: "No hablemos de su padre", poniendo un límite necesario para liberar a Fernández y a su obra de la tutela paterna.

Fue con la llegada del siglo XXI que comenzaron a desarrollarse más investigaciones alrededor de su creación literaria, sobre todo después de su muerte en el año 2013. De todas las características de sus textos narrativos, una de las más ignoradas es el importante papel que cumplen sus personajes femeninos, casi siempre protagonistas. A partir de estos personajes se desarrollan hechos fantásticos

² Entre ellos Leonora Carrington, Remedios Varo, Marcel y Alexina Duchamp, José y Kati Horna, entre otros. La autora compartió esta información en el prólogo de *Cuentos de Duermevelas y Vago espinazo de la noche* de la editorial Campana.

o extraños, pero no es difícil notar que en estos eventos subyacen historias de violencia de género y misoginia en relación con el cumplimiento de los roles de género que rodean a las mujeres. Por lo anterior, este trabajo propone que en los cuentos elegidos para el análisis se hace alusión a los estereotipos sociales y culturales de las mujeres mexicanas que desarrollan la maternidad y la prostitución, a quienes han representado como buenas y malas mujeres, respectivamente. Es adecuado preguntarse ¿de qué manera Fernández incluyó la situación de las mujeres mexicanas en sus relatos? Específicamente, ¿qué recursos narrativos utilizó para mencionar y criticar esas circunstancias? Este trabajo busca responder a esas interrogantes analizando seis cuentos incluidos en los libros *Duermevelas* (1986) y *Vago espinazo de la noche* (1996): "La jaula de tía Enedina", "Yemasanta", "Jaculatorias e indulgencias", "El hombre umbrío", "Con los pies en el agua" y "Las gallinitas". La elección de estos cuentos se debe a que todos tienen al menos un personaje femenino que ejerce la maternidad, la prostitución o ambas. Las protagonistas no cumplen con el ideal de "la buena mujer", factor determinante para que sucedan los acontecimientos que desestabilizan la normalidad del universo diegético.

Como justificación a este proyecto, resulta de gran importancia analizar la configuración de los personajes femeninos de los cuentos de Adela Fernández porque algo tan evidente en sus textos literarios como los hechos horrorosos que protagonizan las mujeres ha sido olvidado por la crítica, pues se ha dejado de lado lo que los elementos fantásticos quieren decir en cuanto a temas socioculturales. Si bien es incorrecto decir que en México y América Latina no se ha estudiado a esta autora, las investigaciones que se han efectuado hasta ahora van más relacionadas a temas como la demencia y las afectaciones mentales (Aguilar Vega), el estudio de lo extraño y lo ambiguo en su contenido (Alcántara Vega), la presencia del doble (Pimentel

Hernández y López Antonio) motivos siniestros y la animalización de sus personajes (Carmona González, Velasco Vargas). Sobre temas de perspectiva y estudios de género, se ha analizado la violencia familiar (Ureta, Luna Martínez), los estereotipos masculinos y femeninos (Velázquez Velasco) y la adopción de género (Casillas Arreola), no obstante, estos asuntos se tratan en artículos de extensión reducida o en trabajos que abordan el mismo cuento. Para profundizar en lo anterior, es conveniente abrir un espacio para mencionar aquellas investigaciones ya elaboradas sobre la obra de Fernández y sobre los temas que interesan en este trabajo.

Estado de la cuestión

Como primer ejemplo está la tesina de licenciatura de Raúl Alcántara Vega, *Ambigüedad y horror en los cuentos de Adela Fernández*, en la que estudia los procedimientos narrativos que utiliza la autora en *Duermevelas* para producir horror a través de situaciones ambiguas relacionadas con el miedo, la marginación social, la locura, el erotismo y la subversión de lo cotidiano (4). Alcántara Vega concluye que estos elementos logran transgredir las normas de la realidad para provocar horror en el lector porque están ocultos, pero a la vez logra que sean vistos de una manera más delicada a través de lo que la autora sí quiere que se note en sus relatos (65-66). Sobre el contraste entre lo real y lo ficcional, el autor resalta que Fernández logra la subversión de las normas de la realidad cotidiana con el uso del horror, pues es un elemento que "devela aquello que se esconde detrás de lo visible." (66).

Por su parte, Isabel Crisalys Carmona González, en su tesis de maestría *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*, encuentra cuatro maneras de manifestar la presencia de lo siniestro: por la pérdida de miembros del cuerpo, mediante la

animalización de los personajes, con el suicidio o metamorfosis después de la muerte y, finalmente, gracias a la aparición de una presencia inquietante (79-80). La animalización es un tema no tan recurrente en las investigaciones, pero sí en los cuentos de Fernández, ejemplos son "La jaula de la tía Enedina", "Sapo rojo", "Ese maldito animal", "Gallinitas", entre otros relatos. El análisis de este recurso es útil para la presente investigación, porque el uso de características animales para describir a personajes femeninos es una estrategia que puede ser examinada bajo la perspectiva de género y, por ello, ser provechosa para resolver la hipótesis de este trabajo.

Existen dos estudios relacionados con la presencia del doble en los cuentos de Adela Fernández: la tesis de licenciatura de Nadia López Antonio, *El doble: un motivo siniestro en tres cuentos de Adela Fernández*, y la de Pablo Ignacio Pimentel Hernández, *La presencia del doble en tres cuentos de Adela*. En el trabajo de López Antonio, con apoyo de las teorías de Sigmund Freud y Eugenio Trías, se analizan los motivos siniestros en los cuentos "Stasho", "Mecanismo" y "El protector" desde la psicología y la estética. La autora concluye que los personajes son seres desvalidos, oprimidos por sus verdugos, guiados por la incongruencia humana, que operan un desdoblamiento con la ayuda de otros personajes y cuyas relaciones son caóticas porque se basan en la inconsciencia, la ignorancia y las pasiones irracionales (47-50). Asimismo, la tesis de Pablo Ignacio Pimentel Hernández estudia los mecanismos discursivos vinculados al tema de los desdoblamientos en "El hallazgo", "La venganza de Flaubert" y "Cordelias", donde se evidencia el individualismo y descuido del hombre moderno, los estereotipos y las supersticiones sobre los extranjeros, y la crueldad y el aislamiento de los infantes en su propio entorno familiar (33-34).

También es importante mencionar la tesis de maestría de Clara Angélica Ureta, *Lo masculino femenino en el cuento 'El montón' de Adela Fernández*³, la cual aborda un cuento muy conocido de la autora desde una perspectiva de género. Ureta propone su investigación del cuento de Fernández como una forma de visibilizar la falta de propuestas metodológicas y teóricas para hablar sobre la literatura escrita por mujeres, pues "El montón" expone una manera de ver el mundo desde un perspectiva femenina sobre las violencias sufridas en el matrimonio (28-29). Esta investigación comparte con el presente trabajo el interés por analizar la situación de los personajes femeninos y también la elección de la metodología de Luz Aurora Pimentel para abordar narratológicamente el cuento, es por ello que "El montón" no forma parte de la selección de cuentos para esta tesis.

Una de las investigaciones más recientes es la tesina de especialización en literatura mexicana del siglo XX de Fabiola Velázquez Velasco, *Las familias en los cuentos de Adela Fernández*. En ella Velázquez analiza todos los cuentos de Fernández. Esta tesina aborda la presencia del bien y el mal en los estereotipos que conforman la identidad masculina y femenina en la cultura mexicana y cómo aquellos que fracasan en el intento de encajar perfectamente en ellos son llevados al quiebre mental y, posteriormente, a ejercer la violencia. La autora también estudia la construcción de las familias en los cuentos y su influencia en el crecimiento de los personajes, quienes más tarde se convierten en individuos violentos dependiendo de la percepción del amor y del rechazo que tengan en su infancia (85-87). Además, Velázquez Velasco añade que en estos relatos hay una transgresión de todos los

³ No fue posible conseguir la tesis completa para esta investigación, pues sólo se encuentra disponible en línea para la comunidad de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y en formato físico sólo se puede consultar en la biblioteca de dicha institución. La única manera en que se pudo averiguar sobre su contenido, metodología y resultados fue a través de la ya mencionada tesis de Isabel Carmona González.

estereotipos de género que Adela Fernández observó en la cultura, sobre todo en las películas que elaboraba su padre, en las cuales el cineasta intentó reproducir un ideal del buen hombre y la buena mujer mexicanos, estereotipos que después fueron asimilados por la población debido a la influencia que el cine tuvo en ese periodo (85). El tema del cine y su peso en la construcción de identidades femeninas será abordado en el segundo capítulo de esta tesis.

En el trabajo "Demencia fantástica en *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández", Ana Cecilia Aguilar Vega realiza una lectura acerca de los padecimientos mentales y su relación con las indagatorias sobre la clasificación de la obra de Fernández dentro de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño (90). Sin embargo la investigación no toma en cuenta a *Duermevelas*, además de que no se relaciona la demencia directamente con el papel de la maternidad y la prostitución, como se quiere realizar en este trabajo. Por otra parte, Pablo Brescia ha escrito varios textos de análisis de la vida y obra de Fernández. Resaltan "Catálogo fantástico y (re)visiones femeninas en *Duermevelas*, de Adela Fernández"⁴ y "Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández". En este último, Brescia aborda de manera breve algunos cuentos de las autoras con tópicos como el aborto, la locura, la soledad, el incesto, las mutilaciones, entre otros, de los cuales concluye que las tres escritoras conjugan temas reales en hibridación con situaciones fantásticas e insólitas (147-148).

Otro artículo disponible para el tema es el de Natzllely Casillas Arreola, "El conflicto de la adopción de género: el niño-narrador en 'El montón' de Adela

⁴ Artículo que fue imposible encontrar en línea. Este y otros casos sirven para ejemplificar la dificultad de estudiar la obra de Adela Fernández, ya sea por no poder adquirir y consultar sus libros o porque también es complicado acceder a las investigaciones sobre sus textos. Cabe añadir que la situación de pandemia limitó la búsqueda del corpus bibliográfico de manera directa o presencial en la primera etapa de escritura.

Fernández", en el que hace un análisis con apoyo de los estudios de género; no obstante, se limita a un solo cuento de *Vago espinazo de la noche*, por lo que vuelven a quedar fuera otros textos. En el artículo, Casillas revisa el proceso de formación de la identidad de género por medio de la jerarquía y el poder dentro de la familia del protagonista de "El montón". También utiliza la narratología para concluir que la composición de la estrategia narrativa de Fernández tiene el fin de mostrar la situación de violencia familiar que vive la madre del narrador, quien expone sus vivencias desde una voz homodiegética infantil y masculina (9).

Como ya se ha mencionado, "El montón" es uno de los cuentos más analizados de Fernández. Además de las investigaciones de Clara Angélica Ureta y Natzllely Casillas Arreola, en 2021 se publica "La infancia destrozada. Niñez y violencia en tres cuentos de Adela Fernández, Laura Zúñiga Orta y Patricia Laurent Kullick", artículo donde América Luna Martínez aborda las vivencias de violencia física, emocional y sexual de sus protagonistas y la representación de maternidades vulnerables. Un hallazgo importante es cómo se construye el círculo de violencia androcéntrica cuando el protagonista trata de sobrevivir y proteger a su madre de los abusos de su padre (70).

Otro ejemplo de investigación alrededor de la obra de Fernández es el de la autora Magali Velasco Varga, quien dedica un capítulo de su libro *El cuento: la casa de lo fantástico. Cartografía del cuento fantástico mexicano* a estudiar "La jaula de tía Enedina". En él trata la animalización y el análisis de los elementos zoomorfos que aparecen en la descripción del personaje principal, además de la construcción de Enedina y su sobrino como seres marginados con necesidad de afecto. También aborda otros cuentos fantásticos mexicanos que hablan de la maternidad ligada a la animalización de personajes femeninos o dada en circunstancias insólitas.

Por último, es necesario explicar que varios artículos que analizan la obra de Adela Fernández se pueden conocer a través de las bibliografías de los estudios antes mencionados. Desafortunadamente, a la hora de buscar los artículos para su lectura, no se pueden encontrar en línea. Ejemplos de ello son: el primer artículo antes nombrado de Pablo Brescia, “Catálogo fantástico y (re)visiones femeninas en *Duermevelas*, de Adela Fernández”; “La otredad en el laberinto: *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández” de Marisol Nava; “Infancia y muerte en los cuentos de Adela Fernández” de Jaqueline Bernal Arana, y finalmente “Tonos mágicos y fantásticos en el siglo XX”, estudio de Sara Poot Herrera que habla de la maternidad en el cuento "Cordelias".

Después de exponer los estudios que se han realizado sobre la cuentística de Adela Fernández, ahora es turno de mencionar cuáles serán los recursos principales que servirán de sustento para responder a las indagatorias de este trabajo y defender las conclusiones a las que se lleguen.

Marco Teórico

Para realizar el análisis narratológico de esta investigación se utilizará el libro de teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, donde propone que, por ser el mundo y la vida un tejido compuesto de narraciones de la experiencia humana, “Reflexionar sobre el relato no sería entonces, desde esta perspectiva, una actividad ociosa, aislada de la ‘realidad’, sino una posibilidad de refinamiento de nuestra vida en comunidad, de nuestra *vida narrativa*” (7). Lo anterior no quiere dar a entender que al analizar la literatura se puede conocer la realidad como si esta fuera copia fiel del mundo real. Pimentel insiste a lo largo de su texto que la formación de

todos los aspectos que componen un universo diegético se hace a través de elementos lingüísticos y discursivos que crean un efecto cuya referencia es siempre un mundo de acción basado en valores humanos (61).

En este trabajo también se usará *Los cautiverios de las mujeres* de Marcela Lagarde, texto crítico con enfoque de género y sociológico imprescindible para conocer las distintas opresiones de la mujer mexicana. De este libro se toma como referencia el concepto de "situación de las mujeres", que su autora define como: "Un conjunto de características que tienen las mujeres a partir de su condición genérica en circunstancias históricas particulares" (34). Lagarde aclara sobre su investigación que, para llevarla a cabo, en el periodo de 1983 a 1988 convivió con mujeres del Distrito Federal, Puebla y Estado de México, de diferentes edades, clases sociales y culturas (53). Esta es una de las razones por la que se eligió el libro como referente contextual para el análisis, pues es una investigación que se sitúa en la segunda mitad del siglo XX, un periodo no tan lejano al tiempo en el que Fernández escribió los cuentos seleccionados, aproximadamente entre 1960-1980.

Desde la antigüedad se han elaborado representaciones de las mujeres basadas en discursos que las definen negativamente, como un mal que a la vez es irresistible para el hombre. Un ejemplo de lo anterior es Pandora, mujer que, además de haber sido creada por Zeus como una venganza para el hombre, trae el infortunio a la humanidad con su curiosidad (Bornay 161-162). Más tarde, pasando a los discursos de la época cristiana, se puede nombrar a Lilith y Eva. Lilith fue la primera mujer creada y es caracterizada como malvada por rehusarse a permanecer con Adán y por mostrar rebeldía, no sólo ante el varón terrenal, sino también frente a Dios. Parte de la maldad adjudicada a Lilith también viene de su rechazo a los niños y a la maternidad:

La imagen de Eva, precisamente por ser «la madre de todos los vivientes» debía aparecer como una figura más respetable para servir de ejemplo a las jóvenes judías casaderas, por ello se requería salvarla, o, como mínimo, mediatizar su culpa. A tal fin se apropiaron de Lilith, a quien responsabilizaron de todas las desventuras de la humanidad, del mismo modo que los antiguos habían responsabilizado a Pandora, su primera mujer (Bornay 26).

Por su parte, Eva es la responsable de la expulsión del paraíso, por lo que es comparable con la figura de Pandora: mujeres que con su curiosidad y desobediencia condenan al hombre a la desgracia. Estas figuras construidas por el cristianismo se oponen a su contraparte, la Virgen María, quien funge como representación de un ideal inalcanzable que condena a las mujeres, puesto que su imagen sacraliza el cuerpo de la mujer destinado a la maternidad en total separación y alejamiento del eros femenino:

El mito recoge y consagra el tabú: el cuerpo embarazado de la mujer es signo y símbolo de la negación del erotismo humano, en particular del erotismo femenino. Se trata de su valoración negativa, con el fin de constreñirlo, de normarlo con una finalidad determinada: afirmar la castidad como esencia erótica de las mujeres y su cuerpo como espacio consagrado a la gestación (Lagarde 203-204).

La asignación de los roles de la mujer, entre ellos el de la maternidad como un deber ser femenino, y su rechazo como un signo de maldad, no sólo se desprende de arquetipos mitológicos o religiosos, ejemplo es el periodo de la caza y quema de brujas en Europa que, si bien sus fundamentos y estructura provenían de la ideología de la Iglesia Católica (Federici 230), también tuvo otros motivantes relacionados con la economía. Las mujeres que utilizaban métodos de control de la natalidad o el aborto no sólo eran calificadas como demoniacas por recurrir a prácticas consideradas paganas o perversas, propias de la magia o la brujería, también afectaba

el incremento de la población, aspecto que interesaba demasiado en ese momento porque repercutía en el aumento de la fuerza de trabajo (253). Este es otro ejemplo histórico donde comienza a visualizarse la idea de que una mujer que no se centraba en el papel de la esposa y la madre estaba desafiando las reglas y debía ser castigada:

Pero la bruja no era sólo la partera, la mujer que evitaba la maternidad o la mendiga que a duras penas se ganaba la vida robando un poco de leña o de manteca de sus vecinos. También era la mujer libertina y promiscua —la prostituta o la adúltera y, por lo general, la mujer que practicaba su sexualidad fuera de los vínculos del matrimonio y la procreación (254).

La maternidad y la prostitución se han entendido como representaciones femeninas antagónicas (Lagarde 565), por juicios basados en la división de la sexualidad de las mujeres en dos vertientes: el sexo con el único fin de la procreación y el sexo ligado al placer y el erotismo. Con base en lo anterior, Marcela Lagarde explica que se ha entendido la maternidad como algo que es parte de la naturaleza de las mujeres, el centro positivo de su vida; por otro lado, el erotismo como lo negativo, el mal y lo antinatural (202). Aunque estos temas se desarrollarán de manera más extensa en los siguientes capítulos, es necesario introducir en este espacio la relación de los conceptos de la maternidad y la prostitución con las ideas de bondad y maldad que rodean a las mujeres dependiendo de si encajan o no en el ideal femenino patriarcal de la buena mujer, ya que será el elemento conceptual más importante para el análisis narratológico de los cuentos.

Para finalizar la introducción, se reitera la hipótesis y los objetivos de la investigación. La mayoría de los cuentos de Fernández son protagonizados por mujeres. Tras la lectura de los cuentos se logra identificar que los hechos que protagonizan tienen algo que señalar más allá de lo insólito o fantástico que se puede

detectar a simple vista. Por lo anterior, se pretende demostrar que en los cuentos elegidos para este trabajo se hace una alusión a las violencias y discriminaciones que experimentan las mujeres que desarrollan la maternidad y/o la prostitución, dependiendo de si encajan o no en el ideal patriarcal de buenas mujeres. Esto se demostrará identificando dentro del texto los recursos que la autora utilizó en la construcción de sus historias.

En el primer capítulo, se dará lugar a una breve investigación sobre las escritoras mexicanas del siglo XX, cómo fue su inclusión en el mundo literario, las temáticas que eligieron y la importancia de abordar sus obras actualmente desde una perspectiva de género. El segundo capítulo estará encargado de detallar las figuras de las madres y las prostitutas que se han construido históricamente alrededor de las mujeres por medio de discursos patriarcales, y su representación en el cine mexicano, un medio influyente en la formación de identidades nacionales. Finalmente, en los capítulos tres y cuatro, se realizarán los análisis narratológicos y de género de cada uno de los cuentos seleccionados, dividiéndose en las temáticas de maternidad y prostitución, respectivamente.

Capítulo 1. Las escritoras mexicanas del siglo XX

Antes de empezar con el análisis principal de esta tesis, es pertinente hablar del contexto de las escritoras durante el siglo XX. En primer lugar, se mostrará cómo fue el proceso de inclusión de las mujeres en el mundo literario, las oportunidades que tuvieron para desarrollar la escritura, los posibles obstáculos que se les presentaron para hacer públicos sus textos y las temáticas que eligieron. En segundo lugar, se hará énfasis en el papel del género fantástico como herramienta de expresión para las escritoras mexicanas desde la década de 1950 hasta finales del siglo XX. En tercer lugar, se establecerá un diálogo entre la vida de Adela Fernández y los hallazgos anteriores para saber específicamente cómo fue su desarrollo como una mujer escribiendo cuentos fantásticos en dicho momento de la historia de la literatura mexicana. Por último, se dará una propuesta acerca de la utilidad de abordar estas obras con una perspectiva de género para contribuir a las investigaciones de la literatura mexicana del siglo XX.

1.1 Breve panorama de la situación de las escritoras mexicanas del siglo XX

La vida de las mujeres ha estado dirigida por una visión y organización androcéntrica⁵. Esta percepción ha limitado a lo largo de la historia las posibilidades de las mujeres para desarrollarse profesionalmente. Un ejemplo de ello son las

⁵ En su *Diccionario ideológico feminista*, Victoria Sau define el androcentrismo como: “El hombre como medida de todas las cosas. Enfoque de un estudio, análisis o investigación desde la perspectiva masculina únicamente, y utilización posterior de los resultados como válidos para la generalidad de los individuos, hombres y mujeres” (45).

dificultades que han tenido para introducir sus creaciones literarias al mundo cultural:

El análisis de las condiciones de género con relación a la escritura parte, en primer lugar, del reconocimiento de la existencia de una organización de género que a partir de una desigual distribución del poder entre mujeres y hombres, ha limitado históricamente el desarrollo y oportunidades de las mujeres, favoreciendo la supremacía masculina. Esta desigualdad que ha afectado a la participación de las mujeres en distintas esferas de la sociedad, ha coartado de manera particular su avance en el ámbito de la cultura, frenando, consecuentemente, el reconocimiento de sus aportes en el ejercicio literario (López Ramírez 27).

Las escritoras se encontraban con diversos obstáculos que impedían que sus obras fueran publicadas. Asimismo, los textos que sí tenían la oportunidad de ser divulgados, corrían el riesgo de no ser leídos o considerados para las investigaciones (Pedroza Castillo 16). No obstante lo anterior, el siglo XX en México, en cuanto a literatura, se caracterizó por ser uno de los momentos históricos con mayor apertura para que las mujeres pudieran escribir, publicar y presentarse como escritoras, liberándose de las antiguas restricciones que limitaban totalmente este hecho. Esa evolución se fue dando paulatinamente, pues es clara la diferencia entre la cantidad de autoras y obras publicadas a inicios del siglo XX y las que había a mediados y finales de este⁶. Diversos factores, como la posición económica o la clase social, seguían influyendo en las probabilidades que las escritoras tenían de publicar y de

⁶ “Si los años que van de 1910 a 1949 serán de una escasa participación de mujeres en el cuento ya que aparece apenas la publicación de un libro de manera aislada dejando largas ausencias entre un año y otro, muy acusado en la década de los 40. El número de publicaciones destacará hacia mediados y finales de los 50 y logrará una constante en los 60 y 70, pues en este periodo comienza a publicarse año a año con una media de 37 libros publicados por década”. (Pedroza Castillo 27). Se recomienda revisar las páginas 34 y 35 del libro de Pedroza Castillo, en donde aparece una gráfica de los libros de autoras publicados por año, desde 1910 hasta 2019, mostrando este ascenso de publicaciones desde finales de los 50, teniendo su auge a finales del siglo XX.

ser reconocidas por sus creaciones⁷, además de la gran brecha de género entre mujeres y hombres en cuanto al acceso a la educación, por lo que no todas tenían las mismas oportunidades de aprender a leer y escribir:

Habría que distinguir que este grupo de escritoras que vivieron entre siglos y que publicaron durante las primeras décadas del XX (algunas a finales del siglo anterior) conservan rasgos en común poco habituales para su época ya que fueron mujeres con estudios especializados, cosmopolitas, y que participaron de una u otra forma activamente en la vida intelectual y política en un país donde el porcentaje de analfabetismo en 1900 era del 80 por ciento total de la población y en el que por índole histórica y cultural las mujeres eran discriminadas en el acceso a la educación (Pedroza Castillo 23-24).

A principios del siglo XX, las mujeres se limitaban a escribir sobre el hogar, la familia, su cuerpo y sus relaciones sentimentales. Paola Madrid Moctezuma, en su artículo "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente", explica que dichos temas aparentemente les correspondían por su género y su literatura era vista como hecha por mujeres para ser leída por otras mujeres. Los hombres, si bien tenían acceso a ella, no siempre mostraban interés en leerla o analizarla seriamente (8). Sin embargo, no todas las escritoras se restringían a esas temáticas. La aparición de

⁷ Actualmente continúa la diferencia entre las mujeres que publican sus escritos y las que no. Aunque ya hay más oportunidades para dar a conocer sus textos (sobre todo con el surgimiento de las publicaciones electrónicas en blogs, revistas y redes sociales), la mayoría de las escritoras que tienen esas posibilidades provienen de clases altas o medias, poseen un nivel educativo superior y residen en centros urbanos como CDMX, Guadalajara, Estado de México y Monterrey. Se recomienda revisar el texto de Pedroza Castillo "Escribir y publicar en México, descentralizar el cuento", en *Historia secreta del cuento mexicano*, pp. 37-41.

algunas voces subversivas⁸ de lo que se esperaba de la escritura femenina era cada vez más constante. Ejemplo de ellas son Nellie Campobello quien, en *Cartucho* (1931), escribe sobre los acontecimientos de la Revolución Mexicana, ofreciendo una visión femenina de este conflicto; *Bajo el fuego* (1947) de María Luisa Ocampo y Rosa Castaño con *Transición* (1939), ambas novelas históricas; Benita Galeana con su biografía *Benita* (1940), texto social y político que aborda a los sectores marginados de los años 30 y que denuncia el papel pasivo que se le daba a la mujer; Magdalena Mondragón con *Yo como pobre* (1944) que expone las problemáticas de las clases bajas en el ámbito rural. Lejos de las temáticas históricas y políticas, pero no por ello alejadas de la transgresión, se pueden mencionar a Julia Guzmán con *Divorciadas* (1939) y *Nuestros maridos* (1944); María Enriqueta Camarillo con *Juan* (1918) y *El secreto* (1922); y Laura Méndez de Cuenca con *Simplezas* (1910), quienes escribieron textos más íntimos, con historias ubicadas dentro del hogar y que abordan las relaciones personales, pero que contienen una crítica al sometimiento y violencia patriarcal que vive la mujer, por ello, son una de las primeras muestras de literatura relacionada con la lucha feminista, que tomaría mayor fuerza en los siguientes años (Madrid Moctezuma 15-18).

⁸ Madrid Moctezuma recomienda leer *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, editada por las investigadoras mexicanas Nora Pasternac y Ana Rosa Domenella en 1991. Este libro menciona a María Néstor Téllez con *Staurofila* (1889), Refugio Barragán de Toscano con *La hija del bandido* (1887), Dolores Bolio con *Una hoja del pasado* (1920), Concepción Lombardo de Miramón con *Memorias* (1922) y Enriqueta y Ernestina Larráinzar con *Viaje a varias partes de Europa* (1880). Por otro lado, Pedroza Castillo da ejemplos de las escritoras más destacadas de la primera parte del siglo XX, aclarando que hubo pocas publicaciones a comparación de la segunda mitad del siglo. Destacan Pilar Fontanilles de Rueda *Cuentos blancos* (1915), María Luisa Ross con *Cuentos Sentimentales* (1916), Dolores Bolio Cantarell de Peón con *Aroma Tropical* (1917), Enriqueta Parodi con *Cuarto de Hora* (1936) y Carmen Báez *La robapájaros* (1957) (26-27).

A finales de los 50, y durante las siguientes dos décadas⁹, aumentó el número de escritoras debido a las posibilidades que surgieron gracias a los movimientos sociales y políticos que luchaban para que la educación fuera gratuita y pública, razón por la que algunas tuvieron mayor posibilidad de empezar a practicar la escritura y, luego, de entrar al mundo cultural (Pedroza Castillo 32). En este periodo destacan las publicaciones de escritoras nacidas entre 1910 y 1940. Al mencionar algunos ejemplos, no pueden faltar Rosario Castellanos (1925), Elena Garro (1916) y Elena Poniatowska (1932), tres narradoras que sin duda fueron destacadas y que, tanto Garro como Poniatowska, extendieron su trabajo hasta el siglo XXI. Sus narraciones aluden a los movimientos estudiantiles, el feminismo, la lucha por las tradiciones e identidades indígenas, y replantearon conceptos como el de la familia, el papel de la mujer en la sociedad, su sexualidad, entre otros asuntos (Madrid Moctezuma 20).

En el periodo de 1980¹⁰, la cantidad de autoras que publicaban continuaba ascendiendo. Una de las razones fue que las editoriales aprovecharon el apogeo del movimiento feminista como motivo para publicar todos esos textos que compartieran sus ideales. Por otro lado, algunas escritoras decidieron alejarse de las temáticas

⁹ Pedroza Castillo incluye en su libro a varias de las escritoras que sobresalieron en el auge de publicaciones a partir de 1950: María Elvira Bermúdez con *Soliloquio de un muerto* (1951), Margarita Michelena con *Tragedia en rosa* (1976), Emma Dolujanoff con *Cuentos del desierto* (1959), María Luisa Mendoza con *Las cosas* (1976), Margo Glantz con *Doscientas ballenas azules y cuatro caballos* (1981), Aline Petterson (1938) con *Más allá de la mirada* (1992) (28). Madrid Moctezuma nombra además a Josefina Vicens (1911) con *El libro vacío* (1958) y Luisa Josefina Hernández (1928) con diversas novelas que fueron publicadas desde finales de los 50 hasta finales de siglo, como *El lugar donde crece la hierba* (1959) y *Almeida danzón* (1989) (25-26).

¹⁰ Algunas de las escritoras nacidas en entre 1940 y 1960 publicaron a partir de 1980 en adelante. Por ejemplo, Brianda Domeq con *Bestiario Doméstico* (1982), Adela Fernández con *Duermevelas* (1986), María Luisa Puga con *Inmóvil sol secreto* (1979), Silvia Molina con *Lides de estaño* (1984) y *Dicen que me case yo* (1989), Ángeles Mastretta con *Mujeres de ojos grandes* (1990), Bernarda Solís con *Mi vida privada es del dominio público* (1988), Ethel Krauze con *Intermedio para mujeres* (1982). (Pedroza Castillo 29).

relacionadas al movimiento de mujeres, dejando de lado a ciertos personajes estereotipados que se habían creado en los últimos años. A partir de 1990 e inicios del siglo XXI¹¹, las narrativas sobre la violencia toman protagonismo, especialmente enfocadas en los feminicidios, el narcotráfico, y las historias sobre diversidad sexual¹² (Pedroza Castillo 30-32). La pluralidad de contenidos a los que se aventuraban las escritoras de este periodo era muy grande, por lo que podían tener obras pertenecientes a distintos géneros.

Es importante hacer énfasis en que el contenido de este apartado es una revisión breve de la situación de las escritoras del siglo XX, por lo que sólo se mencionan algunas de ellas. Para conocer más sobre el tema, se recomienda ampliamente la lectura de *Historia secreta del cuento mexicano* de Liliana Pedroza Castillo, una detallada investigación sobre las autoras mexicanas de 1910 a 2019, que fue de mucha utilidad para redactar este capítulo.

En este espacio se decidió omitir a algunas de las narradoras de la generación de Medio Siglo que se destacaron por elegir el género fantástico. Lo anterior con el propósito de mencionarlas en el siguiente apartado junto con otras autoras que escribieron este género en la segunda mitad del siglo XX. Como Fernández también incluyó lo fantástico en la mayoría de sus relatos, y comenzó a escribirlos en 1960, surgen algunas preguntas: ¿Los cuentos de Fernández comparten algunas

¹¹ Rosario Sanmiguel con *Callejón Sucre y otros relatos* (1998), Rosina Conde con *El agente secreto* (1990), Dulce María González con *Crepúsculos de la ciudad* (1990), Patricia Laurent Kullick con *Esta y otras ciudades* (1991), Regina Swain con *La señorita superman y otras danzas* (1993), Gabriela Riveros con *Ciudad mía* (1998), Arminé Arjona con *Delincuentes: historias del narcotráfico* (2005), Virginia Hernández con *Los fantasmas de Douglas* (2008), Elpidia García Delgado con *Ellos saben si soy o no soy* (2014) (Pedroza Castillo 31-32).

¹² Destacan los textos dedicados a la reivindicación de las identidades de género y las preferencias sexuales, ejemplo de ello es la literatura lésbica explorada por diversas autoras. Pedroza Castillo pone como ejemplo a Rosamaría Roffiel (1945), Gilda Salinas (1949), Artemisa Téllez (1979), Victoria Enríquez (1945), Elena Madrigal (s/d), Odette Alonso (1964), Susana Quiroz (s/d) e Inés Morales (s/d) (32).

características con la narrativa fantástica de las escritoras de Medio Siglo? Siendo así, ¿se le podría relacionar con esta generación?

1.2 Escritoras mexicanas del género fantástico de la segunda mitad del siglo XX

El género fantástico representó una renovación para las letras mexicanas en el siglo XX, ya que dio un giro a lo que hasta ahora había sobresalido, como la novela indigenista y la novela de la Revolución, en las que se veía fuertemente marcado el contexto histórico y el compromiso social y político de los autores. El género de cuento resaltó en la generación de Medio Siglo como no lo había hecho antes, al igual que lo fantástico, que pasó de ser interpretado sólo como un estilo a ser también una herramienta para criticar la realidad en la que se creaban estas obras:

Un escritor podía hacer su carrera en el género que quisiera, pero en algún momento tenía que pasar por la prueba del cuento. Y gracias, en muy buena medida, a esta disciplina, el lenguaje literario se volvió más directo. Lo fantástico -materia tradicional del cuento- se convirtió en un instrumento estético cuyo objetivo sería poner en duda lo real de la realidad. Lo fantástico dejó de ser, así, un estilo y se convirtió en un efecto. Un efecto con profundas repercusiones subversivas, ya que dudar de la realidad pareció la mejor manera de acorralar a la ideología. Así respondió Medio Siglo a la necesidad histórica de revisar las condiciones políticas, sociales y económicas de lo que entonces era la nueva realidad latinoamericana (Cadena).

Pero en el periodo de Medio Siglo no sólo sobresalieron dos áreas que no habían tenido protagonismo anteriormente en la literatura mexicana, el cuento y lo

fantástico¹³, también destacó un grupo que se encontraba en las mismas condiciones: las escritoras (Bravo Alatraste 135). En la generación de Medio Siglo, escribieron mujeres nacidas entre 1920 y 1940, cuyas principales obras fueron publicadas entre los años de 1950 y 1980. Ejemplo son María Elvira Bermúdez (1916) con *Alegoría presuntuosa y otros cuentos* de 1971; Elena Garro (1916) con *La semana de colores* en 1964; Guadalupe Dueñas (1920) con *Las ratas y otros cuentos* de 1954, *Tiene la noche un árbol* de 1958 y *No moriré del todo* de 1976; Amparo Dávila (1928) con *Tiempo destrozado* en 1959, *Música concreta* en 1964 y *Árboles petrificados* en 1977; Inés Arredondo (1928) con *La señal* en 1965, *Río subterráneo* en 1979 y *La Sunamita y otros cuentos* en 1981; Raquel Banda Farfán (1928) con "La cita" de 1957, "El secreto" de 1960, "Amapola" de 1967 y "La luna de ronda" de 1971; Beatriz Espejo (1939) con *La otra hermana* de 1958 y *Muros de azogue* de 1979; Julieta Campos (1932) con *Celina o los gatos* de 1968; y Maruxa Vilalta (1932), en *El otro día, la muerte* de 1974, por mencionar sólo a las que Paula Kitzia Bravo Alatraste aborda en su artículo "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el Medio Siglo"¹⁴.

En los textos de las escritoras anteriormente enlistadas se pueden señalar algunas características en común: sucesos que tienen lugar en escenarios oníricos

¹³ Es importante anotar que las problemáticas de la recepción del género fantástico en México afectaron tanto a escritoras como a escritores. En este apartado se hace énfasis en los obstáculos que las mujeres tuvieron al dar a conocer sus obras de temáticas fantásticas o extrañas en el siglo XX, pero no se pretende olvidar que algunas de estas circunstancias afectaron a los varones de igual manera. Un ejemplo es la recepción inicial de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en la que el autor utilizó recursos sobrenaturales, a comparación de su primera obra, *El llano en llamas*, que fue ubicada dentro de la estética nacionalista. La crítica inicial se dividió entre quienes rechazaron la novela por alejarse de las temáticas rurales y nacionalistas y quienes aplaudieron la manera en la que Rulfo utilizó nuevas técnicas para abordar las problemáticas nacionales (Zepeda Cordero 106-107).

¹⁴ Se sugirió considerar los cuentos de Leonora Carrington, sin embargo, se decidió no hacerlo porque sus escritos forman parte del género surrealista y no del fantástico. Además, Carrington publicó sus relatos entre 1930 y 1950: *El pequeño Francis* (1938), *La puerta de piedra* (1940) y *La trompetilla acústica* (1950) (Domenella 51).

(“La partida” de María Elvira Bermúdez, “Caso clínico” de Guadalupe Dueñas); el encierro, el aislamiento y la soledad (“Orfandad” de Inés Arredondo y “La señorita Julia” de Amparo Dávila); críticas al embarazo y a la maternidad (“El último verano” de Amparo Dávila, “Canción de cuna” de Inés Arredondo); la sexualidad femenina (“Apunte gótico” de Inés Arredondo y “Al roce de la sombra” de Guadalupe Dueñas); afectaciones a la salud mental (“Matilde Espejo” de Amparo Dávila y “Río subterráneo” de Inés Arredondo); y la animalización o incluso la metamorfosis de sus personajes (“Así es morir” de María Elvira Bermúdez, *Celina y los gatos* de Julieta Campos y “Música concreta” de Amparo Dávila). Lo anterior sólo por dar algunos ejemplos y tomando en cuenta que los relatos pueden compartir más de una de las características anteriores.

Dentro del grupo posterior de escritoras nacidas entre 1940 y 1970, que comienzan a publicar en las últimas dos décadas del siglo XX¹⁵, continúa la creación de obras del género fantástico. Algunas de ellas son Queta Navagómez (1954) con *Aquí no ha terminado* de 1993; Carmen Boullosa (1954) con *Mejor desaparece* de 1987; Beatriz Escalante (1957) con *El paraíso doméstico y otros cuentos* (1993); Ana García Bergua (1960) con *El imaginador* de 1993; Patricia Laurent Kullick (1962) con *Esta y otras ciudades* de 1991; Edmée Pardo (1965) con *El sueño de los gatos* de 1998; Norma Lazo (1966) con *Noches en la ciudad perdida* de 1995; Amelia Suárez Arriaga (1967) con *La mañana se despierta en ruinas* de 1997; Cecilia Eudave (1968) con *Técnicamente humanos e Invenciones enfermas* de 1996, entre otras. Estas autoras escriben sobre

¹⁵ Cándida Elizabeth Vivero Marín, en su artículo “De madres, hijos y otras cuestiones afectivas-Comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970”, divide a las escritoras posteriores a la generación de Medio Siglo en aquellas nacidas entre 1940 y 1970 y las que nacen a partir de 1970. Esto tomando en cuenta que las primeras comienzan a publicar en las últimas dos décadas del siglo XX y las segundas a partir del siglo XXI (167-171). En esta tesis se decidió tomar esa organización como guía.

asuntos que no habían estado tan presentes en las obras de sus antecesoras, por ejemplo, el replanteamiento de las relaciones afectivas, las identidades de género diversas, la homosexualidad, la deshumanización de la época moderna y la reinterpretación de la feminidad y masculinidad, la violencia física y simbólica, sin olvidar que la situación política, económica y sociocultural ya no era la misma que en la primera parte del siglo XX.

No cabe duda de que la generación de Medio Siglo y los grupos de escritoras posteriores a este periodo compartieron algunas temáticas, el propósito de mencionarlas por separado no indica que sean exclusivas de una generación en particular. No obstante, los discursos de cada una de ellas eran distintos (Pedroza Castillo 29). Un ejemplo es “Apunte gótico” de Inés Arredondo y “Ciclo” de Queta Navagómez, cuentos que comparten el tema del incesto pero que construyen perspectivas distintas al respecto. En el relato de Arredondo, el incesto aparece no como un acto perverso, sino como una inclinación natural que no causa culpa o vergüenza en la protagonista (Ferrero Cándenas 26). En cambio, en el texto de Navagómez se tiende más a la denuncia de la violencia simbólica que han sufrido las mujeres, a través de las circunstancias de abuso sexual que viven la madre y la hija por parte del padre en el relato (Quezada Camberos y Leandro Jiménez 219).

En general, en los escritos de estas narradoras primero se construye un efecto de realidad cotidiana para después introducir un hecho extraño que la desestabiliza. Esto es parte de lo que implica el género fantástico, en el cual se requiere crear una realidad para después quebrarla con la introducción de un fenómeno imposible en ese mundo, que inquieta tanto a los personajes de la propia historia como también a los lectores (López-Pellisa y Ruiz Garzón XV). Carlos Gerardo Zermeño Vargas

afirma que las escritoras de lo fantástico en México elaboran una visión dual del mundo que construyen en sus escritos:

Por encima, la realidad luminosa y racional de lo cotidiano; por debajo, latente, una realidad oscura donde la violencia, lo prohibido, lo olvidado, lo indecible esperan una grieta en la materia que compone el universo, un umbral fantástico para manifestarse con toda su fuerza. Sus personajes están bajo constante amenaza y a sus soledades y sufrimientos, las autoras han añadido lo fantástico como una herida inescapable. La mirada está puesta sobre la vida cotidiana y el modo en que las circunstancias sociales oprimen a los personajes (19).

Para estas autoras, lo fantástico resultó una herramienta para criticar una realidad con la que no estaban conformes, pues les permitió recrear el horror que les causaba y quebrar la cotidianidad femenina que era incluso más amenazante que el propio fenómeno fantástico que describía en sus textos.

Ahora bien, es importante hablar de Adela Fernández y su relación con alguna de las generaciones de autoras antes mencionadas. Fernández comenzó a escribir sus primeras obras en su adolescencia, es decir, en la década de 1950. Tras vivir en Nueva York de 1961 a 1963, publicó su primer libro *El perro o el hábito por la rosa* que fue calificado de “híbrido” porque contenía poemas, obras de teatro y cuentos. Sus textos fueron rechazados varias veces para su publicación¹⁶. Finalmente, algunos cuentos

¹⁶ Fernández cuenta en el prólogo de *Cuentos de Duermevelas y Vago espinazo de la noche* que el consejo editorial de Katún calificó su primer libro de “híbrido”, porque contenía cuentos, poemas, obras de teatro y ejercicios, además de que sus temáticas eran realistas y, a la vez, insólitas. Debido a eso, le pidieron eliminar algunos textos y escribir nuevos (17-18). En el prefacio de *Híbrido*, Fernández dice: “Hubo alguien que, con absoluta reprobación me calificó de 'oscura fantasiosa', y otro opinó que mi exceso de metáforas era de un barroquismo insoportable, y un tercero dijo: 'Tu lenguaje es muy rebuscado, pero me he reído mucho con tus sufridos personajes. Tienes el don del sarcasmo, del humor negro' a lo que contesté: *Lo más chistoso es que lo escribí en serio*. Quien se rió de mis personajes fue mi querido Carlos Monsiváis (11).

fueron editados en *Duermevelas* de 1986 y, diez años más tarde, los cuentos restantes se editaron en *Vago espinazo de la noche*, de 1996.

Tomar en cuenta únicamente la fecha de nacimiento de Fernández y las fechas de publicación de sus libros de cuentos dejarían de lado otros aspectos importantes sobre la situación política y sociocultural en la que escribió, así como detalles más particulares como su educación y clase social. Cándida Elizabeth Vivero Marín aclara que “una generación literaria no se asume sólo por la proximidad en la fecha de nacimiento, sino sobre todo por las afinidades estructurales o estéticas que agrupan a sus miembros, así como por una experiencia generacional que los marca” (“De madres, hijos y otras cuestiones...” 167). Durante su juventud, Fernández presencié el desenlace de aquel México que construyó Vasconcelos, con valores nacionalistas en sus artistas e intelectuales, pero luego observó cómo tomaban referencias de movimientos extranjeros, como la llamada generación *Beat*¹⁷ y el grupo británico *Angry young man*¹⁸. Aun con lo anterior, los problemas nacionales seguían llamando la atención de la autora; “México adoptaba influencias extranjeras, pero teníamos las luchas nuestras: rescate de las raíces culturales, indigenismo, oposición contra el racismo y la explotación de campesinos, obreros y demás” (*Híbrido* 10).

La elección de ciertos temas, como la maternidad, el aislamiento, la prostitución, la homosexualidad, los abusos y la violencia en la infancia, la brujería, la

¹⁷ La generación *Beat* fue un movimiento de Estados Unidos en 1950, conformado por jóvenes que no estaban de acuerdo con los valores clásicos establecidos, prefiriendo experimentar con las drogas, vivir una libertad sexual y estudiar las filosofías orientales. Gabriela Frías Villegas explica que las escritoras de esta generación “se rebelaron fuertemente ante los ideales de la familia perfecta y buscaron nuevas maneras de vivir y relacionarse. Su lenguaje poético expresaba la frustración que sentían por las desigualdades que venían aparejadas con su sexo: querían abrazar la libertad y la creatividad tanto como sus contrapartes masculinas, pero ellos esperaban que se mantuvieran en el papel de compañeras y cuidadoras” (143).

¹⁸ Grupo de escritores que surge en 1950 en Inglaterra. Se destacaron por su compromiso social con la clase trabajadora, pues la mayoría de ellos eran jóvenes que provenían de esas clases obreras (Gaspar Verdú 88-90).

religión católica, entre otros, puede compartirse con escritoras y escritores de periodos y nacionalidades diferentes a los de ella, así como también puede diferir con los de sus contemporáneos¹⁹. Sería muy interesante y provechoso comparar la literatura de Fernández con la de otras escritoras para poder clasificarla en una generación en específico, sin embargo, es una tarea extensa que se debería realizar en un trabajo dedicado sólo a eso, ya que en esta ocasión no resulta tan útil para resolver la hipótesis de esta investigación. Además, como ya se revisó en el caso de los cuentos de Arredondo y Navagómez, que ciertos temas coincidan entre escritoras no quiere decir que se tratarán de la misma manera y las lecturas que se pueden realizar de un texto literario son muchas.

Ahora, con estos datos que nos permiten ubicar a Adela Fernández dentro de un momento en la historia de la literatura mexicana, es adecuado ofrecer más información acerca de la autora, de su desarrollo como escritora y de la situación de la edición y difusión de su obra actualmente.

¹⁹ “For instance, writers who share a common age or nationality often diverge in aesthetic choices. In addition, the contemporary period with its rapid transformations, seems to diffuse the import of political events, making it difficult to calibrate empirically their effects on writers’ literary choices; while some of these events are punctual and circumscribed – as in the case of an electoral transition or a massacre– others are prolonged and their radius of effects extended such as in the case of ongoing armed conflicts. One also needs to account for the fact that some of the most relevant formal and thematic affinities are found between writers separated by geography, age, and nexus of influences. Adding to these difficulties, the concept of generation potentially carries an ideological load, requiring critics to exert awareness when applying it to dynamic and culturally specific contexts, where individual and collective actors hold different statures and where power is exercised unequally.” (Treviño 111-112)

1.3 Adela Fernández: una escritora "oscura fantástica"²⁰

La creación de Adela Fernández se compone de guiones cinematográficos, guiones teatrales, cuentos, poemas, textos acerca de la cultura prehispánica, de antropología, sociología, pintura, algunas biografías y hasta libros de recetas mexicanas. Cabe mencionar que las ediciones de sus escritos biográficos y sus libros de cocina son de fácil acceso, pues pueden adquirirse en librerías reconocidas a un precio accesible o también se pueden consultar en bibliotecas, cosa que no sucede con los guiones de cine, teatro ni con su poesía y sus libros de cuentos, *El perro o el hábito por la rosa* (1976), *Duermevelas* (1986) y *Vago espinazo de la noche* (1997). Pablo Brescia explica el panorama en el que estos tres libros de cuentos se encontraban hasta hace unos años:

El primer libro desapareció de circulación y es casi imposible de encontrar. El segundo se publicó en una editorial poco conocida y recibió escasa atención crítica; así también el tercero. La producción de Fernández parecería ser ajena a la maquinaria de la literatura (publicación, inclusión en antologías, recepción crítica, premios (146).

Actualizando la información anterior, la editorial Laberinto se ha encargado de editar dos de esos libros en los últimos años. *El perro o el hábito por la rosa* fue incluido *Híbrido* en la edición del 2011 y *Vago espinazo de la noche* ha sido nuevamente editado en 2021. Afortunadamente, la editorial Fondo de Cultura Económica, en enero de 2023, publicó *Cuentos reunidos*, un volumen que incluye toda la narrativa de Adela Fernández.

La autora perteneció a una clase privilegiada, sobre todo en sus primeros años de vida. Gracias al trabajo de su padre, desde pequeña se rodeó de artistas, pintores,

²⁰ Fernández dice, en el prefacio de *Híbrido*, que de esta manera fue calificada negativamente por "alguien" luego de leer sus cuentos (11).

escritores, actores y actrices, directores de cine, los cuales influyeron en su desarrollo como escritora. Por otro lado, también tuvo una convivencia con personas pertenecientes a comunidades indígenas: "Crecí rodeada de indígenas y mestizos venidos de diferentes pueblos de México, gente que mi padre contrataba al servicio de la casona... a la luz de las velas o rodeando una fogata, solían contarme cuentos o leyendas rurales" (*Cuentos...* 15). Más tarde, en su juventud, aumentó su interés por la lucha a favor de las clases obreras y por las raíces culturales prehispánicas, así como por adentrarse en espacios como cárceles y psiquiátricos, donde ella tuvo contacto con personas que eran marginadas por alguna razón:

Mis amigos eran personas de lucha por sus ideales, eran apasionados, creativos, dispuestos a los más grandes riesgos con tal de tener una vida intensa, pero también eran desadaptados, incendiarios, alcohólicos o drogadictos, neuróticos, suicidas, unos con impulsos desaforados y otros enfermizos inhibidos, por lo tanto, la mayoría marginados por la intolerante sociedad (*Híbrido 10*).

Fernández eligió escribir sobre los sectores no privilegiados del país, habló de lo secreto, de lo ignorado, de lo que se esconde y de lo que las personas prefieren no

mostrar²¹. Como lo expresa Sonia Rivera-Valdés en su nota introductoria a la reunión de los *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*:

La región donde albergan dentro de nosotros esas motivaciones poco gratas, ocultas por las apariencias, que dirigen con más frecuencia de la que desearíamos nuestra conducta para incitar compulsiones que generan indeseables debilidades y crueldades. Verdades que el orden social esconde empecinadamente y la mayoría de los seres humanos se niega a aceptar (9-10).

Como ya se ha expresado, los cuentos de Adela Fernández destacan por la constante inclusión de sucesos extraños dados en situaciones cotidianas, por ello se le ha calificado como una escritora del género fantástico. Pero al leer sus textos, no se deberían dejar a un lado las descripciones, discursos y efectos de realidad que se provocan por medio de esos hechos insólitos o que están inscritos en su literatura a simple vista, pero que no se les presta tanta atención. Menciona Carmona González en su tesis:

La autora hace evidente su interés por construir una crítica social, mediante historias que reflejan la vida de personajes reconocibles en nuestra realidad, donde los débiles son sometidos y marginados por aquellos que ejercen su poder despiadadamente. Lo

²¹ Tomando en cuenta que, si bien en un texto literario no se puede conocer directamente al autor sino que el lector tiene una imagen de él creada por factores externos al texto mismo (medios de comunicación, publicidad, la crítica, etcétera), al mismo tiempo el discurso inscrito en ese texto impone una figura de él: el *ethos* o imagen verbal del locutor: “Así pues, en todo tipo de enunciación, un locutor se remite a un destinatario y, al hacerlo, proyecta una imagen de sí mismo a través de las modalidades de su discurso. De ahí que el sentimiento que el *ethos* produce a través de la totalidad de un texto se refiera a una instancia-origen única cuyo nombre, que figura en la portada, termina por imponerse: alguien nos habla *in absentia*, y su escritura, a través de sus temas, su intriga, su imaginario, su estilo, atestigua de su persona, aunque no la asuma directamente, pues esta se disimula detrás de su texto. Existe pues un *ethos* autorial que la polifonía (la voz del narrador que cubre eventualmente la voz del productor) no consigue erradicar” (Amossy 73-75).

fantástico, lo siniestro, la ironía, el humor negro y el realismo mágico son los recursos preferidos por Adela Fernández para mostrar las aberraciones y atrocidades que coexisten con la vida tranquila y límpida, así como su profunda compasión por toda miseria humana (20).

Los cuentos de Adela Fernández, que hablan de aquello escondido en la penumbra, lamentablemente se han mantenido en la misma situación de lo que ella quiso sacar a la luz mediante la voz de sus personajes, mediante esos relatos de experiencias perturbadoras e insólitas que parecieran no tener relación con la realidad. Sin embargo, incluso la autora comparte en *Híbrido*: "Muchos creen que mis personajes son ficticios, que incurro en oscuras fantasías, pero cierto es que los escritos de la décadas de los 60s y 70s están basados en hechos reales, en personajes que tocaron profundamente mi vida" (11). Tomando en cuenta lo anterior, se considera adecuado hacer una interpretación de los recursos narrativos utilizados en los cuentos de Fernández, pues podría ser provechosa para indagar sobre la presencia y transformación de múltiples estereotipos, prácticas y discursos patriarcales socioculturales. Es por ello que, para cerrar este capítulo, en el último apartado se explicará la pertinencia de la elección de una investigación con perspectiva de género para estudiar la literatura de Fernández y de las escritoras mexicanas de lo fantástico.

1.4 La importancia de abordar la narrativa de Adela Fernández desde una perspectiva de género

La literatura puede ser una herramienta que ayude a conocer las formas de pensamiento y comportamiento de la sociedad de un determinado momento histórico. Esto no quiere decir que en el contenido de un texto literario se pueda

encontrar la realidad como un reflejo o una copia exacta del mundo. Más bien, se pueden hallar indicios de elementos históricos y sociales en las estructuras que lo componen. Esto es lo que la teoría sociocrítica del texto, de Edmon Cros, propone:

La sociocrítica procura poner de manifiesto las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria (o cultural) y las de la sociedad en la que está profundamente arraigada. Afirma que dar con las huellas ideológicas y las tensiones antagónicas entre las clases sociales es fundamental para cualquier lectura de textos. A diferencia de la mayoría de enfoques sociológicos de la literatura que dejan intactas las estructuras del texto, la sociocrítica sienta que la naturaleza social de la obra literaria debe ser localizada e investigada dentro del texto y no fuera de él. Es necesario reconstruir de manera paciente y exacta los elementos semiótico-ideológicos, para mostrar cómo el proceso histórico está profundamente involucrado en el proceso de escritura (32).

Cros propone también las nociones de genotexto y fenotexto, conceptos que conforman el procedimiento de incorporación de las ideologías y discursos a un escrito. El genotexto es aquel espacio intertextual abstracto que contiene la historia y la introduce por medio del interdiscurso, en el cual están las estructuras ideológicas sociales, que luego toman forma por medio del intertexto, el material lingüístico que le da forma al significado, teniendo como resultado final el fenotexto, es decir, el texto mismo que ya contiene el material histórico incluido (32-33).

Por otra parte, Pimentel, en *El relato en perspectiva*, separa dos conceptos dentro del contenido narrativo, el de mundo extratextual, que dota de humanidad y realidad al texto, y el de universo diegético, que se construye por medio de la narración:

El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo

del discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de acción e interacción humanas, se proyecta como un *universo diegético*: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y tiempo cuantificable (10-11).

Ambas propuestas aluden a un contenido intratextual que tiene su referente en rasgos sociales e históricos extratextuales, que se van inscribiendo en los textos por medio del lenguaje de la narración y otros recursos lingüísticos.

Ahora bien, dentro de la literatura escrita por mujeres es notable que algunas situaciones creadas dentro de la ficción de sus relatos coinciden con hechos y rasgos de la vida real. Indagar en el motivo y propósito de esta coincidencia es una de las tareas de ciertos tipos de análisis de la literatura, los cuales se pueden realizar mediante una gran cantidad de metodologías de investigación. En esta tesis se eligió la perspectiva de género debido a que los estudios feministas y de género han presentado el texto literario como un espacio donde se ven representadas las relaciones sociales relacionadas con los roles de género, las identidades sexogénéricas y las prácticas relacionadas a ello (Vivero Marín, "El género..." 69). Como se aclaró anteriormente, no se pretende asegurar que la literatura es un reflejo de la época o momento histórico en que fue escrita, mucho menos de la vida de las mujeres, la cual posee una diversidad de estilos de vida muy grande, que sería imposible abordar mediante un texto literario que generalice la forma en que vivieron las mujeres de ese tiempo. Sin embargo, el contenido y estructura de los textos literarios puede arrojar un conjunto de ideas, costumbres, pensamientos y rasgos históricos y sistemáticos que se quedan arraigados a la escritura de un autor de

manera inconsciente²². Maricruz Castro Ricalde argumenta la importancia de hacer un análisis literario con perspectiva de género, detallando dos etapas fundamentales a la hora de hacer una investigación de este tipo:

A grandes rasgos, los estudios literarios con una perspectiva de género en México reflejan las fases recorridas por la crítica literaria feminista. La primera de ellas desea revelar las condiciones de vida de las mujeres a lo largo de la historia. De esta consideración se derivan muchos de los estudios que desean resaltar los estereotipos, las imágenes y sus representaciones. En la segunda etapa, se investiga sobre escritoras poco conocidas, se recuperan otras que habían caído en el olvido (*El género...* 18).

La cuentística de Adela Fernández es un ejemplo de material apto para ser analizado con el programa de trabajo que sugiere esta investigación, pues, aunque en sus cuentos resalta el carácter extraño y fantástico, los elementos que recrean las problemáticas de género de la mujer de mediados del siglo XX también son evidentes en la construcción de las historias de sus personajes femeninos. Es necesario abordar la forma en que sus relatos están estructurados para descubrir, a través de las estrategias y el lenguaje narrativo utilizado en ellos, qué estereotipos y representaciones de la mujer mexicana de la segunda mitad del siglo XX se pueden encontrar en la literatura de Fernández. Sumado a esto, y atendiendo a la segunda fase de investigación que propone Castro Ricalde, es necesario continuar con la labor de difusión de la escritura de Fernández, paso importante para lograrlo es mostrar la relevancia de su obra actualmente.

²² Según Edmond Cros, la obra literaria puede tener una visión social mucho más amplia que la de su escritor, quien tiene un conocimiento personal limitado. Esta diferencia se debe al funcionamiento de lo “no-consciente”, que elaboran las microsemióticas intratextuales: “Estas microsemióticas reproducen los valores sociales de los diferentes sujetos colectivos a los que pertenece el escritor” (34).

Considerando las propuestas de Cros y de Pimentel, es adecuado afirmar que mediante las estructuras de un relato podemos averiguar más sobre su contenido extratextual. Esto no se puede realizar sin antes tener claras varias cuestiones para elaborar el análisis: “¿Qué tipo de material histórico nos interesa? ¿Cómo se supone que el texto incorpora este material histórico? ¿Qué enfoque teórico y metodológico permite en el ejercicio crítico sacar a la luz el proceso de la incorporación de la historia?” (Cros 31). En el caso de este trabajo, se propone la búsqueda de los estereotipos, representaciones y problemáticas de las mujeres mexicanas de la segunda mitad del siglo XX, en cuanto a los roles de maternidad y prostitución. Se eligieron la narratología y perspectiva de género como marco crítico-metodológico para realizar el análisis de cómo la autora, por medio del lenguaje y estructura en la narración de sus cuentos, deja ver los elementos históricos e ideológicos que permitirán responder a la hipótesis. Sin embargo, la efectividad de la propuesta se demostrará más adelante.

Una vez explicada la situación en la que se desarrollaron las escritoras del siglo XX, incluida Fernández y otras narradoras de lo fantástico, así como la pertinencia del análisis que se quiere elaborar en esta tesis, es adecuado iniciar con la explicación de los conceptos de perspectiva de género que se desean revelar en los cuentos. En primer lugar, el deber de las buenas mujeres, ser esposas y madres, roles que, si no son cumplidos a la perfección, traen consigo afectaciones físicas y mentales, así como juicios y castigos sociales o hasta legales. En segundo lugar, se analizarán las múltiples razones por las que las mujeres ejercían la prostitución y cómo se les ha relacionado con la maldad y la perversión por ejercerla o simplemente por vivir una sexualidad más allá del papel de madre y esposa. Finalmente, se destina

la última parte del capítulo para hablar sobre las representaciones culturales de las madres y las prostitutas en el cine mexicano del siglo XX.

Capítulo 2. Maternidad y prostitución

En México, las mujeres que se salían del camino establecido eran satanizadas y tenían una vida muy dura. Y acababan en cierto momento enloqueciendo de tanto que sentían que eso era lo que el público quería que ellas fueran: que demostraran con su vida que ellas no eran normales.

Elena Poniatowska²³

La maternidad y la prostitución se han entendido como roles opuestos debido a la manera en que han sido representados culturalmente mediante descripciones patriarcales y misóginas: las madres unidas a la figura de la buena mujer y las prostitutas a su contrario, la figura de la maldad femenina. Como se mencionó en la introducción, a lo largo de la historia se ha creído que la mujer lleva consigo la maldad como parte de su naturaleza, pues con su sexualidad trae la desgracia o incita al Pecado (Bornay 31). La idea de que la maldad es característica intrínseca de la feminidad tiene distintos orígenes, entre ellos la tradición judeocristiana, en la cual se describe a Eva²⁴ como la culpable de la infelicidad y del castigo del ser humano, por producir la tentación en el hombre y, con ella, la expulsión del Paraíso:

La pérdida de la felicidad original, del Paraíso —de la libertad para hombres y mujeres—, atribuida a la mujer se representa como el pecado original o pecado de la carne [...] Al hacerlo, se logró la representación simbólica de todas y cada una de las

²³ En la entrevista “Es un gran mundo de mujeres olvidadas” de BBC News.

²⁴ Entre otras representaciones culturales de las malas mujeres, se puede nombrar a Pandora que, como Erika Bornay lo dice, puede verse como la Eva de la mitología clásica y comparte con ella la curiosidad, con la cual llevó a la humanidad al infortunio (161-162). La idea de la mujer como un peligro también aparece en Circe, en *La Odisea*, Helena de Troya, y Medea. De personajes bíblicos, aparecen las ya mencionadas Eva y Lilith, además de Judit, Salomé y Dalila.

mujeres: por su desobediencia erótica e intelectual son la encarnación del mal y están destinadas a ser culpables y a sufrir para pagar su culpa (Lagarde 323-324).

La visión de la mujer desobediente, tentadora y peligrosa se contrapone a la idea de la mujer maternal, desexualizada, que concibió sin pecado, representada por la Virgen María (Bornay 43), de la cual se desprende la maternidad como lo positivo y lo correcto en las mujeres. La identidad femenina se ha reducido a la capacidad biológica de la reproducción y al rol de madre, por lo que la maternidad resulta el núcleo de una identidad hegemónica que organiza y anula otras formas de ser mujer (Castañeda-Rentería y Contreras 6). Al género femenino también se le ha indicado aspirar al matrimonio, reservar su cuerpo y sexualidad para su esposo y la reproducción, y realizar labores domésticas como la limpieza y cuidado de otras personas, sus hijos, sus maridos, sus padres o sus hermanos. Se le asegura que estas características son innatas, por lo que no deben cometer errores en su desarrollo ni contradecirlas. Franca Basaglia explica que los roles y estereotipos del género femenino se han entendido como naturales debido a que se relacionan con las modificaciones que el cuerpo sufre a lo largo de su vida, así que aquellas que no cumplen con las características solicitadas o que las contradicen por voluntad, son consideradas antinaturales:

La mujer tiene la menstruación, queda encinta, pare, amamanta, tiene la menopausia. Todas las fases de su historia pasan por las modificaciones y las alteraciones de un cuerpo que la ancla sólidamente a la naturaleza. Esta es la causa de que nuestra cultura haya deducido que todo aquello que es la mujer lo es por naturaleza: es débil por naturaleza, obstinada y dulce por naturaleza, maternal por naturaleza, estúpida por naturaleza, seductora por naturaleza, y también pérfida y amoral por naturaleza. Lo que significaría que las mujeres fuertes, feas, privadas de atractivos, inteligentes,

no maternales, agresivas, rigurosamente morales en el sentido social son fenómenos "contra natura" (35).

Sobre esto surge una pregunta: ¿Realmente todas las mujeres tienen la capacidad o posibilidad de cumplir el ideal perfecto de la buena mujer? Las características del ideal femenino son específicas, reducidas y, ciertamente, imposibles de cumplir, pues vienen de una serie de mitos arraigados al imaginario cultural que no corresponde a los sujetos sociales como realmente se han desarrollado históricamente. Al mismo tiempo, el desarrollo de la vida de cada persona depende de factores como la clase social, el tipo de localidad en la que vive, la tradición religiosa que sigue y el nivel de estudios que posee, que muchas veces imposibilitan el cumplimiento perfecto del ideal y diversifica su experiencia de vida (Lagarde 51).

Sin embargo, basta una acción de contrariedad a las características impuestas, ejecutada a propósito o no, para que las mujeres sean juzgadas y calificadas como malvadas o incorrectas. La clasificación que reciben las mujeres depende de si cumplen al pie de la letra los mandatos impuestos. Si lo hacen, son vistas como mujeres felices, exitosas y poseen una buena reputación, contrario a las que no logran cumplir con el ideal o las que deciden no hacerlo, quienes son calificadas como infelices, fracasadas, locas e incluso peligrosas para otras personas. Por consiguiente, algunas de ellas llevan a cabo múltiples medidas para cumplir este papel como se les pide, sin importar la dificultad o el riesgo que impliquen.

Retomando y desarrollando con mayor profundidad las ideas anteriores, en el presente capítulo se hablará de las características de la figura de las madres y prostitutas, de su oposición y de su presencia en el desarrollo de la vida de las mujeres mexicanas del siglo XX. Para esto último, se tomarán en cuenta las diversas circunstancias que viven los personajes de Fernández en sus cuentos: el fracaso como

madre y esposa, la esterilidad, la soltería, la maternidad no deseada y el ejercicio de la prostitución siendo madre, adolescente o adulta mayor.

2.1 El ángel del hogar: las madres-esposas o las buenas mujeres

La vida de las mujeres se ha visto limitada debido a los requisitos que se espera que cumplan. Marcela Lagarde ha propuesto una serie de tipologías antropológicas, que también llama cautiverios, con las que se han clasificado a las mujeres en la sociedad y cultura mexicanas. Esos estereotipos destinan formas de vida para ellas que no varían y que están destinadas a cumplir. Uno de ellos es resultado de desarrollar la maternidad y el matrimonio: "Ser madresposa es un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad" (38-39).

Las mujeres han sido condenadas a ejercer el papel de madres y esposas como una obligación, por consiguiente, su sexualidad es aceptada solamente cuando desempeña la función reproductiva. Esto viene desde la imagen del cuerpo de la Virgen María, intocado, sin pecado, que sólo es materno (Lagarde 366). Sonia Montecino agrega a esta afirmación que "desde la óptica de las identidades de género, el símbolo mariano constituye un marco cultural, que asignará a las categorías de lo femenino y lo masculino cualidades específicas: ser madre y ser hijo, respectivamente" (31-32). Aunque el referente inmediato de la maternidad como lo positivo en las mujeres es el culto mariano religioso, otras representaciones se han encargado de influenciar la visión de la maternidad como lo correcto en la identidad femenina. Se vuelve a poner de ejemplo el periodo de la quema de brujas, en el cual,

uno de los motivos de acusación de brujería era el rechazo a la maternidad o la práctica de métodos de control de la natalidad y los abortos, por lo que ser madre era obligatorio si no se quería caer en el juicio de ser una mala mujer, una bruja, por tener el control en la decisión de embarazarse o no²⁵.

La maternidad ha estado a cargo de las mujeres no sólo como una parte importante de sus vidas, sino que se ha adherido a su identidad como una naturaleza, un instinto y un deber que no puede ser rechazado, debido a sus características sexuales y a la identidad de género que se ha formado con base en su fisiología y capacidades reproductivas (Palomar Vereá 12). Más allá de las características físicas de las mujeres, la reproducción biológica involucra a ambos sexos pero, hablando desde una construcción social y cultural de mandatos de género, la mayor parte de la responsabilidad de la crianza, la educación y el cuidado de un hijo ha quedado bajo el cuidado de la mujer (Lagarde 381). En algunos casos, el papel de la maternidad puede traer afectaciones a la salud física y mental de las mujeres. Lo anterior se debe a que se le ha adjudicado a la mujer una capacidad innata de maternar y de desear hacerlo y no se habla de ella como una decisión que cada quien puede tomar. Estos argumentos se utilizan como justificación para ejercer en contra de una mujer, que rechaza la idea de reproducirse y cuidar de otro ser humano, castigos morales, sociales y legales: “...en el caso de las mujeres no tener hijos es un atentado imperdonable a la naturaleza. Es concebido como una mutilación de la mujer. [...] Si la mujer no tiene hijos de manera voluntaria, ha cercenado una parte de su ser”. (Lagarde 417).

El peso de este mandato y responsabilidad ligado a una idea de que la mujer ha nacido no sólo con la capacidad biológica reproductiva, sino también con el deseo y el instinto de maternar, deja en desventaja a quienes no pueden embarazarse por

²⁵ Ver el capítulo “La gran caza de brujas en Europa” del libro *Calibán y la bruja* de Silvia Federici, pp. 219-286.

razones fisiológicas o a las que simplemente eligen no querer tener hijos, pues hay un sinnúmero de críticas, juicios y desvalorizaciones para las mujeres que viven este tipo de experiencias o que realizan estas elecciones. Debido a las distintas normas y reglas impuestas a las mujeres sobre cómo deberían ejercer este papel, se forman dos vertientes para clasificarlas dependiendo de qué tan correctamente cumplen lo que se les pide: Las 'buenas madres' y las 'malas madres' que surgen de qué tanto cumplen con el estereotipo central de “la madre”, cuyas características, según Cristina Palomar Vereza, son: “El instinto materno, el amor materno, el *savoir faire* maternal y una larga serie de virtudes derivadas de estos elementos: paciencia, tolerancia, capacidad de consuelo, capacidad de sanar, de cuidar, de atender, de escuchar, de proteger, de sacrificarse, etc.” (16). La frustración que experimentan las mujeres que no logran alcanzar este ideal en sus vidas ocasiona repercusiones en su reputación, estilo de vida y salud. Se pueden observar mujeres que caen en afectaciones psicológicas por no construir una vida basada en esas normas, pues significa para ellas cumplir una especie de propósito vital de éxito o de felicidad:

Las mujeres en particular deben encontrar la plenitud, deben ser felices como madresposas, en el espacio de la familia: de la conyugalidad y de la maternidad. Cualquier otra búsqueda es reprobada, como se reprueba también la infelicidad conyugal y maternal. La infelicidad femenina es considerada producto de la incapacidad personal de la mujer y consecuentemente, ella es culpabilizada por ser infeliz (Lagarde 439).

Antes de terminar este apartado, es importante aclarar que los ideales de “la mujer” pueden variar con el tiempo. No es lo mismo hablar de lo que se esperaba en el siglo XX que de lo que se pide ahora en el siglo XXI, en donde muchas de las nuevas posibilidades de vida para las mujeres van más allá de ser amas de casa y madres

únicamente, habiendo quienes pueden decidir en total libertad el ser madres o no. Sin embargo, también se han formado nuevos requisitos que alcanzar, como la idea de combinar la maternidad, el trabajo doméstico y la vida profesional a la perfección, o incluso lograr ser un ideal femenino totalmente opuesto a los requerimientos anteriores: el matrimonio, la maternidad, el cuidado de otros, la dependencia económica, etcétera.

Teniendo en cuenta lo que supone el lado positivo y correcto en la vida de las mujeres, es necesario continuar con la otra parte dentro de la dicotomía de las buenas y malas mujeres y de la división de los cuerpos femeninos: un cuerpo erótico destinado a la sexualidad fuera del fin únicamente reproductivo. La idea opuesta de la figura de la madre es la de la prostituta, que rompe con la ilusión de la naturalidad y exclusividad de la mujer como madre-esposa.

2.2 El ángel caído: Las prostitutas o las malas mujeres

Las mujeres no gozan, las mujeres buenas son como María.

Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres*²⁶

Como ya se mencionó en la introducción de este capítulo, el cuerpo femenino materno se ha contrapuesto al placer femenino como si no fueran compatibles. Marcela Lagarde explica que la sexualidad en las mujeres se divide en dos extremos: en la procreadora y en la erótica. El placer de las mujeres se posiciona como un tabú, incluso como un pecado. Al ser requisito para las buenas mujeres la virginidad, la

²⁶ P. 204.

monogamia y la castidad, antes y después del matrimonio, su placer y el eros les es negado (569-570). Por ello, la figura de la prostituta abarca todo aquello que va en contra de la naturaleza maternal aparentemente innata de la mujer, pues son mujeres que no destinan su cuerpo solamente a servir a sus maridos, a sus hijos e hijas, o para la reproducción, sino que su sexualidad está ligada al placer.

En el caso de las prostitutas también se han formado diferentes visiones de su papel. Históricamente, las opiniones han sido opuestas, desde quienes las veían como una parte necesaria de las sociedades hasta quienes las calificaron como las mujeres más desagradables por desempeñar el peor pecado: hacer caer al hombre en tentación (Bornay 61). Los debates alrededor de esta labor también son diversos. Se pueden encontrar tres de ellos como los más destacados actualmente: el prohibicionismo, que, como su nombre lo indica, le interesa la represión y eliminación de la prostitución; el reglamentarismo, que la ve como una realidad innegable y fundamental que debe ser mediada para las prostitutas sólo puedan trabajar dentro de los burdeles; el abolicionismo, que pretende liberar a las mujeres de este trabajo por considerarlo una forma más de esclavitud y explotación, eliminándolo y castigando a los proxenetas; como última postura en el debate está la de algunas de las mujeres que ejercen la prostitución, quienes critican a las tendencias anteriores por juzgar su labor como algo vergonzoso que contribuye a la visión del cuerpo de la mujer como objeto, cosa que no ayuda a que sea consideradas como mujeres trabajadoras que merecen los derechos laborales como cualquier otra persona (Osborne 102-103).

Para saber un poco más del contexto de las mujeres en México del siglo XX, es pertinente dar un pequeño resumen de su situación laboral durante el periodo de 1940-1990, periodo en el que más oportunidades comenzaban a abrirse para que ellas

podieran decidir ejecutar alguna labor con el fin de ganar su propio dinero. Luz Elvia García Ramos explica tres razones principales que detonaron una mayor participación de las mujeres en el trabajo fuera del hogar: la apertura de mayores posibilidades para que la mujer recibiera educación, que incrementó sus capacidades y, más tarde, les permitió desarrollarse en el mundo laboral; la modernización de la estructura productiva y económica, que generó puestos de trabajo que las mujeres pudieron ocupar; finalmente, las dificultades que surgieron de las crisis económicas nacionales y que llevaron a las mujeres a trabajar para conseguir una remuneración extra a la que ya generaban sus esposos y mejorar la situación familiar (23). No obstante, la división del trabajo ha estado asignada con base en las funciones que se le han atribuido a las mujeres y a los hombres por su diferencia sexual, por cualidades y habilidades físicas, intelectuales, emocionales consideradas exclusivas para cada sexo. De acuerdo a lo anterior, Lagarde enlista los medios básicos de trabajo y de vida de las mujeres: 1) El hogar, su limpieza y mantenimiento, 2) La sexualidad: para gestar y concebir y para el placer de otros, 3) Sus conocimientos respecto al cuidado de otros (125). Esta división les obligaba a seguir con estos papeles aún bajo el permiso para salir del enclaustramiento del hogar sólo para seguir con dichas labores fuera de ella. Todo lo anterior estaba organizado por la supuesta diferencia de habilidades de cada género, que sólo era otra limitante para que las mujeres pudieran realizar labores destacadas, bien pagadas o simplemente resaltar dentro de las que habían sido encasilladas como actividades masculinas.

En México, la prostitución se ha desarrollado mucho antes del siglo XX con distintas motivaciones. Lagarde enlista algunas de las razones de las mujeres mexicanas del siglo XX para el ejercer la prostitución: en contra de su voluntad porque fueron secuestradas y luego forzadas a prostituirse; como una actividad casi

innata, pues nadie nace siendo prostituta, porque lo hacen desde niñas, lo vieron en sus madres y otras mujeres y deciden seguir haciéndolo desde temprana edad; por maldad, sintieron que se volvieron malas tras una situación que las marcó, así que lo hacen por venganza; por supervivencia, única forma en que saben ganarse la vida o porque necesitan otro apoyo económico²⁷ (601-602).

La situación de las prostitutas no era la misma para todas: la diferencia estaba en el contexto en el que ejercían. El pago que recibían en los distintos lugares donde trabajaban era distinto, dependiendo del sitio donde se ubicaba²⁸. Algunas tenían un registro y habitaban en espacios como burdeles o las llamadas “casas de citas”, se vestían con ropas elegantes y ganaban más dinero; otras transitaban por las calles, debían enfrentar otros peligros y ganaban menos que las anteriores (Bliss 242); otras más, debido a violencias que sufrían por parte de sus familiares, huían de sus casas y llegaban de otros estados a la Ciudad de México y lo percibían como una opción:

²⁷ “A pesar de que durante esa época se abrieron cada vez más oportunidades de empleo en otros ámbitos, como el sector terciario, solía ser muy redituable para las mujeres, sobre todo las de los sectores populares, laborar en estos sitios —donde muchas veces se ligaban al comercio sexual— antes que en el trabajo doméstico o fabril. En 1947, una empleada doméstica con un buen sueldo —en Las Lomas de Chapultepec— declaró ganar 50 pesos mensuales, en tanto que una obrera de una fábrica de veladoras dijo obtener dos pesos diarios. Varias meseras-ficheras procesadas aseguraron percibir un ingreso de entre uno y tres pesos por día, lo cual se encontraba alrededor del salario mínimo marcado para 1946-1947: 2.48 pesos. Por su parte, una prostituta de la calle declaró obtener diez pesos por jornada” (Santillán Esqueda 288-289).

²⁸ “Al comienzo de la década de 1950, las tarifas por encuentro sexual variaban según el lugar y el tipo de mujer. En las calles de los barrios bajos del centro de la ciudad, oscilaban entre uno y ocho pesos: entre uno y tres en Manzanares, entre dos y cinco en Rivero y entre cuatro y ocho en Órgano. Las prostitutas ambulantes de la zona central o de las avenidas Tacubaya y Revolución cobraban entre cinco y 20 pesos. Las que andaban en zonas de clase media, alrededor de las calles Reforma, Tíber, Nápoles, etcétera, podían percibir entre quince y 30 pesos. Los prostíbulos populares tenían precios que oscilaban entre 20 y 40 pesos. Dentro de “cabaretuchos” de poca monta, como Las Brujas, Floresta, El Ángel y El Perico, se podía ganar entre quince y 25 pesos, mientras que en otros de mejor nivel, como Cien Flores, Waikiki, Río Rosa, Copacabana y Savoy, se cobraba entre 20 y 50 pesos. En la casa de la Bandida y otros elegantes lupanares de la colonia Roma, especiales para las clases media y alta, las mujeres podían ganar por encuentro sexual entre 125 y 150 pesos” (Santillán Esqueda 292).

Viajaban a la Ciudad de México con sus familiares, se reunían allí con hermanos mayores o se trasladaban con enamorados que las abandonaban en la capital. Estas jóvenes tenían, en promedio, cerca de dos años de escolaridad, y muchas de ellas antes de dedicarse a la prostitución habían estado relacionadas con el trabajo fabril no calificado, la venta de comida, labores de camareras o el servicio doméstico (Bliss 267).

Dentro de la prostitución existen otras formas de discriminación más allá de la que está basada en la percepción de maldad, peligro o vergüenza de la mujer que ejerce trabajo sexual. Otros motivos, como la edad, influyen en la opinión y el trato que la sociedad les da. Sobre la vejez en la prostitución Anna Freixas, Dolores Juliano e Isabel Holgado, en su investigación *Un sector susceptible de doble marginación: Mujeres mayores que han ejercido la prostitución*, apuntan que los estigmas de devaluación de la vejez son mayores en las personas adultas mayores que ejercieron o ejercen la prostitución, contrario a otras experiencias, en las se relaciona la vejez con la experiencia de vida que pueden compartir a los más jóvenes. Lo anterior va de la mano con la negación de derechos como el de la jubilación (185).

Tras ofrecer la información anterior sobre la maternidad y la prostitución, así como el contexto de estos roles en la sociedad mexicana del siglo XX, es importante hablar de su representación. Las características de un ideal o un estereotipo muchas veces son transmitidas por medio de productos culturales y medios de comunicación, un ejemplo de ello es el cine. En el siguiente apartado, se realizará un recorrido por las diversas representaciones culturales de la maternidad y la prostitución que se realizaron a lo largo del siglo XX, con el fin de ejemplificar cómo estas figuras femeninas fueron ubicadas en el imaginario cultural mexicano a través de ciertos personajes cinematográficos estereotipados.

2.3 La representación de las madres y las prostitutas en el cine mexicano del siglo XX

Para concluir este segundo capítulo, es adecuado hablar de la representación de las figuras de las madres y prostitutas en productos culturales y artísticos, como lo es el cine, ya que este fue una de las formas de presentar los ideales nacionales a la sociedad, en especial aquellos relacionados con los roles que debían adoptar hombres y mujeres. Iliana Dann Luna explica en su artículo “Revelaciones y renovaciones. Mujer, Cine y Revolución”, que este medio audiovisual fue una parte imprescindible para formar las identidades mexicanas luego de la Revolución, identidades que se basaron en el machismo simbólico que iba de la mano con la imagen sumisa y pura de las buenas mujeres y la exclusión y humillación de aquellas personas que no asumían esos papeles (475).

En 1930, con la llegada del cine sonoro al país, los dramas familiares fueron uno de los tópicos preferidos para los filmes nacionales, que retrataban generalmente a las clases medias (Sánchez Oliveira 3). Películas como *Madre Querida* de Juan Orol en 1935 o *Mi madrecita* de Francisco Elías de 1940 dejan claros los estereotipos del mito mexicano: la maternidad abnegada donde una mujer deberá sufrir para sacar adelante a sus hijos y se encargará de mantener la unión familiar: “La madre es una figura nacida ante todo y sobre todo para la abnegación, para el llanto y el sufrimiento; un ser andrógino y asexual cuya única función, cuya única razón de ser es esta: ser madre” (Sánchez Oliveira 3). Las películas de Emilio “el indio” Fernández

destacaron durante la época de oro del cine mexicano²⁹. En sus obras él representó la idea de la familia como la base de la unidad social, por lo que su estabilidad era fundamental; esa tarea estaba a cargo de la madre, quien, con la obediencia y el sacrificio, lograba esta unión en la mayoría de las historias de sus películas (Martínez Lemus 74-75). Los personajes femeninos de Emilio Fernández que no desempeñaban el rol de madre y esposa, o que fallaban en su desarrollo, eran condenados. Por ejemplo, en *Las Abandonadas* (1944), donde una madre soltera que debe ejercer la prostitución para sacar adelante a su hijo es juzgada hasta que abandona esa labor y, luego de pasar un tiempo en la cárcel, se dedica únicamente a su cuidado, que es “el camino correcto” para ella (74).

Es hasta mediados del siglo XX, en *Los olvidados* de Luis Buñuel, donde el personaje de la madre rompe con la figura que se venía presentando anteriormente, pues es representada de una manera más verídica, más humana, que se contrapone a la idea de una madre que le da todo a sus hijos, llegando a negarle el alimento a éstos, acto que fue visto como malvado de su parte y totalmente lejos de la idea de una “buena madre” (Bracho 419). A partir de ahí, comienza la tendencia de querer representar un tipo de madre menos sufrida y más poderosa, una que pudiera no solamente sostener su hogar y a sus hijos, sino que contaba con una actitud fuerte para lidiar con aquellos que intentaban atacarla. Diana Bracho menciona que estas características de empoderamiento a la mujer y a las madres estaban basadas en la figura principal del cine de la época de oro, el charro o el macho, por ello denomina a este personaje femenino como “la machorra” (421). Ejemplo de esta nueva versión de “la madre” es *Doña Bárbara* de Fernando de Fuentes (1943), interpretada por María Félix, actriz que, al igual que Sara García, fue encasillada en personajes que

²⁹ Entre 1930 y 1950 (Esterrich 212).

representaban un sólo modelo social de las mujeres: la madre sacrificada y sumisa y la mujer que no permitía que abusaran de ella, respectivamente.

Aunque en el cine mexicano después de los cincuenta el prototipo de madre abnegada fue en declive conforme se acercaba el siglo XXI, uno de los medios que le dio refugio, y donde continúa presente hoy en día son, sin duda, las telenovelas y programas de televisión mexicanos (Esterrich 212). Ejemplo perfecto de lo anterior es *La Rosa de Guadalupe*, serie que cuenta algunos de los conflictos de la sociedad mexicana que al final siempre se resuelven por medio de la ayuda divina de la Virgen de Guadalupe, ícono que es conocido como “la madre de todos los mexicanos”. En este programa aún se muestra la unión familiar como meta principal y la conservación de ideales como el de la buena madre.

Sin embargo, en algunas películas y medios audiovisuales mexicanos actuales son cada vez más recurrentes las historias que subvierten tanto los estereotipos de la maternidad como aquellos juicios a las mujeres que ejercen su sexualidad de una manera libre o transgresora. Un gran ejemplo es la película *Huesera* (2022) de Michelle Garza Cervera³⁰, la cual retrata la vida de una mujer que no puede quedar embarazada y sufre las presiones de su familia, quienes la animan a recurrir a prácticas religiosas para lograr esta meta. Una vez que la protagonista se embaraza y tiene a su hija, es amenazada por una serie de sucesos paranormales que revelan lo que en realidad sucede: ella no está lista para ser madre y se da cuenta de que ha tomado muchas decisiones de su vida sometida por la presión familiar y social. En esta nueva propuesta del cine de horror mexicano, sobresalen temáticas como el cambio de opinión de las mujeres, las elecciones de vida más allá de ser madres y esposas, la exploración la diversidad sexual y la trasgresión de los roles de género

³⁰ La historia de esta película comparte muchos temas que también están presentes en “Yemasanta” de Adela Fernández.

antes representados. Cabe añadir que la película utiliza elementos fantásticos y horrorosos para retratar la inconformidad y el miedo de la protagonista.

Las prostitutas, al igual que las madres, estuvieron muy presentes en la cinematografía mexicana del siglo pasado. Un personaje que no se puede omitir, tanto al hablar de cine como de literatura, es Santa³¹. Creado por Federico Gamboa en su novela de 1903, este personaje también apareció en diversas adaptaciones cinematográficas³². Junto con la película *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, la versión de *Santa* de 1931 termina de forjar la figura de la prostituta de las primeras décadas, una mujer inocente que, por ejercer este oficio en contra su voluntad u orillada a hacerlo, protagoniza un melodrama y conmueve al público:

Estos primeros personajes representan a "la otra", la excitante, la deseada pero no poseída, la belleza efímera y de alcances míticos, y el pecado que atenta contra la solidez del hogar cristiano, pero que no tiene porque no divertirlo o hacerlo llorar de compasión, sobre todo si al final reconoce sus errores y es debidamente castigada por el destino (Bracho 414).

Hablando de la época de oro, *Las Abandonadas* (1944) de Emilio Fernández sirve de nuevo para hablar de las mujeres que ejercen el trabajo sexual. Margarita, la protagonista de esta historia, debe prostituirse para poder mantener a su hijo. La visión de esta película no difiere de las anteriormente nombradas: posicionan la prostitución como un sacrificio que una madre realiza por su hijo pero, aun cumpliendo uno de los requisitos de las buenas madres, debe recibir un castigo: el encarcelamiento.

³¹ Quien fue la primera mujer con voz en el cine sonoro mexicano (Bracho 414).

³² La versión del cine mudo en 1918, la primera del cine sonoro en 1931, y otras dos versiones posteriores en 1943 y 1969, además de una telenovela en 1978.

Más tarde, en la década de los cincuenta, las prostitutas vuelven a ser objeto de atención en el cine, esta vez interpretando a “cabareteras” o “rumberas” (Bracho 416). Personaje principal de esta etapa es *Aventurera* de Ninon Sevilla, en 1949. Esta representación, a diferencia de las prostitutas de *Santa* y *La mujer del puerto*, trae consigo un carácter subversivo al no aceptar el castigo que merece por su “mala vida”, sino que toma control de esta y actúa contra quienes la degradaron. Silvana Flores menciona que a esta nueva versión se le suma una estética más glamurosa, acompañada de baile y música para contar su historia, la cual se aleja del estilo dramático anterior, sin dejar de lado que la protagonista hable de un pasado incorrecto que definirá su destino (179).

En 1970, el cine “de ficheras”³³ se convierte en uno de los más gustados por la cultura popular gracias a que se optó por la comedia más que por el tono trágico que tenía años atrás. Las ficheras aparentemente aceptaban su identidad, por lo que se eliminó el perfil dramático que caracterizaba a las prostitutas del cine de las décadas anteriores (Flores 179). Por otro lado, a finales de la década de los 70, y cambiando totalmente la representación de la prostitución que se formó durante el siglo XX, la película *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals muestra la problemática social de corrupción que hay detrás de esta labor, derribando el mito de la prostituta como ser estrellas glamurosas para representarlas ahora como mujeres comunes que sufren violencia y la ejercen al mismo tiempo (Bracho 417- 419).

Mencionar la manera en que se construyeron las madres y prostitutas como personajes en el cine es importante para el análisis de esta tesis, puesto que, al igual que otros productos culturales y artísticos, en él se puede encontrar una visión de las creencias, valores, actitudes e intereses de una sociedad. Juan Pablo Silva Escobar, en

³³ A estas mujeres se les nombró así porque bailaban con los clientes del cabaret a cambio de un pago en fichas (Flores 164).

su artículo “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, afirma que el cine ha funcionado como instrumento de dominación al proyectar una serie de signos a través de binarismos jerárquicos:

Hombre-mujer, cultura-naturaleza, público-privado, élite-popular, campo-ciudad, bien-mal, moral-inmoral, que contribuyen a estructurar un imaginario social que modela una identidad nacional construida a partir de los intereses y visiones de mundo de la clase dominante, que selecciona ciertos rasgos culturales para institucionalizarlos como lo “típicamente mexicano” y, por extensión, como lo nacional (28).

Por lo que las características de las madres y prostitutas anteriormente enlistadas son parte de una sola idea histórica y culturalmente forjada a través del tiempo, que para nada hablan sobre una realidad, sino que proyectan la existencia de un modelo o estereotipo de “la madre” y “la prostituta” en el no-consciente colectivo³⁴ (Cros 33). A partir del siguiente capítulo, se buscarán esos estereotipos en los relatos de Adela Fernández para determinar si en su literatura continúa su transmisión o si se realiza alguna especie de transgresión de dichos modelos, y de qué manera se hace a través de la estructura del texto.

Después de haber estudiado el panorama del género femenino en México del siglo XX, respecto a la maternidad y la prostitución, y la construcción de sus figuras estereotípicas en el imaginario cultural mexicano, a continuación se observará de forma detenida el contenido de los cuentos de Fernández para demostrar cuáles son

³⁴ Edmond Cros, al explicar su sociocrítica, describe que cada individuo pertenece a diversos sujetos colectivos (generación, familia, geografía) que le enseñan valores sociales y visiones de mundo a través de discursos específicos. La noción del no-consciente es una creación de esos sujetos colectivos, que surge cuando se reproducen las prácticas sociales y discursivas aprendidas por una persona. Cuando el individuo realiza dichas prácticas, está diciendo más de lo que desea decir de manera “no-consciente”(33).

las situaciones, estrategias y recursos plasmados que hacen de los cuentos elegidos un acercamiento a los estereotipos de género que han moldeado la vida de las mujeres.

Capítulo 3. Las madres en los cuentos de Adela Fernández

En el primer capítulo se propuso que algunos de los cuentos de Adela Fernández describen las circunstancias de discriminación y violencia relacionadas con los estereotipos patriarcales de las buenas y las malas mujeres. En el segundo capítulo se explicó de qué manera están contruidos dichos estereotipos y cómo afectaron a las mujeres de México durante la segunda mitad del siglo XX³⁵, al imponer una visión donde la maternidad es lo correcto y calificando negativamente a las mujeres que deciden ejercer trabajo sexual o disfrutar de su sexualidad más allá de la reproducción. En este tercer capítulo se elaborará el análisis de la maternidad en los relatos "La jaula de tía Enedina", "Yemasanta" y "Jaculatorias e indulgencias", utilizando principalmente las propuestas de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, donde explica que las estructuras narrativas de un relato (la temporalidad narrativa, la caracterización de los personajes, la cantidad de detalles en las descripciones, la perspectiva, las características de la enunciación narrativa, etcétera) son una forma de marcar posiciones ideológicas (9). Por lo anterior, con el análisis narratológico se buscará identificar de qué manera Fernández incluyó en sus textos los estereotipos que rodean a la maternidad y si continúa construyéndose bajo los mismos estándares del ideal de la buena mujer.

³⁵ Para limitar el periodo de estudio, se toman de referencia las fechas de escritura de los cuentos. Los libros *Duermevelas* y *Vago Espinazo de la Noche* fueron publicados en 1986 y 1996, respectivamente. Fernández comparte las fechas de su elaboración en el prólogo de la edición de 2009 de ambos libros: escribió "La jaula de tía Enedina" en 1973; "Yemasanta", "El hombre umbrío" y "Gallinitas" en la década de los 80 para la publicación de *Duermevelas*; de "Jaculatorias e Indulgencias" y "Con los pies en el agua" sólo comenta que fueron escritos entre 1975 y 1994, sin especificar el año exacto de su creación (*Cuentos...* 18).

3.1 "La jaula de tía Enedina": las mujeres solteras

En este cuento se presenta la historia de Enedina, una mujer que fue abandonada por su pareja el día de su boda y que, debido a ese acontecimiento, enloqueció. Enedina ahora vive aislada de su familia en un cuarto de la casa. Su sobrino es la única persona que tiene contacto con ella, pues es el encargado de darle de comer desde que era pequeño. El joven sigue esa rutina a través de los años, hasta que Enedina comienza a pedirle un canario. Al no poder conseguir el ave, el sobrino decide tener relaciones sexuales con ella a cambio. Unos años después, descubre que su tía dio a luz a un par de gemelos híbridos de ave y humano, sus hijos.

El análisis comenzará con la interpretación de los elementos que componen el título, ya que por sí mismos dicen mucho sobre el contenido del cuento. La jaula se menciona por primera vez cuando el sobrino narra lo que la cocinera le contó sobre el día en que la boda de Enedina se canceló, cuando un hombre harapiento predijo su destino y le entregó la jaula:

Dice que estaba a punto de casarse y en la víspera de su boda un hombre sucio y harapiento tocó la puerta preguntando por ella. Él aseguró que su novio no se presentaría a la boda y que para siempre sería una mujer soltera. Compadecido de su futuro le regaló una enorme jaula de latón para que en su vejez se consolara cuidando canarios (*Cuentos...* 28).

Este objeto funciona como esbozo³⁶ de dos situaciones: se relaciona con el estado de encierro y aislamiento de Enedina durante todo el relato, pero también habla de lo

³⁶ Un esbozo es un rasgo, objeto o acontecimiento en la historia que pasa desapercibido cuando se describe por primera vez pero más tarde adquiere significado importante (Pimentel 46-47).

que ocurrirá al final, cuando Enedina por fin se convierte madre y usa la jaula como hogar para sus hijos. En su análisis de "Mecanismo", otro de los cuentos de Fernández que aborda la maternidad, Nadia López Antonio toca el tema del significado simbólico de las jaulas y las aves: "La jaula representa el hogar, es refugio y prisión simultáneamente, cuya alegoría más cercana la encarnan los cardenales, que simbolizan la confianza y el deseo de consolidar un hogar" (39). Tomando en cuenta la afirmación de López Antonio, la jaula entonces no sólo representa un encierro para Enedina, también es la idea de un hogar para sus hijos, pues el sobrino describe que estos están dentro de la jaula y son alimentados como un canario. En otro análisis de "La jaula de tía Enedina", Isabel Crisalys Carmona González reitera la importancia de la jaula y las aves como clave para abordar la problemática central del cuento: el deseo de la tía de ser madre. Fernández le da un giro siniestro a esos dos elementos por la posición de Enedina como ser marginado, abusado y vulnerable, debido a su situación mental propiciada por un deber ser femenino que no ha podido cumplir y que tras el abuso de su sobrino logra concretar (29).

La caracterización de Enedina como "la tía" no habla solamente de su parentesco con el narrador, pues también se puede interpretar como una alusión a la soltería debido a un personaje referencial³⁷, "la tía solterona", proveniente de los discursos de la literatura moral inglesa del siglo XVIII, en la que se criticaba despectivamente a las mujeres que no contraen matrimonio y que no tienen hijos (Simón Hernández 138). En relación con lo anterior, se puede notar que la manera en que Enedina es descrita física y mentalmente habla de la opinión que el narrador y los demás personajes tienen de ella por ser una mujer soltera. Pimentel explica que los narradores, al hacer el retrato de un personaje, expresan valores cargados de

³⁷ Personajes codificados por la sociedad, que aluden a un significado fijado culturalmente. Son roles, estereotipos o convenciones que el lector reconoce dependiendo de su conocimiento (Pimentel 64).

información cultural y social, los cuales son transmitidos a través de la selección de adjetivos calificativos para describir la perfección o la desvalorización de su aspecto y caracterización (73-75). Aunque la confiabilidad de la descripción de un personaje depende del grado de subjetividad del narrador, ésta también permite ver una serie de valores socialmente compartidos cuando sus elementos, en conjunto, dan un solo efecto en el lector. En este caso, al describir a Enedina como enferma, loca³⁸, sucia y al comparar sus acciones con las de los animales, el narrador dice algo más sobre la opinión que él y su familia tienen de las mujeres solteras. Los adjetivos utilizados en la caracterización de Enedina se pueden asociar con lo anteriormente explicado sobre los discursos acerca de “las tías solteronas”, cuyo estereotipo reúne la vejez, la extravagancia, la repugnancia, la locura (Simón Hernández 138), se les separa por completo de la sexualidad y de la maternidad, y se les retrata como mujeres malvadas y resentidas, entre otros calificativos en su mayoría despectivos (Tenenbaum).

Como se mencionó en el párrafo anterior, la comparación con animales es una de las características que más resalta en las descripciones que hace el narrador de la imagen física y el actuar de Enedina. Primero la compara con las gallinas y los cerdos, a los que el sobrino se encarga de alimentar también, cosa que posiciona a Enedina y los animales en un mismo nivel. No obstante, el significado cambia cuando el narrador comenta algo más sobre ellos, "Por estos sí me preguntaban y con sumo interés. Y era importante para ellos (la familia) saber cómo iba la engorda, en cambio

³⁸ La locura relacionada con el incumplimiento de un rol femenino es un tema recurrente en la literatura, el cine y otras creaciones culturales universales. Franca Basaglia dice que fallar en el desempeño de un rol impuesto conlleva a una mujer a ganarse el adjetivo de loca. Contradecir un deber supuestamente “natural” de la mujer amerita una condena. En su libro *Mujer, locura y sociedad* propone investigar la "locura" de las mujeres como un fenómeno históricamente determinado: “Si la locura pudiera ser definida como carencia e imposibilidad de alternativas dentro de una situación que no ofrece salidas, en donde todo lo que hay está fijo y petrificado, la medida de cómo ha llegado a constituirse histórica y socialmente esta "locura" podrían darla tantas mujeres sin historia, obligadas a vivir como han vivido (55-56).

a nadie le interesaba que Tía Enedina se consumiera poco a poco" (27), dejando ver que, para la familia, los animales son más importantes que ella. El sobrino también la compara con un animal asustado y huidizo cuando abusa sexualmente de ella:

Entré al cuarto... ella, acostumbrada a la oscuridad, se movía de un lado a otro. Se dio cuenta de que su agilidad huidiza me pareció fascinante. Apenas podía distinguirla, ya subiéndose a los muebles o encaramándose en un montón de periódicos. Parecía una rata gris metiéndose entre la chatarra. Se subía sobre la jaula y se mecía con un balanceo algo más que triste. Era muy semejante a una de esas arañas grandes y zancudas, de pancita pequeña y patas frágiles" (29).

Estela Serret, en "Hacia una definición de las identidades de género", explica que lo femenino se ha asociado con lo animal en vez de lo humano y racional, características asociadas a lo masculino, por lo que se le ve como una alteridad intrigante y salvaje, a la que incluso hay que temerle:

Todos los que se consideran salvajes son feminizados, pues encarnan ideas de alteridad, de aquello que intriga y resulta misterioso aunque al mismo tiempo es temido y carece de prestigio [...] Si afirmamos que feminizar es animalizar, es importante recordar que lo masculino es identificado con lo humano y que utilizamos el término "hombre" para hablar de toda la especie, porque las mujeres ocupan imaginariamente un espacio en el límite entre humanidad y animalidad (85-87).

Se puede decir, entonces, que el uso de la animalización para describir a Enedina deja ver la intención del narrador de deshumanizarla, pues lo utiliza en momentos en los que desea resaltar su falta de racionalidad, sus acciones salvajes o dementes, pero también para desvalorizarla, al sugerir su poca importancia para la familia y su vulnerabilidad cuando abusa de ella.

Continuando con el tema de la caracterización de Enedina, es importante notar que el físico de la tía se describe de forma similar al estado de la habitación donde está recluida: un espacio sucio, reducido, desorganizado, porque está olvidado, y en completa oscuridad. Pimentel explica que el término “efecto espejo” es la función que tiene el entorno físico y social del mundo narrado como una prolongación de los rasgos externos e interiores de un personaje (79). Este recurso sólo sirve para reforzar la descripción peyorativa que se hace de la tía como mujer soltera.

Es pertinente mencionar otro de los efectos de sentido de la alusión a los animales: el deseo de Enedina de tener un canario y cuidar de él. Por un lado, lo más evidente es relacionarlo con su sueño de tener un hijo. Por otro lado, y vinculado a su caracterización como “solterona”, está la idea de que una mujer, al no tener un esposo y no poder embarazarse, tendrá la obligación de no desperdiciar su capacidad de cuidadora, por lo que deberá ocuparse de un animal, en este caso aves. Este hecho es remarcado en la premonición del hombre harapiento, quien le habla de su soltería como una desgracia, por ello este hombre “se compadece” de ella y le indica que cuidar aves será su “consuelo” (28), pues la soledad le traerá tristeza e inconformidad.

Como último elemento a analizar en el título, es importante agregar la etimología del nombre Enedina, teniendo en cuenta lo que sostiene Pimentel acerca de este procedimiento cuando se quiere saber más de la caracterización de los actores de un relato: “El nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de resumen de la historia y como orientación temática del relato, casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición” (65). Proveniente del griego *ἐὐπετής*, cuyo significado es “complaciente”, el Instituto de Historia Familiar dice que Enedina es “El prototipo de mujer buena³⁹, sencilla, optimista y

³⁹ Cabe señalar que el significado del nombre y sus atributos concuerdan con varias características de “la mujer buena” explicadas en el capítulo anterior.

honrada. Demasiado confiada en ocasiones, los que la rodean tienden a aprovecharse de ella. Es gran trabajadora, ingeniosa y con tendencia a vivir encerrada en su propio mundo” (“Enedina”). Después de saber esta información, es aún más clara la relación del título con los hechos del relato de *Duermevelas*, pues Enedina es una mujer que sufre abusos de parte de su familia, entre ellos el encierro. Tras lo anterior, es necesario, de aquí en adelante, prestar atención a los nombres de los personajes femeninos y a los títulos de los cuentos que se analizarán en lo que resta de la tesis.

Ahora, es necesario revisar las características de la voz que transmite la historia de la tía Enedina. El relato es presentado por un narrador homodieético, es decir, uno que está involucrado en el mundo narrado y que no sólo cumple la función vocal de contar la historia, también cumple la función diegética con su participación como actor (Pimentel 136). Como personaje, el narrador es un joven de diecinueve años, sobrino de Enedina. Por otra parte, Goyita, la cocinera de la casa, y la madre del sobrino podrían denominarse como narradoras delegadas (Pimentel 156-157) porque están encargadas de construir, por medio de fragmentos del pasado desde su propia perspectiva, la idea que el narrador tiene de Enedina: "*Según mi madre*, enloqueció de soledad" (27), "*Goyita es abierta, hablantina y me cuenta muchas cosas*, entre ellas cómo fue que enloqueció mi tía Enedina" (28)⁴⁰. Sobre lo anterior, hay que resaltar que Enedina nunca participa a través del discurso figural o el discurso indirecto. La imagen que el lector se hace de la tía proviene de las cosas que la madre y la cocinera le han contado al narrador y de lo que él mismo observa. La omisión de la voz de Enedina es otra muestra de la violencia en su contra: no se le deja expresarse y se conoce su historia de vida sólo mediante la opinión de otros. Esto permite dudar de la veracidad de la información del cuento, de lo que el sobrino y otros personajes dicen

⁴⁰ Las cursivas en estas citas se agregan para resaltar de dónde proviene la información que narra el sobrino.

de ella. Wayne C. Booth, en *The rhetoric of fiction*, nombra a este tipo de narrador como “*unreliable narrator*”, narrador no confiable o equívoco. Al narrador homodiegético se le puede atribuir esta característica por poseer un grado superior de subjetividad frente a otras formas de enunciación narrativa, esto debido a su participación como actor en la historia; lo que el narrador dice se convierte en otro acontecimiento del relato, por lo tanto se convierte en ficción⁴¹ (Pimentel 139-140). Por lo anterior, la presencia de una narración homodiegética, o de un narrador equívoco, exige que el lector esté aún más activo a lo largo de la lectura, cuestionando en todo momento la información dada y haciendo una interpretación propia al final (Thurston-Griswold 129-130). Es necesario remarcar que lo anterior se hace con cualquier texto narrativo sin importar su tipo de narrador, pero en el caso del narrador equívoco es más evidente.

En “La jaula de tía Enedina” es conveniente dudar de la caracterización de la tía realizada por el sobrino, pero sobre todo de su historia, que no sólo es transmitida por este narrador, sino que viene de un relato que a él le contaron. No se puede saber lo que en realidad sucedió mientras no haya un enunciado directo por parte de Enedina, así que los acontecimientos descritos pueden ser interpretados de muchas maneras más allá de lo que el sobrino asegura que sucedió. Lo anterior invita a cuestionar qué tanto de la historia de la tía es verdad y qué ha sido construido con una serie de rumores basados en un prejuicio de lo que sucede con las mujeres que no contraen matrimonio, y atribuyendo su estado mental y salud física a ese hecho y no a otros factores, como la propia exclusión y aislamiento que vive por parte de su familia.

⁴¹ Sin embargo, la ficcionalización de la narración no es exclusiva de la narración homodiegética, esta también se puede realizar a través de la narración heterodiegética, al focalizarse en la perspectiva de un personaje o en las múltiples perspectivas de los narradores delegados (Pimentel 143-145).

Un elemento enunciado en la narración que se relaciona con los prejuicios y la exclusión de las mujeres solteras es la presencia de las creencias y supersticiones que definen lo que sucederá con el destino de los personajes. Por ejemplo, el sobrino es rechazado por su piel negra, cosa que ellos atribuyen a un suceso de mal augurio, un eclipse que determinó su color de piel el día de su nacimiento: “Ella (Goyita) me dice que mi piel es negra porque nací el día del eclipse, cuando todo se puso oscuro y los perros aullaron. Por ella he aprendido a comprender la razón por la que no me quieren. Piensan que al igual que el eclipse yo le quito la luz a la gente” (28). Las descripciones del contraste entre luz y oscuridad separan las situaciones y a los personajes en lo bueno y lo malo, lo correcto o incorrecto: el sobrino es moreno porque nació en el eclipse y le quita la luz a la gente; Enedina es soltera y no es madre, por eso vive en soledad y oscuridad. También se vuelve a observar el “efecto espejo” con el cuarto de Enedina. Ambos son rechazados y violentados por no cumplir con lo esperado socialmente, por ser diferentes, por ello su relación se da en un espacio alejado y oscuro.

La aparición del hombre harapiento es otro caso relacionado con las supersticiones y sucesos extraños, pues es él quien le da el aviso a Enedina del abandono de su pareja: “Él aseguró que su novio no se presentaría a la boda y que para siempre sería una mujer soltera. Compadecido de su futuro le regaló una enorme jaula de latón para que en su vejez se consolara cuidando canarios” (28). En la narración de este supuesto suceso del pasado hay un cambio en el orden de la secuencia de los hechos, pues se convierte en una narración predictiva, una prolepsis (Pimentel 45-46) que se encarga de predecir el futuro de Enedina. El mal augurio de la aparición del hombre harapiento y el eclipse como causa de la piel morena del sobrino pueden tomarse como sucesos transgresores que encasillan al cuento dentro

del género fantástico (Alcántara 36) y la prolepsis como un recurso para generar suspenso; sin embargo, puede leerse también como una explicación basada en los prejuicios pertenecientes a una cultura que predice el destino de las personas y su valor dependiendo de si cumplen con expectativas sociales como contraer matrimonio o tener hijos o incluso cumplir con características raciales hegemónicas. Estas supersticiones vienen de ideas establecidas y normalizadas que los mismos personajes expresan mediante sus opiniones de lo que sucedió con Enedina: para ella no quedaba otro destino más que la locura. La cocinera Goyita le cuenta al narrador, sobre el suceso de la tía, que este hecho no podía haber sido de una manera distinta: Enedina debía enloquecer por obiedad al quedar sola para siempre, al fracasar en su intención de convertirse en esposa y madre. En la frase “Goyita me cuenta que así fueron las cosas y deben de haber sido así” (28) se remarca la seguridad sobre el destino de Enedina, como un acto de predicción de qué es lo que les ocurre a las mujeres cuando fracasan en la búsqueda del camino correcto, dejando ver que los estereotipos femeninos crean caminos a seguir en la vida de las mujeres (Lagarde 38), incluyendo las que no son el ideal de buena mujer, para ellas también hay un destino predeterminado.

En el cuento pareciera evidente la maternidad deseada de Enedina, algo que resulta perturbador para el final, puesto que todos los abusos que sufre por parte de su sobrino, y que le molestaban en un principio, parecen no importarle más debido a que acabaron con la frustración de ese sueño o esa meta que le provocó la locura años atrás. Al final Enedina se muestra feliz y dedicada a sus hijos según las descripciones del sobrino: "Tía Enedina los contemplaba con ternura y felizmente, como pájaros, les daba el diminuto alimento" (31). No se debe olvidar que la mirada de Enedina que se proyecta en el cuento proviene siempre de su sobrino, persona que

ejerció violencia sobre ella y que la mayoría del tiempo busca justificar sus actos, pero por la poca objetividad del narrador homodiegético, es sólo una de muchas lecturas del relato. La otra es más evidente: no importan las circunstancias en las que una mujer se convierta en madre, es el sueño logrado, debería de ser feliz sin importar lo demás.

Es necesario poner atención al estado de Enedina expresado en la última parte del cuento, cuando se da a conocer que han pasado dos años desde el abuso, y se le describe en “un estado de mansedumbre” (31), lo que hace pensar en que la actitud temerosa, agresiva de la tía desaparece una vez que comienza a ejercer el papel de madre, al darse como producto del abuso dos hijos que ha tenido que cuidar recluida en su habitación. Su deseo ha sido satisfecho finalmente, ser madre y tener un hogar (la jaula), además de que ha dejado de estar sola: "La felicidad femenina se construye sobre la base de la realización personal del cautiverio que, como expresión de feminidad, se asigna a cada mujer" (Lagarde 36). Cabe añadir que la maternidad de Enedina se da en condiciones degradantes para ella y fuera de la institución. Como ya se mencionaba anteriormente, este detalle es uno de los más siniestros cuando se relaciona con temas sociales: la maternidad debería de ser la felicidad absoluta para las mujeres a pesar de las circunstancias en las que se da. Esta perspectiva es del sobrino, por lo que no podemos saber cómo se sentía Enedina ahora que ya es madre.

Para finalizar el análisis de este cuento, se recapitulan brevemente los efectos de sentido hallados en el relato. Enedina es silenciada, pues su historia y su descripción como personaje se da a través de la narración homodiegética de su sobrino y la perspectiva de narradores delegados, la madre y la cocinera de la familia. La animalización o comparación con los animales la inferioriza y la describe débil, salvaje, sucia. Su descripción también incluye adjetivos que coinciden con los del

espacio donde vive recluida. A su vez, la jaula y el deseo de un canario cuentan su historia sobre el matrimonio, la sexualidad y la maternidad que nunca experimentó. La inclusión de la narración predictiva con el uso de la prolepsis, para mostrar un hecho insólito, es también una manera de predecir lo que le espera a una mujer que no va por el camino del matrimonio y la maternidad. Todos esos son elementos que se relacionan con las violencias que sufren las mujeres que no logran cumplir el papel de madre y esposa: son excluidas, inferiorizadas, deshumanizadas, se les mantiene en silencio e invisibilización, y se les determina el fracaso o un destino infeliz. Por consiguiente, se concluye que en este cuento hay un juicio negativo hacia la mujer soltera que no logró ser madre y esposa por medio del lenguaje utilizado por el narrador y por los sucesos descritos. El ideal de la buena mujer sigue siendo lo esperado, Enedina lo transgrede pero no por voluntad propia.

3.2 "Yemasanta": las mujeres estériles

En este cuento se presenta la historia de Isabel, una mujer que no ha podido quedar embarazada. Su familia y las personas de su comunidad se encargan de buscar una solución a través de remedios, mandas, peregrinaciones y amuletos. Isabel opta por los servicios de una curandera para lograr su meta y, tiempo después, da a luz a su hija, Yemasanta. El cura del pueblo rechaza a la niña por la manera en que fue concebida y porque, luego de varios años, ella comienza a predecir el futuro. Al final, Yemasanta muere, Isabel enloquece por ello y el pueblo queda maldito por contradecir los designios de Dios.

El narrador de este relato es heterodiegético, por ende no tiene participación en el mundo narrado como personaje, simplemente presta su voz para contar la

historia (Pimentel 141). El narrador utiliza el discurso directo para enunciar lo que dicen o piensan otros, en una especie de discurso gnómico o doxal (Pimentel 88-89) con el que expresan sus opiniones o sus sentencias de la situación de Isabel, como en el caso de la curandera –"Serás estéril para toda la vida –le dijo– porque Dios así lo quiere; a no ser que contravengas sus deseos divinos ateniéndote a las consecuencias" (Cuentos... 47)– o en el caso de la comunidad, en una especie de voz colectiva –"¿Será posible que la brujería dé buenos resultados?' se preguntaban todos" (49)–. El uso del discurso directo, a través de narradores delegados, proporcionan piezas importantes para conocer la historia de Isabel. A su vez, es una polifonía narrativa que da un mayor grado de subjetividad a la narración. Es importante contrastar este discurso directo de algunos personajes secundarios con el discurso indirecto de Isabel, a quien nunca se le permite hablar en el cuento, sólo se describen sus acciones, pero nunca sus opiniones o sentimientos al respecto. Es evidente que la voz de Isabel está restringida por alguien más, reducida a ser un acontecimiento narrativo, pues el narrador se apropia de su perspectiva, resume su historia y no permite que se conozca claramente lo que ella vivió. Por ejemplo, en "Isabel dio a conocer los efectos producidos por la magia..." (48), no se cita directamente lo que ella dice o piensa al respecto, sólo se menciona el acto como otro suceso. De nueva cuenta, como en el relato anterior, aunque las mujeres protagonizan, no se conoce su experiencia directamente.

En cuanto a la perspectiva, la focalización del relato es cero, es decir, se trata de un narrador omnisciente, que puede entrar a la mente de varios personajes y conocer todo lo que sucede en cada momento sin restricciones (Pimentel 98). Por ello, la narración posee una polifonía que combina las perspectivas de muchos personajes: la curandera, el cura, el yerbero, su familia, sus amigos, su esposo, y hasta la propia

Yemasanta. Esta polifonía deja ver la gran cantidad de recomendaciones y comentarios que Isabel recibe durante todo el cuento: cuando no podía embarazarse, luego de nacer Yemasanta, durante su crianza, e incluso después de la muerte de esta, donde recibe más que nada juicios. La ausencia de expresión por parte de Isabel permite ver la influencia y protagonismo constante de lo que otros opinan. El ir y venir de perspectivas múltiples parecen impedir que ella diga algo, pues sólo se describen sus acciones o lo que le sucede desde la perspectiva de otros. Un ejemplo perfecto para lo anterior es la frase con la que inicia el relato: “La esterilidad de Isabel obsesionó por muchos años a todos sus familiares y amigos dedicados a proporcionarle todo tipo de curaciones que pudieran convertirla en una mujer fértil” (47). De nuevo, la historia de una mujer que es transmitida por otras personas, en este caso, una comunidad que le dice qué hacer y que la juzga por sus decisiones.

Hay que resaltar que, en este caso, la opinión del narrador no es independiente o antagonista de la de los personajes como usualmente se da en narradores omniscientes (Pimentel 101), puesto que él también interpone valoraciones que contribuye a enjuiciar a Isabel por sus situación y sus decisiones. Un ejemplo es el siguiente: “Lo cierto es que, ya *cuarentona*, dio a luz a una niña a la que el cura le negó el bautismo, y a la que el pueblo convino llamar Yemasanta” (49). Pimentel menciona que incluir narradores delegados que ofrecen información desde múltiples visiones hacen que la perspectivas figural y la narratorial se fundan, pues los puntos de vista terminan coincidiendo (120). Sobre el adjetivo “*cuarentona*” se pueden decir muchas cosas: en primer lugar, la creencia de que a cierta edad la mujer ya no tiene esperanzas de contraer matrimonio o de ser madre. Los cuarenta marcan una especie de delimitación de la edad correcta para hacerlo. Por otro lado, no sólo es un adjetivo usado coloquialmente, también dice mucho sobre esa edad los discursos científicos o

médicos respecto a la mejor edad para la maternidad, entre los 20 y los 30, mientras que se advierte que tener hijos cerca de los cuarenta representa un riesgo tanto para la madre como para el bebé (“Madre después de los 40”). En este caso, ese juicio es externado por el narrador, cosa que lo hace formar parte o por lo menos aprobar las razones por las que Isabel era cuestionada y presionada a convertirse en madre. El efecto de lo anterior deja ver que las sentencias del pueblo no sólo se quedan en el discurso figural citado por el narrador, sino que se externan también por él, haciendo que el cuento en todo momento se sienta como un conjunto de opiniones sobre lo que hizo Isabel, una confirmación de la maldición que tuvo origen en el nacimiento de Yemasanta. Sobre los motivos por los que Isabel es juzgada, primero está su esterilidad y luego su “pecado”: recurrir a los servicios de una curandera para quedar embarazada. Esos últimos juicios vienen principalmente del cura del pueblo, quien se molesta no sólo por la decisión de Isabel, sino porque el hecho de que los remedios de la curandera hayan funcionado despierta la curiosidad, haciendo que sus fieles se alejen de él y de su religión poco a poco.

En este cuento se vuelve a recurrir a la prolepsis para narrar una serie de predicciones. Unas son expresadas por Yemasanta, cuando comienza a predecir el futuro de los integrantes de la comunidad: “Una mujer cuyo nombre comienza con M en vano va a parir trillizos; regresará al pueblo un hijo pródigo con una carga a cuestas...” (51), pero el ejemplo que interesa en este análisis es la sentencia que lanza la curandera cuando está en el ritual con Isabel: Serás estéril para toda la vida –le dijo– porque Dios así lo quiere; a no ser que contravengas sus deseos divinos ateniéndote a las consecuencias" (47). Una narración en futuro advierte sobre sucesos que tendrán lugar posteriormente, provocando un efecto de extrañeza en quienes los expresan, puesto que infieren, si el suceso se cumple así como se ha enunciado, que

esa persona tiene una capacidad extraordinaria. Por otro lado, alejado de lo fantástico, dicha profecía vuelve a mostrar que los personajes del cuento, con su discurso, proponen un futuro prefijado para aquellas mujeres que no cumplen con lo que se espera de ella, un futuro que es fácil de predecir porque es un castigo que se repite una y otra vez y que todos los miembros de una comunidad o mejor dicho, de una cultura, lo conocen a la perfección. La idea de obtener un castigo al contradecir los mandatos de la maternidad, no sólo los expresa el cura del pueblo, sino también la curandera Ceferina y la propia niña que Isabel da a luz: "Confesó que había recibido la orden de provocar el castigo de su madre por haberse opuesto a los mandatos de Dios. Para ello tendría que morir" (52).

El castigo es inevitable para Isabel, sea cual sea su decisión: su esterilidad se propone como un castigo divino, pero también ella será castigada al intentar dejar de ser una "mujer deficiente" para acabar con todas las presiones que su comunidad y familiares ponen sobre ella, ya que estaría desafiando los designios de Dios, mismo que ha provocado su infertilidad. Es pertinente resaltar que las consecuencias llegan una vez que ella elige hacer algo para quedar embarazada y no cuando sus familiares y amigos le proporcionan las soluciones. El castigo es producto de tomar una decisión propia sobre su situación y su cuerpo, hecho que además desencadena la maldición en el pueblo, lugar que quedó maldito por la acción de Isabel respecto a su maternidad. Aquí se puede observar el mismo discurso que se presentó en el capítulo dos: la mujer como culpable de la infelicidad colectiva por causa de sus decisiones (Lagarde 323-324).

Entrando en la dimensión actuarial, al igual que en el cuento anterior, es conveniente analizar la etimología del nombre Isabel para conocer más de la caracterización del personaje con referencia a su nombre (Pimentel 65). Proveniente

de *Ἐλισάβετ* (Elisábet) en griego y Elishéva en hebreo, sus significados varían entre “Dios da la salud”, “Dios es juramento” y “aquella a quien Dios ha ayudado” (“Isabel”). Sobre esto, se nota la ironía que la elección del nombre representa, puesto que Isabel es presentada como alguien a quien Dios ha castigado, primero con la infertilidad y luego por quedar embarazada a través de prácticas de brujería. En relación con la religión, es importante hacer lazos con lo bíblico. Isabel (también presentada como Elisabeth), esposa de Zacarías, es una mujer estéril, pero el ángel Gabriel la ayuda, por lo que ella logra embarazarse y concibe a un hijo (*La Biblia de las Américas*, Lucas 1:5-25). En este caso la referencia es clara con el asunto de la esterilidad y su solución por medio de la divinidad, aunque en “Yemasanta” es a través de las prácticas de brujería.

En este cuento no se dan detalles del físico de Isabel, su imagen se basa únicamente en adjetivos sobre su forma de vida, como la esterilidad, el pecado tras contradecir a Dios por medio de la brujería y, al final, la locura por la muerte de Yemasanta. Aquí se puede ver de nuevo la presencia de la locura derivada de la falla en el cumplimiento del papel de la maternidad. En este caso se da después de la muerte de Yemasanta y no ante la imposibilidad de ser madre, como en el caso de Enedina. Con la muerte de la niña, Isabel falla en alcanzar el ideal de madre, por eso se obsesiona:

Con la pérdida de su hija, Isabel adquirió la manía de romper huevos y encerrar en su interior fotografías de Yemasanta o muñequitos de cera. En principio los fue colocando que ella misma improvisó con una mesa y telas negras. Llenó un guardasantos de cristal con huevos perfectamente reconstruidos, y al cabo de los meses y los años, por doquier había pomos atiborrados de ellos e invadió las repisas, canastos y ollas hasta que su casa quedó hecha un depósito de cascarones” (52-53).

Ante la muerte de un hijo, muchas veces la culpa recae directamente sobre las madres, pues se asume que ellas deberían cumplir ese papel a la perfección, eso incluye mantenerlos con vida. En este caso, la comunidad, e incluso también la propia Yemasanta, la culpan por haber desafiado lo que Dios había designado para ella y por no recurrir a la religión católica para solucionar su infertilidad. Por otro lado, más allá de lo divino, socialmente se le podría juzgar por la edad a la que decidió embarazarse o por la muerte de su hija debido a su “falta de cuidados”: Es tan directa la responsabilidad de la madre en la sobrevivencia de los hijos que si algo falla, la familia, las amistades, la sociedad, y ella misma, la culpabilizan en primer término, por su muerte. (Lagarde 764). Un último juicio para Isabel por parte de la comunidad aparece en los últimos párrafos, cuando excluyen a Isabel por su locura: “Todos la tomaron por loca y le retiraron su amistad” (53).

El título del cuento es el nombre de la niña, el cual posee una motivación semántico-narrativa (Pimentel 65) que anuncia el origen del embarazo de Isabel pero, irónicamente, alude a lo que viene después: un destino totalmente trágico por la maldición que rodea a la madre y al pueblo. También es importante decir que el nombre de Yemasanta se lo da la comunidad del pueblo, remarcando la falta de decisión que tiene Isabel sobre su propia hija. No se sabe si ella le dio un nombre propio y es indiferente para la narración, porque el narrador no lo comparte con el lector.

Para concluir con el análisis de este segundo cuento, se recapitulan los efectos de sentido de la narración. La narración heterodiegética y omnisciente interpone la perspectiva de narradores delegados, otros personajes que, mediante discursos gnómicos o doxales, sentencian la identidad de Isabel como mujer estéril, sus acciones y sus decisiones. El narrador, aun siendo heterodiegético, comparte las

opiniones y juicios desde la perspectiva figural de los personajes, por lo que esa polifonía deja ver una gran cantidad de intervenciones sobre la historia de Isabel. La protagonista no participa, pues su voz y perspectiva es resumida mediante el discurso indirecto que sólo muestra sus acciones y sus vivencias como acontecimientos, jamás incluye opiniones directas. El narrador nunca describe la imagen física de Isabel, su retrato se construye con estereotipos de su situación y sus decisiones: es una mujer estéril, pecadora por contradecir los designios de Dios, al recurrir a la brujería, y que, al recibir como castigo la muerte de su hija, enloquece. Su representación también se da mediante la referencialidad de su nombre, al igual que el nombre de su hija, que es el título del cuento y dan un anticipo de la historia. El nombre de Isabel caracteriza a la protagonista por medio de la ironía, pues representa ideales de bondad, maternidad y divinidad que en el cuento ella no cumple.

Por último, se vuelve a utilizar la prolepsis como efecto de lo fantástico, pero al mismo tiempo para narrar hechos del futuro que tiene relación con un castigo que Isabel merece por no cumplir con el ideal de madre y buena mujer. El castigo que recibe es determinado por la religión católica, pues califica como un pecado su elección de recurrir a la curandera y contradecir el destino que ya se le tenía reservado. Ella es juzgada por ser infértil pero tampoco debería hacer algo para solucionar su estado. Como actúa para buscar un remedio, es reprendida con la muerte de su hija, es decir, con el fracaso como madre, el rol por el que tanto la presionaban, razón que la lleva a caer en la locura. Se enjuicia el actuar femenino por decisión propia. Finalmente, también resulta culpable del castigo colectivo que cae sobre el pueblo por el nacimiento de Yemasanta, lo que reproduce la idea de que la mujer es responsable de la infelicidad o maldición colectivas por sus decisiones.

3.3 "Jaculatorias e indulgencias": la maternidad no deseada

Este cuento aborda la historia de María, una trabajadora del hogar cuya labor principal es cuidar a los dos hijos de una familia. María es descrita como una persona bastante esmerada en la limpieza y las demás tareas que le asignan, pero también como una mujer callada, misteriosa y muy religiosa. Su cuarto en la casa es un lugar inaccesible, ya que está muy bien asegurada con varias cerraduras. Un día, para sorpresa de todos, María da a luz a una niña dentro de su habitación. Desde ese momento la familia comienza a involucrarse en su relación madre-hija, pues ella no cuida adecuadamente a la pequeña. Luego de detectar que María maltrata a su hija, ésta huye de la casa dejando a la niña con la familia, quienes la llevan a un convento.

El cuento es relatado por un narrador homodiegético testimonial (Pimentel 137), el hijo menor de la familia, que cuenta la historia de María desde su perspectiva porque él vivió los hechos directamente desde que era pequeño. Lo anterior, como en el caso de "La jaula de tía Enedina", provoca que la información del mundo narrado sea subjetiva, por lo que no es confiable y puede ser cuestionada. Además, esta versión no muestra la experiencia propia de la protagonista, por lo que es, de nueva cuenta, la historia de una mujer transmitida por un narrador que, si bien estuvo involucrado en ella, no tiene la posibilidad de entrar en la mente de la protagonista para saber lo que sintió, pensó o lo que le sucedió antes o después de los hechos que sí experimentó.

La mayor parte del relato se hace de manera retrospectiva pero, en ciertos momentos, el narrador remarca su posición de enunciación mediante frases en tiempo presente, provocando un ir y venir entre su adultez y su niñez o su juventud: "Así María supo crear los elementos virtuales de mi presente nostalgia" (*Vago espinazo...* 33). Este factor también provoca una sensación de ambivalencia respecto al

recuerdo que el narrador tiene de María pues, al narrar en pasado, tiene el propósito de contar y criticar los actos violentos que ella ejerció contra su hija, pero, al regresar al presente, no puede evitar sentir nostalgia al describirla como su nana cariñosa y dedicada.

En el cuento también se conoce la perspectiva de la madre del narrador, pues este, mediante discurso directo e indirecto, cita múltiples veces lo que ella dijo, como un recuerdo de lo que él escuchó y vivió mas nunca como un narrador omnisciente que tiene acceso a sus pensamientos. Por ejemplo, —"Mamá pensó que de esa manera cuidaba sus ahorros" (25)— cuando se preguntan qué es lo que tiene María en su cuarto, o —"Mi madre concluyó el episodio con un 'eso nos pasa por andar metiendo extraños a la casa' y desde entonces ella misma se encarga de todos los quehaceres domésticos" (29)— cuando María se va de la casa. Otros personajes también son citados por el narrador, como su padre o la monja que le cuenta sobre María al final del relato, o hasta la misma María, pero su participación se limita a una o dos ocasiones en todo el cuento. A esos personajes se les puede clasificar como narradores delegados porque, con sus intervenciones, dan más información sobre la historia. Todos ellos proporcionan datos que el narrador no presencié pero que son importantes para complementar la historia o simplemente dan opiniones que el hijo menor quiere aclarar que no son suyas.

La polifonía que se obtiene como efecto de estas intervenciones es parecida a la de los cuentos anteriores, donde las historias de las mujeres están constantemente rodeadas de opiniones, recomendaciones y juicios de cómo deberían desarrollar la maternidad, además de que son otra forma de mostrar la falta de voz de María, pues todos parecen contar su historia menos ella. Aunque el narrador cita a María en forma de discurso directo, debido a la subjetividad que posee el relato, tanto por ser

contado por un narrador homodiegético como por los múltiples narradores delegados que participan con sus opiniones, no se puede confiar totalmente en que esas palabras sean las mismas que ella dijo y cabe la posibilidad de que más bien el narrador las escuchó del relato de otra persona, por ejemplo, de sus padres. Otro factor a tomar en cuenta es el tiempo que ha pasado desde el incidente hasta el presente de la enunciación, dieciocho años según el narrador (29).

Sobre la caracterización de la protagonista, el narrador no ofrece una imagen física completa de María, sólo la describe como "flaca" en una ocasión: "No cabe duda que la flaca de María era una nana excelente" (24). Este adjetivo, más allá de referirse a su aspecto, también podría hablar sobre su falta de fuerza o hasta señalar un defecto moral o una afición ("Flaco, ca"). El *Diccionario del Español de México* define "flaqueza" como "debilidad o falta de fuerza física o de resistencia moral contra las tentaciones o pasiones" ("Flaqueza"). De acuerdo a los hechos del cuento, se puede resumir la caracterización de María como una mujer muy religiosa que lastima a su hija por considerarla producto de un pecado que cometió, "Las recriminaciones no bastaron para convencer a María de su estúpida crueldad, pues ella intentó en todos los tonos aclarar las santas razones que la motivaban a los diarios sacrificios: 'es hija del pecado y las jaculatorias no bastan para ganar indulgencias'" (28), así que el adjetivo "flaca" funciona como un anticipo de los acontecimientos, porque el narrador da esa descripción cuando aún está recordando a María como una buena nana y empleada de la familia. Que éste sea el único atributo físico que le atribuye deja clara la percepción que el narrador tiene de María, como una mujer que no pudo resistirse a una tentación sexual de la que nace su hija. Esa solamente es la caracterización que el narrador quiere mostrar al receptor de su relato, en realidad es imposible saber de qué manera fue concebida la hija de María,

pues sólo se conocen las especulaciones de la familia que el narrador comparte: "En vano intentaron saber quién fue el padre y no quedó más que suponer que se trataba del cerrajero, el único hombre que subía a la azotea, llamado por la misma María obsesionada con poner chapas" (26-27).

Sobre el nombre de la protagonista, el referente inmediato es María en la Biblia, la madre de Jesús, pero también la figura de la Virgen María creada por la Iglesia y la cultura, la cual está fuertemente relacionada con la maternidad. Es importante resaltar la ironía con la que se usa este nombre, pues, aunque María es presentada al inicio como una mujer interesada en el cuidado de los hijos de la familia, después no se preocupa por su propia hija y hasta llega a maltratarla. Por otra parte, el nombre está muy relacionado con las creencias católicas de María, ya que ella es una mujer que manifiesta su fe de forma muy evidente y hasta exagerada. Sobre el embarazo de María, no se sabe quién es el padre, por lo que se puede hacer una relación con lo que sucede en la Biblia, donde el embarazo se da por intervención divina (*La Biblia de las Américas* Lucas 1:26-38). Asimismo, el nacimiento de Jesús sucede en un lugar que tuvo que improvisarse para el parto, "Y dio a luz a su hijo primogénito; le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no había lugar para ellos en el mesón." (Lucas 2:7), al igual que el parto de María en el cuarto⁴². Esta misma referencia aparece al final, cuando el narrador vuelve a ver a María en una

⁴² Lagarde asocia el tema del encierro y la decisión de ocultar un embarazo con un problema arraigado para las mujeres que debían enfrentar la maternidad fuera del matrimonio y en soledad (411). Se puede suponer entonces que María se avergonzaba de este estado como consecuencia de su posición ideológica respecto al pecado y viendo el embarazo en soltería como una situación que debería ocultar. Otras dos posibles explicaciones del parto en la habitación de María se relacionan por un lado con el nivel socioeconómico de María, y por otro con las costumbres que ella conocía y practicaba en su comunidad. María no contaba con los recursos para acudir a un hospital y dar a luz ahí, pero también se debe recordar que en algunos pueblos los partos suceden en casa con ayuda de las parteras, por lo que para ella era normal tener a su bebé dentro de su cuarto. Se recomienda la lectura del estudio de Blanca Estela Pelcastre Villafuerte y otros investigadores, "Condiciones de salud y uso de servicios en pueblos indígenas de México", realizada en 2020.

casa de cuna llamada “Pesebre del Niño Jesús” (46), escena en la que el hijo menor describe a María como libre culpas, de nuevo amorosa y dedicada a cuidar de los niños de ese lugar.

En la primera parte del cuento, el narrador describe detalladamente las ocupaciones de María en la casa: los baños que les daba a su hermano y a él, que, por su calidad y las atenciones que les daba a ambos, equipara con un ritual sagrado; la eficacia y rapidez con la que hacía la limpieza, iba al mandado y hacía la comida; y la rutina exhaustiva que seguía, levantándose muy temprano a barrer y durmiendo tarde por lavar en las noches (31). Durante la narración de todo lo anterior, la protagonista es descrita con adjetivos positivos como “La plácida nana”, “María era eficaz y rápida...”, “María era una nana excelente”. Para el narrador, las acciones de María incluso sustituían los cuidados que su madre biológica debía de proporcionarle: “No cabe duda que la flaca de María era una nana excelente, tanto que mi madre por confiarse de ella nos atendía poco” (24). Esta primera caracterización provoca que, cuando se le critica por rezar en voz alta por las noches, el narrador haga una relación entre una mujer dedicada al hogar y los pecados, preguntándose cómo es que ella pudiera haber cometido una falta si sólo se dedica a cuidarlos y limpiar la casa: “¿Qué pecados podía tener esa mujer que se llevaba una vida tan rutinaria, sin dar cabida a ninguna otra experiencia que no fueran las de sus faenas domésticas?” (36). Esta duda del hijo menor deja ver su percepción del papel que se les ha impuesto a las mujeres como correcto y su separación con el pecado: una buena mujer que se dedica al hogar y a la maternidad no debería ser castigada.

A pesar de la dedicación con la que atiende a sus hijos, los padres del narrador también la describen como una mujer extraña, misteriosa, silenciosa y que convive poco con la familia cuando no se trata de ejercer sus labores como empleada: “Su

silencio y aislamiento no dejaba de preocupar a mis padres que siempre la tacharon de mujer de pocas pulgas⁴³ (24). Esto va de la mano con la manera tan rigurosa en la que protege su habitación, la cual tiene asegurada con una gran cantidad de cerraduras. El encierro y aislamiento forman parte de su caracterización como personaje y dan una gran parte de la información sobre ella: el lugar es un misterio como su propia personalidad impenetrable, pues, como lo propone Luz Aurora Pimentel "...entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación" (79). Otro detalle importante es que la animalización vuelve a estar presente en esta descripción negativa, al hablar de la manera en que María entraba a su cuarto, pues se le compara con una rata: "Misteriosa, abría su puerta dejando un mínimo espacio por donde se escurría como rata vertiginosa y la cerraba de inmediato..." (25). Todas las especificaciones anteriores aparecen cuando María no se comporta como la familia y el narrador esperan: como una mujer que cumple con las labores de limpieza y cuidado sin quejarse y que se muestra cariñosa o feliz con los niños. Cuando decide tener privacidad dentro de su cuarto y cuando sale de su papel de empleada eficiente y nana amorosa dedicada a sus labores, es duramente criticada. Como ya se cuestionó anteriormente, no se sabe si en realidad ella actuaba así o si la imagen que el narrador recuerda con nostalgia se trata de una personalidad que él construyó en su niñez, derivada de la manera en que María lo cuidaba, y la identidad negativa proveniente de su incumplimiento del ideal femenino y las críticas de sus padres debido a ello.

El narrador se muestra enojado con la actitud de María al no cuidar de su hija y por proveer más cuidados y atenciones a él y a su hermano, "Margarita olía mal,

⁴³ De acuerdo al *Diccionario del Español de México*, "ser una persona de mal genio o irritable y con tendencia a actuar violentamente".

realmente su humor me asqueó y sentí rabia contra María por no cuidar de ella. A mí todavía me preparaba el baño con hierbas y me frotaba la espalda. ¿Por qué no lo hacía con su propia hija?” (28), pero también crítica a su madre, pues ella prefiere ignorar y soportar la situación de maltrato con tal de contar con los servicios de limpieza y cuidado de su empleada. Con este dato, se puede observar que el narrador en general critica a los personajes femeninos cuando no se dedican a las labores del hogar y el cuidado de sus hijos, pues el juicio contra su madre precede a la descripción de los actos violentos de María, recalcando que ella no les daba los cuidados adecuados y dejaba que María se ocupara de ellos. Más adelante, se molesta cuando su madre no se hace cargo de Margarita, la hija de María: “Me repugnaba su posición acomodaticia, convenenciera. Era capaz de ignorar a la niña con tal de que la limpieza de su casa continuara como siempre” (27).

En la última parte del cuento, el narrador explica que logra encontrar a María en un mercado luego de bastante tiempo después de los hechos principales. El narrador la sigue por el lugar, donde la ve comprar hierbas, por lo que se asume que sigue realizando sus rituales. La ve ingresar a una casa de cuna, lugar donde sigue desempeñando labores de cuidado maternal, pues una monja le cuenta que tiene con ellos las mismas atenciones que tenía con su hermano y él cuando eran niños: “...me aclaró que María tenía como quince años de vivir ahí y que era la encargada de bañar a los niños más pequeños. 'Debería de ver qué bien lo hace; después del baño duermen como lirones'” (30). María entonces vuelve a ejercer de una manera esmerada los cuidados maternales, comparando la forma en la que cuidaba a los hijos de la familia en un inicio y cómo lo hacía después con su propia hija, desde una maternidad no deseada y de la que se avergonzaba.

Recapitulando los elementos de este cuento, el narrador homodiegético y testimonial se encarga de contar la historia del personaje femenino, es decir, es narrada por otra persona y no desde su propia experiencia, por lo que vuelve a estar ausente la voz y perspectiva de la protagonista. La identidad e imagen física y moral de María se construye a través del punto de vista del narrador y otros personajes, con el uso del discurso directo e indirecto de narradores delegados que provocan una polifonía. Esas intervenciones se encargan de dar más información sobre la historia pero también remarcan la falta de voz de María y el exceso de opiniones y juicios de otros. La representación de María se divide en una parte positiva y otra negativa dependiendo de si cumple el estereotipo de buena madre o no. Cuando sí lo hace, se le relaciona con la religión católica, lo sagrado y se narra yendo del pasado al presente para provocar nostalgia. Cuando no lo cumple, se le relaciona con los pecados, el encierro, el aislamiento, la violencia y se recurre a la animalización. La referencialidad de su nombre, con María de la Biblia y la figura cultural de la Virgen María, deja ver una carga de ironía al nombrar así a un personaje que se aleja del estereotipo de madre.

En general, se puede ver que el narrador expresa un juicio negativo hacia las mujeres que no desempeñan la maternidad como él cree que debería de ser. Aprueba o recuerda con cariño a María cuando era esmerada con las labores del hogar y cuidados especiales de los niños, pero la rechaza y critica cuando no cuida de su hija como lo hacía con ellos. Es evidente que el narrador desaprueba la violencia de María hacia Margarita, sin embargo, también existe una crítica hacia su madre cuando no se interesa tanto en sus hijos, como sí lo hace María, y cuando quiere ocuparse de Margarita con tal de seguir dejando las labores domésticas a cargo de alguien más. Su punto de vista queda más claro al final del relato, cuando encuentra a María en una

casa de cuna pero decide no buscarla porque una monja le dice que cuida muy bien de los niños de ese lugar, confiando más en su recuerdo como nana y olvidando el suceso terrible de violencia hacia Margarita.

Sobre este tercer capítulo dedicado a la maternidad se concluye que los juicios negativos contra las mujeres se realizan cuando no logran ejercer la maternidad tal y como lo pide el estereotipo de buena madre: se les describe negativamente como locas, desagradables, pecadoras y se recurre a la animalización para restarles humanidad y valor. Las afectaciones a la salud mental se desarrollan de la mano de los señalamientos y castigos basados en esta clasificación femenina de buenas y malas madres o, simplemente, por no cumplir con este requisito por distintas razones. Algunos de los hechos extraños aparecen como una forma de revelar el destino determinado por las normas de los estereotipos; al estar narrados en prolepsis, crean una ilusión de predicción con la que se sabe qué les sucede a aquellas que no las cumplen y es fácil predecir su destino. En todos los cuentos se repite el silencio hacia las protagonistas, pues los cuentos están narrados por otras personas, ellas jamás cuentan su historia o, si tienen la posibilidad de hablar, lo hacen en ocasiones muy limitadas y desde la perspectiva de otros. Esto remarca la constante que se ha visto hasta ahora: el silencio, el aislamiento y el castigo se relaciona con el incumplimiento de los parámetros indicados a las mujeres. La carencia de agencia y de voz para narrar su propia situación requiere que alguien más debe contar sus historias de una manera en la que se remarque que son mujeres que se han salido del modelo de buena madre o esposa. Es pertinente mencionar también la ausencia de acción de los personajes que representan las figuras de padres o esposos. Hay personajes masculinos pero son más bien jóvenes o niños. Esta ausencia puede hacer visible que la maternidad se da muchas veces en soledad, y que los padres y esposos

poco intervienen en las labores de cuidado y crianza, así como del embarazo y todo lo que conlleva la maternidad.

4. Las prostitutas en los cuentos de Adela Fernández

Continuando con el procedimiento que se siguió en el capítulo anterior para abordar la maternidad en los personajes de Fernández, en este caso se eligieron también tres cuentos de la autora para analizar tres situaciones distintas en que se puede ejercer la prostitución: la maternidad, la adolescencia y la vejez. Para comenzar, se expondrá un ejemplo de la unión de las dos concepciones presuntamente opuestas del ideal femenino: una madre que debe ejercer la prostitución para cumplir con el cuidado de su hijo.

4.1 "El hombre umbrío": las madres prostitutas

Este relato cuenta la historia de Oseas, un niño que es asociado con la mala suerte, razón por la que todos los que lo conocen quieren alejarse de él. Uno de ellos es su padre, quien lo abandona junto a su madre, Gilberta⁴⁴. Ella debe recurrir a la prostitución para mantener a su hijo, porque el pequeño padece distintas enfermedades que requieren atenciones y medicamentos. No obstante, Gilberta no puede asumir la responsabilidad sola, así que lleva a su hijo a un convento donde es acogido por un tiempo, hasta que lo expulsan por las tragedias que acontecen desde su llegada. Tras varios días de vagar en el desierto, la gente que vive en insolación en ese lugar comienza a adorarlo porque la sombra que lleva consigo les protege del sol.

⁴⁴ En este análisis se omitió el significado del nombre de Gilberta (La que brilla con su espada en la batalla) porque no se encontró relación con la historia ni el análisis que interesa a este trabajo.

Es así como se convierte en una especie de deidad a la que adoran y llaman "nuestro señor sombra"⁴⁵.

En este cuento, el narrador es heterodiegético y omnisciente. Tiene el acceso total a las mentes de los personajes, cuyo punto de vista se expone a través del discurso directo e indirecto. Haciendo una comparación con la narración homodiegética de "Jaculatorias e indulgencias", se puede notar un mayor nivel de objetividad en "El hombre umbrío", sin embargo, a pesar de que el narrador no se identifica como un personaje, se pueden encontrar algunos juicios que hacen evidente su presencia y hacen pensar que estuvo involucrado en los hechos o que conoció a los personajes. Por ejemplo, cuando califica la prostitución como "ilícito"⁴⁶ negocio" (*Cuentos...* 86) o cuando explica la diferencia entre el otro hijo de la familia y Oseas: "Este sí tenía buena estrella y daba gusto tenerlo cerca" (85-86). Pimentel explica que entre más presente esté el narrador heterodiegético menos objetiva será la información ya que, al señalarse a sí mismo, crea la ilusión de que es un personaje hablando desde el discurso figural y no una voz externa que no estuvo involucrada: "un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama

⁴⁵ Retomando el tema de la Biblia, la historia de Gilberta y Oseas recuerda también a lo narrado en el libro sagrado sobre María y Jesús como madre e hijo, sólo que algunos de los hechos parecieran estar a la inversa. Por ejemplo, la percepción que tienen del hijo al nacer, que en este caso es totalmente mala, con un crecimiento lleno de enfermedades y es rechazado, en comparación a Jesús, quien es descrito como sano y lleno de sabiduría (*La Biblia de las Américas* Lucas 2:40). Otra cosa es que la responsabilidad del hijo recaerá completamente en Gilberta y por ello debe recurrir a la prostitución, figura opuesta a la de la Virgen, según su concepción patriarcal. La similitud más obvia es la parte final, cuando Oseas comienza a ser visto como una deidad, a la que comienzan a adorar y seguir luego de sus padecimientos.

⁴⁶ Según la Real Academia Española, en su *Diccionario de la lengua española*, ilícito es algo no permitido legal o moralmente, por lo que este calificativo muestra la posición moral del narrador en cuanto al ejercicio de la prostitución como algo incorrecto realizado por Gilberta, reforzando la contrucción de la prostitución como parte de lo negativo en este cuento.

a debate” (143). Por lo anterior, en este cuento la narración no es del todo confiable y se puede señalar al narrador como parte del universo diegético, con una voz actorial y no autorial o externa, aunque no se deje clara su identidad. Esto también pone en duda de dónde obtuvo toda la información o quién le contó la historia.

En este relato también es evidente la falta de voz de Gilberta, pues ella no comparte su experiencia ni es la encargada de contar la vida de su hijo. Aunque su historia ocupa una parte reducida del cuento, es un ejemplo del desarrollo de la maternidad y la prostitución que sirve para el análisis de este trabajo. Es curioso que sea en esta parte del texto donde el narrador expresa más frases que hacen sentir su presencia y que parecen creencias o juicios expresados por alguien de forma subjetiva. A continuación se analizarán algunas situaciones de esta parte del relato y la forma en que describen hechos relacionados con la maternidad de Gilberta y el ejercicio de la prostitución para mantener a su hijo.

Oseas es descrito como un ser lúgubre que ensombrece cualquier sitio en el que está, pero esto puede referirse a algo más. Lo fantástico o extraño en este cuento podría estar relacionado con la descripción de un niño que ha nacido con alguna discapacidad o padecimiento que requiere cuidados especiales y, por ello, mayores gastos económicos, como puede leerse en las siguientes líneas del relato:

El niño siempre enfermo le exigía excesivos cuidados. Padecía del hígado, del mal de sangre, de anemia perniciosa o del corazón arritmico. Oseas salía de un mal para entrar a otro y no había esperanza ni de salud ni de muerte. Para solventar los gastos de médico y medicinas, la madre se dio a la prostitución (86).

Este factor podría revelar una explicación del abandono del padre, optando por dejarle el cargo a su madre y ocuparse de aquel hijo del que sí estaba orgulloso. La

facilidad con la que el padre toma la decisión de alejarse de Oseas y la tendencia a culpar a Gilberta por haber traído al mundo a un ser funesto, por lo que debe hacerse cargo de él, como si fuera una extensión de su cuerpo condenada a la maldición del infortunio. Aunque el narrador no describe físicamente a Gilberta, mediante esta asociación con la mala suerte de su hijo le da una caracterización: "...se decía que por vivir con él era transmisora de la mala suerte" (86). Ligado a esto, Marcela Lagarde explica que las mujeres que dan a luz hijos con malformaciones, incapacidades físicas o cualquier enfermedad "...pasan su vida culpándose y siendo culpadas por los males de los hijos. La culpa es compensada y transformada en sacrificio: las mujeres viven dedicadas en cuerpo y alma al hijo enfermo, ocupadas en reparar su falla..." (396). En el cuento nunca se aclara si el hijo mayor es hijo biológico de Gilberta, pero es importante resaltar que el padre decida hacerse cargo de aquel personaje que no está marcado por la desgracia y se le deje la responsabilidad a la madre de alguien que no encaja con el ideal de hijo perfecto: "El padre buscó consuelo y alegría en otra mujer y poco a poco fue abandonando el hogar hasta llevarse consigo a Marcelo, su hijo mayor. Este sí tenía buena estrella y daba gusto tenerlo cerca" (85-86).

En este relato también puede verse el tema de la maternidad no deseada, ya que Gilberta desde un principio siente rechazo hacia su hijo y esto podría deberse a algo más que el carácter sombrío del niño. Aun con esta sensación, ella debe quedarse y hacerse responsable del niño: "La única que seguía apegada a él era Gilberta, bajo las leyes de la maternidad que la movían a protegerlo por aquello que había brotado de sus propias entrañas" (86). La maternidad en soledad de Gilberta se debe a la decisión de su padre y con ello surge una pregunta: Si a todos les molestaba la presencia Oseas y les provocaba querer alejarse de él, ¿por qué es la madre la única que permanece a su lado? Gilberta expresa, a través del discurso directo, la misma

percepción de Oseas e incomodidad que los demás sienten: “'Este niño, se decía, trae consigo una carga de infortunio' y suplicaba a Dios que lo librara de un mal destino” (85). En este momento parece adecuado hablar del análisis de la paternidad en comparación con el ejercicio de la maternidad en las mujeres, de nuevo recurriendo a Lagarde, quien expone que:

La paternidad es un conjunto de obligaciones de provisión económica, social y jurídico que no define el ser social de los hombres, de ahí que los hombres puedan desecharla con menor dificultad que las mujeres tienen para la maternidad. [...] La paternidad no tiene como espacio el cuerpo paterno, ni define de manera esencial al hombre, sólo tiene que ver con su restringida definición como padre. Ser padre es sólo uno de los roles posibles y esperados en la vida de los hombres, tal vez uno de los más importantes. [...] En cambio, ser madre es la esencia positiva del ser mujer (742-743).

El ejercicio de la maternidad, sobre todo en un caso donde la mujer debe hacerse completamente responsable de un hijo, está determinado por la clase social y el poder adquisitivo que tenga: "La situación de clase de las mujeres determina en gran medida el contenido específico de su maternidad. Millones de mujeres en México viven la maternidad en la miseria" (Lagarde 372). Más adelante, Gilberta debe lidiar con la mala reputación que le ha formado su comunidad por ser madre de Oseas, por lo que prostituirse no le es suficiente debido a que nadie desea contratar sus servicios: “...los hombres buscaban poco o de plano la evitaban por conocer el cotilleo de que había parido un hijo umbrío [...] Si acaso lograba subsistir del ilícito negocio, era gracias a los forasteros que, ignorantes de todo, pagaban por el placer que ofrecía su cuerpo” (86). Tras lo anterior, es importante hablar de cómo las críticas de la sociedad o de las comunidades donde se desarrollan las vidas de las mujeres influyen

en su desarrollo personal y profesional. La reputación de las mujeres es un factor que les afecta a la hora de empezar un trabajo, buscarlo o cualquier actividad que implique interactuar con los pobladores, cosa que influye gravemente en Gilberta y provoca que no pueda cumplir de manera plena con sus responsabilidades individuales y de madre.

La situación de Gilberta en "El hombre umbrío" es un ejemplo del desarrollo deficiente de la maternidad debido a una mala situación económica, pues Gilberta no se puede hacer cargo de su hijos por dicha crisis y por la falta de apoyo del padre. El abandono infantil es una de las muchas resoluciones ante este tipo de problemáticas y es lo que sucede a la mitad del cuento cuando, por sugerencia de otra mujer, decide abandonar a Oseas en un convento para que sea mejor atendido: "Un día, Leonora, la matrona, la mandó a llamar y le aconsejó que se deshiciera del niño, que lo entregara a las monjas carmelitas que atendían en orfanato [...] Oseas tenía cinco años cuando lo dejaron en la puerta del convento." (87). Marcela Lagarde habla sobre el abandono de los hijos por parte de las madres y el contexto que casi siempre hay detrás de tales decisiones. Este contexto es muy similar al que Gilberta vive en el cuento de Fernández:

Lo que sucede es que las madres que abandonan hijos son a su vez mujeres abandonadas, madres solas. Entonces, el abandono materno cobra otra dimensión. Estas madres no abandonan a hijos plenos que en otra circunstancia crecerían en familia. No. Ellas abandonan a hijos de quienes son objetivamente responsables, no pueden cargar con ellos. Desisten, impotentes para enfrentar la maternidad en soledad o en minusvalía (física, emocional, laboral, económica) (739).

Para concluir, se resumen los puntos más importantes de "El hombre umbrío" y de Gilberta como personaje que desarrolla la maternidad y la prostitución. La narración

heterodiegética y omnisciente ocasiona que Gilberta no cuente su propia historia y sólo se le cita en una ocasión muy breve. Las descripciones fantásticas y negativas son usadas para caracterizar a Oseas como un niño con mala suerte, lúgubre y con una maldición que afecta a todos los que lo rodean. Esta caracterización afecta también a Gilberta, quien, al ser su madre, es igual de desafortunada que él e incluso se le retrata como la culpable de traer al mundo a un niño que sólo trae desgracias a los demás personajes. Las opiniones de la comunidad son el principal factor de que la reputación de Gilberta se vea afectada y de que le surjan obstáculos en su desarrollo laboral, siendo prostituta, y en su desarrollo como madre. Esta opinión no sólo se realiza por los personajes del cuento, sino por el narrador que, aun siendo heterodiegético, deja ver su presencia cuando expresa juicios o cuando indica cómo percibió los sucesos, por lo que su subjetividad hace dudar de su participación como voz externa y se le identifica más bien como una voz figural.

En este cuento se puede ver retratado el ejercicio de la prostitución como una desgracia. Tras el abandono del padre, Gilberta recurre al trabajo sexual como único recurso que le queda para mantenerlo, luego de que la mala suerte de Oseas la lleve hasta ese punto. Tomando como referencia las representaciones de la prostitución en el cine, que fueron revisadas en el capítulo dos, se puede ver la vida de Gilberta como una de los personajes de las primeras décadas del siglo XX, donde la prostitución aparecía como una obligación o como el sufrimiento de una mujer que se sacrifica por su hijo. Sin embargo, con la decisión de llevar a Oseas al convento termina por transgredir el ideal de madre abnegada.

4.2 "Con los pies en el agua": prostitución en adolescentes

Este relato cuenta la historia de dos adolescentes. Por un lado, Simona, una prostituta de trece años que nació y creció en un burdel, pues su madre también era prostituta y la abandonó cuando era pequeña. Por otro lado, Helena de quince años, joven de clase alta que ha sido excluida por su familia debido a sus deseos sexuales, razón por la que la han internado varias veces con la intención de "curarla". Ambas se conocen luego de que Helena es abusada por varios hombres en una construcción cercana al burdel. Pronto, Helena convence a Simona de huir con ella y quedarse en la casa de un primo, en donde participarán en las fiestas que éste realiza. Helena muere al jugar ruleta rusa en una de ellas y a Simona la dejan malherida en un parque, creyéndola muerta. Tras su recuperación, regresa al burdel sin mencionar lo que vivió, retomando su rutina.

El relato es presentado por un narrador heterodiegético, es decir, no participa en el universo diegético como actor y sólo cumple la función vocal (Pimentel 141). También narra sin focalización alguna, conociendo los pensamientos de cualquiera de los personajes y los detalles de todo lo que sucede sin restricciones espaciotemporales, perceptuales o cognitivas, por lo que se le puede nombrar como omnisciente (Pimentel 98). Este factor le permite ir de una mente figural a otra, recordando partes del pasado de Simona y Helena, o hechos que tienen lugar cuando no están juntas, para complementar la información del relato en curso. El narrador, a pesar de ser heterodiegético, no está ausente del discurso narrativo, pues se hace presente y deja ver su posición ideológica con los adjetivos que utiliza para describir y valorar lo que sucede (Pimentel 142). Esta voz se proyecta como un ente ajeno al mundo narrado que cuenta lo que sucedió, priorizando la perspectiva de Simona y Helena, pero manteniendo su punto de vista individual y conservando su poder de

elección cuando desea explicar brevemente la perspectiva de otros personajes o simplemente dando sus propias opiniones subjetivas de lo que sucede. Lo relevante de lo anterior es que algunos de estos juicios van de la mano con estereotipos que encasillan a las dos protagonistas por las acciones que realizan. A continuación se darán más ejemplos de estas afirmaciones.

Comenzando con el análisis de la caracterización de las protagonistas, es pertinente analizar la referencialidad de los nombres porque, como ya se observó en los cuentos anteriores, estos dan más detalles sobre la imagen física y moral de los personajes, además de que dan un anticipo de la historia (Pimentel 65). Simona, por un lado, puede ser relacionada con Simón el Mago, personaje de *Los Hechos de los Apóstoles*, en la Biblia, sobre todo porque es presentado como un hombre no digno de Dios por querer obtener el don de realizar milagros a cambio de dinero (*La Biblia de las Américas* Hechos 8:9-24). Helena, por otra parte, tiene una referencia mitológica, Helena de Troya, quien ha sido tratada en diversas obras por autores distintos. Pilar Saquero Suárez Somonte dice que con cada representación va adquiriendo nuevos significados. Sin embargo, se le puede englobar en las siguientes categorías: “esposa fiel, adúltera; inocente o chivo expiatorio y por lo tanto culpable; símbolo sexual y quintaesencia de la feminidad; meretriz, vampira, o mejor, vampiresa. Ella puede ser todo esto y no perdurar en ninguno de estos prototipos” (124). En resumen, se relaciona con el personaje de “Con los pies en el agua” por su calificación como mujer peligrosa y tentadora por su belleza y sexualidad. Tomando en cuenta a ambas, San Justino mártir, en su *Apología*, vuelve a mencionar a Simón el Mago, esta vez acompañado de una mujer cuyo nombre es Elena y es referida como la misma Helena de Troya. Ahora aparece como prostituta, es liberada por Simón y descrita como aquella de donde creó a los demás seres humanos (Santos). Por este dato, resulta

interesante el uso de estos dos nombres juntos en el cuento de Fernández, pues Helena y Simona también son compañeras en una especie de viaje en el cuento y, sobre todo, por la alusión a la prostitución.

Ligado a lo anterior, también es importante agregar el significado etimológico de los nombres. Simón proviene del hebreo *shimon*, que significa “el que escucha” o “Dios me ha escuchado”, derivado del verbo *shama*, oír (“Simón”). En el caso de Helena proviene del griego *Ἑλένη*, *Elèné*, y significa “aquella que brilla como una antorcha” o “aquella que arde o resplandece” (“Helena”). En el caso de Simona, el nombre se vuelve a usar con ironía, puesto que a ella se le describe como una mujer que no merece el cielo por ser prostituta. Otra relación es el hecho de que en el relato Simona es la única que no interviene en forma de discurso directo, en la narración los demás hablan cuando quieren contarle a ella sus historias o interactuar, por lo que Simona cumple la función de escuchar a los demás. En el caso de Helena, la referencia parece ser semántica, relacionándose con su físico que llama la atención o con relación al fuego y su deseo sexual.

Continuando con la caracterización de las protagonistas, se puede decir que la perspectiva de la prostitución y la sexualidad en este cuento está principalmente ligada a la clase social. Esto se puede ver en la forma de describir a las protagonistas y en las estrategias que la autora utiliza en el cuento para formar una imagen de ellas. En primer lugar, Simona es presentada como una adolescente prostituta que vive en la pobreza. Se dan pocos detalles de su físico, simplemente se habla de la suciedad y enfermedad en su día a día: "El hambre, la calle, la mugre fueron los mejores aliados de su infancia y nunca se preocupó por aquellas fiebres y vómitos constantes que la mantenían flaca y pálida" (*Vago espinazo...* 38). En cuanto a Helena, se dice que es una adolescente de buena posición económica, rubia, alta y bonita, "...parecía la aparición

de un ángel" (38). Ella no se siente cómoda con las presiones que su familia pone sobre ella para seguir un tipo de vida en específico: "No estaba dispuesta a ser una elegante Barbie protegida por el dinero y las bendiciones de Dios, sumisa y arreada hacia un camino luminoso" (41).

La sexualidad femenina desarrollada fuera del ideal de madre-esposa define la vida y personalidad de ambas adolescentes. Simona se dedica a la prostitución y por ser hija de prostituta decide seguir con el oficio, pues no conoce otra forma de vida: "A Simona desde niña le gustó el infierno. El cielo no sería para ella, hija de prostituta y habituada al mundo de los vicios y la vida ardiente" (36). Por su parte, Helena ha sido marcada por el desprecio de su familia, ya que tiene el deseo recurrente de tener relaciones sexuales con varios hombres a la vez, por lo que la mantienen alejada mediante el encierro en distintos lugares donde prometen curarla: "Sus padres la calificaban de enferma, vivían temerosos de lo que pudiera hacer y la mantenían encerrada en su casa. Siempre lograba escapar y ellos recurrieron a internarla en clínicas privadas" (*Vago espinazo...* 41). La sexualidad de Helena es descrita como insaciable, llena de actos impulsivos que han causado consecuencias a ella y a su familia; por lo anterior, la perciben como una mujer loca. Lagarde habla sobre la sexualidad de la mujer vista desde un punto de vista negativo cuando se sale de las normas de cómo debería vivir una mujer: "La ninfomanía sirve a muchos como explicación de la prostitución como originada en otra enfermedad, y como un mal originado en y por el género femenino. De acuerdo con esta concepción, la prostituta está próxima a las locas, o es loca" (587). Helena decide contradecir lo que le indican por medio de su sexualidad y si bien no incurre en la prostitución como Simona, es percibida como una mala mujer por desarrollar prácticas sexuales catalogadas como indebidas o prohibidas y dejarse llevar por su deseo sexual: "Por su conducta

diferente y mala, antinatural, la prostituta es clasificada y observada como enferma; la etiología de la enfermedad puede ser de tipo biológico o psicológico” (Lagarde 587).

Como ya se ha mencionado, las descripciones de las protagonistas no son tan detalladas, pero su caracterización se prolonga mediante otras estrategias. Una de ellas es su relación con la imagen de los espacios y el entorno como parte de su identidad. Primero se puede hablar del encierro como una característica de ambas jóvenes. Simona, en el burdel desde niña, como único lugar conocido del que no quiere salir hasta que conoce a su compañera. A Helena la encierra su familia en su casa por su deseo sexual que resulta amenazante; también la encierran en clínicas y en retiros, de los cuales logra escapar. Esta reclusión o aislamiento tiene mucho que ver con el papel de la prostitución y la vivencia de una sexualidad transgresora, relacionado ambas situaciones con una afectación mental femenina y un cierto grado de peligro del cual hay que protegerse: "Algunas son encerradas en la familia, como protección aparente para la loca, pero también como protección a la familia. A otras se las encierra en instituciones privadas o públicas, la familia decide los procedimientos y el momento para llevar a cabo el encierro" (Lagarde 694).

Pasando a otro ejemplo de caracterización actuarial mediante descripción del espacio, el narrador inicia el cuento describiendo la vida de Simona como el Infierno o Inframundo, pero también como un resumen del entorno donde se desarrolla como prostituta:

El cielo no sería para ella hija de prostituta y habituada en el mundo de vicios y de la vida ardiente. Había oído decir que el infierno está aquí mismo en la tierra [...] Era más normal vomitar que comer y desconocía la tristeza, aunque para todos ella fuera un personaje triste enmarcado en el inframundo de una ciudad perdida (38).

Respecto a esto, Pimentel aborda el uso de referentes espaciales globales como descripción del entorno en un relato:

El narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Y es que la ciudad significada no sólo establece una relación directa y unívoca entre significante diegético y un referente extratextual puramente topográfico. Más allá de esta función verosimilizante, la ciudad descrita tiene una función que sólo podemos llamar ideológica (31).

El espacio donde Simona vive y ejerce la prostitución es calificado con un nombre que, si bien no pertenece a un referente extratextual real, sí es un espacio ideológicamente estructurado y conocido por representar la idea de la maldad, el castigo y la penitencia producto de desobedecer los mandamientos religiosos que, de ser cumplidos, dan como merecimiento estar en el lugar opuesto al Infierno: el Cielo. Aquí se puede ver entonces la oposición del Cielo y el Infierno de la mano con la bondad y la maldad, lo correcto y lo incorrecto en las mujeres. Simona, al ser prostituta, tiene ganado el Infierno y jamás podría ser merecedora de ir al Cielo. La relación de la sexualidad femenina con la maldad también se puede ver en la presencia de hechos extraños o fantásticos, empleados como mecanismo para condenar a las mujeres que se salen del ideal femenino. Por ejemplo, cuando la madre de Helena excusa el comportamiento de su hija con la anécdota que cuenta cuando es arrestada junto con Simona: "...de niña tiró a la basura todas sus muñecas y de una mascada roja hizo un diablo que amarró a una pata de gallo y a causa de ese fetiche se convirtió en el mismo demonio" (39).

En el cuento, la caracterización de los espacios también está basada en la clase social a la que pertenecen: se hacen analogías positiva si son sitios de clase alta, y negativas si son de clase baja. Muestra de ello es el burdel donde vive Simona,

llamado "La Gloria eres tú". Es un espacio destinado para los hombres de clase obrera, que se abre luego de que varias familias se mudan a la zona tras la construcción de unas unidades habitacionales, por lo que espera como clientes a los trabajadores de dicha construcción. Cuando Simona regresa al burdel al final del cuento, éste sitio se transforma en un lugar seguro para ella, al que decide volver porque es su hogar, aunque en un principio sea retratado como un infierno. Una ambivalencia similar sucede con la casa de Horacio, lugar que representa las clases altas por encontrarse en una zona residencial. También simboliza el mundo de los artistas y la cultura, en el que ambas jóvenes participan por medio de juegos y ejercicios. Es otro mundo para Simona, al que poco a poco se adapta. La casa se recrea como bella, espaciosa, limpia y artística, pero se transforma con la aparición de Boris, un joven polaco que las lleva, junto con otras chicas, a su habitación privada, que describe como "otro paraíso" (*Vago espinazo...* 45). Esta habitación resulta ser el lugar donde Helena muere, luego de jugar ruleta rusa, y en el que Simona es golpeada para luego ser abandonada en la calle. Lo sucedido representa para Simona un cambio drástico, pasando de un mundo que la tenía fascinada a un lugar que le deja un recuerdo doloroso. Los dos casos anteriores dejan ver una situación similar de miseria y abusos, tanto en el burdel, un mundo situado en los rincones marginados y olvidados de la ciudad, como fuera de él, en los lugares donde conviven con gente de mayor posición socioeconómica y con más acercamiento a la cultura.

Por otra parte, la descripción detallada del espacio, de los hechos y del vestuario también muestran las violencias a las que son sometidas Helena y Simona. En este caso se puede retomar la categoría de los esbozos como detalles que pasan desapercibidos en el momento de su presentación, pero que toman significado más adelante (Pimentel 47). El primero de ellos es el desmayo de Helena luego de tener

relaciones con varios hombres en la casa de Horacio, algo que genera en Boris una imagen de Helena muerta, ilusión que después busca imitar provocando su muerte al manipular el arma que usan en el juego de la ruleta rusa (*Vago espinazo...* 47). Otro caso es la presencia del cadáver de una mujer vestida de azul con la que tiene relaciones un hombre en la sala donde juegan con Boris. La descripción de la mujer de azul ayuda a Simona a darse cuenta de que el juego de la ruleta rusa es real, pues en un principio ella considera que es sólo un engaño: "Con aversión las cuatro invitadas de Boris advirtieron que la de azul estaba muerta de un tiro en la sien [...] Todo parecía ser una truculenta farsa a no ser por el cadáver de la mujer vestida de azul" (*Vago espinazo...* 46-47). Lo anterior también es un anticipo de cómo terminará Helena luego del juego.

Los esbozos, más allá de un anuncio de lo que será importante después, puede hablar de la reproducción de la violencia de género como un ciclo que se repite: así como otras mujeres habían sido violentadas ante su presencia, luego llegaría su turno y así el de otras mujeres después, en una violencia que no tiene fin y que no deja rastro. Otra alusión a esto es el falo de hielo esculpido por uno de los hombres de la casa de Horacio, que se encuentra en medio de un espejo de agua, lugar a donde cae el cuerpo de Helena luego de morir, hundiendo sus pies en el espejo de agua y aludiendo a la vez al título del cuento y a la frase que Helena repetía a Simona para decir que eran muy jóvenes para no vivir nuevas experiencias. El narrador cierra el cuento diciendo: "En su mente latía el recuerdo de Helena y la mente del inmenso falo de hielo que se diluía para no dejar vestigio de su misterio y de su crimen" (48).

Para concluir, se resume lo encontrado en el análisis de "Con los pies en el agua". El narrador heterodiegético y omnisciente, con sus pocas limitaciones cognitivas, espaciotemporales y perceptuales, emite juicios y valoraciones sobre todo

lo que cuenta, a través de adjetivos calificativos. Con esto también deja ver su presencia y distingue su perspectiva de la de otros personajes. La ideología de la voz narradora se puede observar principalmente en la caracterización de las protagonistas y la descripción de los espacios donde se desarrollan. La referencialidad de los nombres contribuyen a su imagen de mujeres alejadas del camino que deben seguir, según el ideal, y resaltan la tentación que provocan con su belleza y sexualidad, además de su falta de voz en la narración, especialmente de Simona. La descripción de su identidad las confronta: por un lado, Simona es pobre, sucia, flaca y fue abandonada desde pequeña; en cambio Helena es hermosa como un ángel y viene de una familia de buena posición económica. Sin embargo, ambas son rechazadas por la forma en que viven su sexualidad. La descripción de los espacios y entornos separan el bien del mal, aludiendo a lo que ellas no pueden acceder por la prostitución o por su deseo. El encierro habla de su exclusión o reclusión por ser consideradas un peligro o una vergüenza para la sociedad y sus familias. La descripción opuesta de dos espacios fundamentales en el cuento, el burdel, como el infierno, y la casa del primo de Helena, como un paraíso, invierten su significado al final, tras la violencia de la que son víctimas. Finalmente, los esbozos son más que elementos o sucesos que adquieren importancia con el desarrollo del cuento, también hablan de la violencia que vivirán las protagonistas más tarde. A su vez, señalan la impunidad de los abusos masculinos que no son castigados y las mujeres no hablan de ellos cuando son víctimas.

En este cuento, a comparación del anterior, la prostitución es retratada como una labor que Simona realiza porque es la única forma de vida que conoce. No se puede decir que lo hace por voluntad propia, pero ella no expresa un desagrado por esta actividad. Sin embargo, se puede ver una carga de violencia hacia las mujeres, no

solamente en las acciones de ciertos personajes masculinos hacia ellas, que se burlan de sus infortunios y las tratan como objetos, también de otros personajes femeninos que las critican y excluyen por estar relacionadas con una sexualidad en la que tienen mayor agencia y decisión. Esta agencia se puede apreciar en la narración en la posibilidad de contar lo que les sucede a las protagonistas y en la focalización en Simona y Helena, aunque esta sea narrada por la perspectiva del narrador.

4.3 "Las gallinitas": prostitución en mujeres adultas mayores

Este cuento es uno de los más breves de la autora, pero no por ello es menos útil para comprobar la hipótesis de esta investigación. En sólo dos párrafos logra contar una historia que habla sobre dos sectores de la sociedad que son ignorados y, al mismo tiempo, tratados como un problema que desea eliminarse: las prostitutas de edad avanzada. La narración cuenta la existencia de un grupo de mujeres mayores que viven de manera precaria en una ciudad. Cada mañana, ellas acuden al mercado en el centro de la ciudad para recolectar granos de maíz y garbanzos de la basura, con los cuales se alimentan. El narrador describe a estas mujeres como gallinas hambrientas y viejas que se reúnen en grupos y se protegen unas a otras de las agresiones de unos hombres que se dedican a cargar la mercancía.

Es importante comenzar dando más detalles sobre el narrador del relato, porque la información del universo diegético y del suceso principal se describen desde su perspectiva. En el primer párrafo es difícil definir su identidad, pues sólo se dedica a describir la situación de las mujeres del mercado y los cargadores como una escena detallada que observa pero en la que no participa. Por no contribuir en los hechos y por la cantidad de detalles que da al describir los acontecimientos, se asume

que es heterodiegético y omnisciente. Sin embargo, su presencia se hace más evidente cuando, a partir del segundo párrafo del cuento, transforma la manera en que transmite los datos. Sobre lo anterior, existen dos puntos de vista propuestos por los investigadores que han abordado en su tesis el cuento "Las gallinitas". Por un lado se le ha descrito como un narrador omnisciente en tercera persona que posee un grado alto de subjetividad respecto a los hechos que describe, tanto que llega a ser "despiadado" con sus juicios (Alcántara Vega 44). Sin embargo, también se le ha descrito como "...narrador en primera persona que funge como testigo de los hechos, pero que narra desde cierta distancia. Es parte del ambiente y del espacio, pero las acciones no recaen directamente en él." (Velázquez Velasco 76).

Entonces, el dilema de la elección de un tipo de narrador en específico está entre dos opciones: un narrador en tercera persona, heterodiegético y omnisciente, que sabe todo lo que sucede y tiene la capacidad de ir al pasado, con el fin de explicar detalles importantes de la historia de las prostitutas, así como de ir al futuro y predecir lo que sucederá. La otra opción, que es la que apoya el análisis de esta tesis, propone que el narrador de "Las gallinitas" utiliza la primera persona del plural, es homodiegético y puede ser un personaje más que se mantiene alejado de las acciones que él mismo relata, pero que, al mismo tiempo las observa, las cuenta y, sobre todo, las juzga. De acuerdo con lo anterior, se agrega que el narrador sería clasificado como un narrador homodiegético testimonial, cuyo relato está a cargo de una comunidad que se muestra a partir del segundo párrafo: "Inútiles son los intentos de matarlas; vivamente seniles son la vergilenza⁴⁷ y amenaza de *nuestra* ciudad" (120). Este narrador entonces no se enuncia como un ente o personaje visible, identificable y que

⁴⁷ La palabra "vergilenza" aparece así en el cuento. Se buscó su significado pero se corregía por la palabra "vergüenza". Se asume entonces que quizá fue un error de edición y se toma como referencia el significado de la segunda opción.

participa, sino como un ente colectivo, una voz que habla de una opinión generalizada en la ciudad sobre un hecho histórico y constante. Lo que sucede entre las mujeres y los cargadores es un acto cotidiano que lleva años repitiéndose y que se repetirá en el futuro, puesto que el narrador predice que esta situación no parará.

En cuanto a la posición temporal que toma el narrador, en el primer párrafo es simultánea a los acontecimientos que presencia. Se narra en presente, como si en ese mismo momento todo estuviera sucediendo y el narrador sólo se encarga de anotar de inmediato lo que ve. Sin embargo, en el segundo párrafo, la narración se vuelve retrospectiva cuando hace la descripción de la presencia histórica de las mujeres prostitutas a través de los siglos: “Así *viene sucediendo* desde hace siete años y *no hay* manera de deshacerse de ellas. Muchas de estas ancianas son las mismas prostitutas, aquellas que a finales del siglo XIV *fueron* maldecidas por el anacoreta Smadesh y quienes *recibieron* el castigo de la eternidad” (120). Asimismo, cambia a prospectiva cuando predice que la multiplicación de estas mujeres afectará a la ciudad y que, por ello, es un problema que debe resolverse: “Década con década se multiplican y *al futuro* de los siglos la ciudad *estará* saturada de mujeres centenarias y de adolescentes conversas a la prostitución que *buscarán* este medio como el único posible para escapar de la muerte” (120)⁴⁸.

Las descripciones que hace el narrador, tanto de los espacios como de los personajes, juegan un papel muy importante a la hora de analizar lo que no está completamente explícito en la breve extensión del cuento. Los elementos que son usados en estas representaciones no sólo sirven para detallar el aspecto del objeto o sujeto en cuestión, también son una herramienta para conocer de manera global los temas del relato, así como la actitud, las opiniones y la visión del mundo del

⁴⁸ Las cursivas de las citas se han agregado para resaltar el cambio de temporalidad del narrador.

observador que se encarga de narrar (Pimentel 41). En el primer párrafo, el narrador caracteriza a las mujeres de una forma muy similar a como lo hace con el mercado y sus alrededores, siempre de forma negativa: Ellas "Son enjutas, casi ciegas, vestidas con hilachos negros o grises, malolientes. Una costra de mugre consumada les oscurece el rostro", y el mercado es el "...viejo y podrido corazón de la ciudad" (119). Ambos comparten adjetivos que los ilustran como viejos y podridos o malolientes. Retomando las ideas de Luz Aurora Pimentel, que ya se utilizaron para abordar la identidad de María en "Jaculatorias e indulgencias", hay una doble función que cumplen las descripciones de los espacios en los que se desarrollan las acciones de un relato: como escenario de acción y como explicación de los valores temáticos y simbólicos del relato, haciendo síntesis de un personaje (79). Lo anterior justifica la propuesta de que la descripción del mercado funge como un apoyo para reforzar la imagen que el narrador quiere proyectar de las mujeres protagonistas del cuento.

Continuando con la caracterización de las protagonistas, desde el inicio del cuento el narrador utiliza la comparación entre las gallinas y las mujeres mayores del mercado. Cada vez que menciona alguna de sus acciones, las relaciona con alguna característica animal: el "cacareo humano, femenino y senil" (119) como el anuncio de que han llegado al mercado al amanecer, refiriéndose al murmullo de sus voces; sus "dedos en forma de pico de ave" (119) con los que recogen los granos de la basura; la forma en la que se protegen de las agresiones de los cargadores: siempre en grupo y veloces a pesar de su vejez. Al principio, esta descripción puede llegar a confundir, pues, teniendo el antecedente de otros cuentos de Adela Fernández, no se puede distinguir si el narrador habla de mujeres que realmente cuentan con características zoomorfas en su cuerpo o si sólo es una manera de representarlas e intenta decir algo más a través de su animalización. Con una frase de las últimas líneas del primer

párrafo deja ver que se trata sólo de una comparación: "...en grupos se movilizan espantadas y es cuando más se asemejan a las gallinas" (120), aclarando que la animalización⁴⁹ es un apoyo tanto para explicar el físico de estas mujeres como para hablar de la percepción y opinión que el narrador tiene de ellas y de sus acciones. Retomando lo que se mencionó en los primeros análisis de la parte de maternidad, el uso de la comparación entre las gallinas y las mujeres del mercado sugiere que se les ve como un otro distinto y amenazante, recurso que se repite en este cuento para deshumanizar y restar valor.

Como se pudo ver en los análisis anteriormente efectuados, los personajes marginados se repiten constantemente en los cuentos de Adela Fernández al hablar de aquellos seres humanos que se salen de las normas, de los arquetipos femeninos o masculinos, en este caso son mujeres vulneradas por su posición como adultas mayores que ejercen la prostitución. Las descripciones animalizadas de las "gallinitas" y la comparación con el mercado antiguo y sucio funciona como una forma de evidenciar la opinión que el narrador tiene de estas mujeres que viven en una situación precaria. Se justifica la anterior afirmación utilizando la propuesta de Pimentel en cuanto al retrato de la identidad física y moral del personaje: "Al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del 'retrato moral' ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor" (75).

⁴⁹ Volviendo al libro *Las hijas de Lilith*, Bornay proporciona ilustraciones de Lilith encontradas en el *Libro de Horas del Duque de Berry* y las elaboradas por Kenyon Cox, donde se puede ver a la Lilith con un cuerpo híbrido de humano y serpiente, en ambas la cola del animal reemplaza sus piernas. En cambio Eva se ilustra con un cuerpo totalmente humano, que tiene contacto con la serpiente pero nunca posee partes zoomorfas como sí las tiene Lilith (28-29). Con este detalle se equipara a la mujer con el diablo, puesto que, en la tradición judeocristiana, el diablo es personificado a través de la serpiente.

El narrador, al dar la explicación de la presencia de esas mujeres a través de la historia, menciona que “Muchas de estas ancianas son las mismas prostitutas, aquellas que a finales del siglo XIV fueron maldecidas por el anacoreta Smadesh, y quienes recibieron el castigo de la eternidad” (120). Esta frase puede decir algo más acerca de las prostitutas en este cuento. Respecto al personaje, no se encontró información específica sobre el nombre Smadesh, ni de su presencia en otro libro o en la cultura en general. Por ello se limitó su significado, y repercusión en el cuento, al de la palabra "anacoreta", que refiere a la religión católica: una persona que, apegada a los principios religiosos, se aísla de la sociedad para dedicarse a la oración y penitencia ("Anacoreta"). Este nombre pone en evidencia el papel importante que tiene la religión en los juicios de tipo moral que el narrador ejecuta sobre las "gallinitas" y los castigos para las mujeres que históricamente vienen de los preceptos de la religión católica, sobre todo cuando se trata de su sexualidad: "En el terreno de la sexualidad la mujer ha sido disciplinada, desexualizada, a través de sistemas de creencias entre los cuales la religión ocupa un lugar destacado" (Aragón García 320).

El narrador añade que este personaje lanzó una maldición a las prostitutas siglos atrás, una maldición que les dio la eternidad. Dicha eternidad aparece representada en las mujeres del mercado como la vejez y la precariedad, características que son descritas como un castigo por prostituirse y, por lo tanto, como un problema que no importa a la sociedad en cuanto a su afectación a las mujeres, pero sí importa cómo buscan su alimentación y supervivencia, pues se toma como algo que afecta a la sociedad misma que las repudia. Al ser un problema constante y que lleva siglos sucediendo, lo que interesa es resolverlo sin un beneficio para ellas, por lo que se sugiere la eliminación de estas mujeres como una posible

solución al malestar social: "...así viene sucediendo desde hace siete siglos y no hay manera de deshacerse de ellas" (120) o "Inútiles son los intentos de matarlas; vivamente seniles son la vergüenza y amenaza de nuestra ciudad" (120). Además, el narrador da un panorama de la manera en que estas mujeres mayores son las encargadas de inducir a mujeres más jóvenes a la prostitución, panorama antes descrito en "Con los pies en el agua": "...aquí las mujeres se prostituyen con facilidad, y acuden a las ruinas para ser instruidas por las vetustas y eternas ramera" (120), por lo que su eliminación supondría el fin de este sector.

En resumen, "Gallinitas" muestra de nuevo la inferiorización de las mujeres prostitutas a través de diversas estrategias narrativas. La primera de ellas es la narración a cargo de una voz homodiegética testimonial que narra en primera persona del plural. Esto da la ilusión de que el relato es enunciado por una voz colectiva proveniente de una comunidad que expresa su ideología. De nueva cuenta, no hay voz para las protagonistas. Otro recurso es el cambio del orden temporal del relato en curso, yendo en retrospectiva para explicar la existencia de la prostitución desde siglos anteriores, y yendo en prospectiva para anunciar el peligro que las mujeres prostitutas representan para la comunidad, en una especie de predicción que ya se había encontrado en los análisis anteriores. La caracterización negativa de las protagonistas se realiza a través de la descripción del espacio y con ayuda de la animalización, que les resta valor y las deshumaniza.

La voz colectiva muestra una opinión general en contra de la prostitución y que se posiciona ante un hecho cotidiano que lleva tiempo sucediendo y sucederá todavía en un futuro, aparentemente por culpa de las prostitutas de la ciudad, por la manera en que viven su sexualidad. Por ello, la vida desafortunada que llevan es tomada como un castigo merecido. Por otro lado, en relación a la situación de

precariedad y marginación que viven, y que representa la mayor razón para ejercer la prostitución, también se les adjudica: su vida marginada es provocada por ellas mismas, es un castigo merecido. La opinión que se expresa en este caso es que la mujer prostituta es una persona que merece cualquier situación negativa en la que se encuentra, que se invisibiliza ante la sociedad al punto de querer que este sector desaparezca porque afecta a la sociedad y el entorno de la ciudad con su presencia.

En este último capítulo sobre la prostitución, las mujeres protagonistas de "El hombre umbrío", "Con los pies en el agua" y "Gallinitas" son criticadas mediante adjetivos negativos y comparaciones que las describen como mujeres desagradables, sucias, locas, infortunadas y peligrosas, que merecen la desgracia por no seguir el camino predeterminado para ellas, el cual les indica que deben vivir una sexualidad dedicada a la maternidad y el matrimonio. No importa cuánto sufran, eso no le preocupa a la sociedad, al contrario, debe poner atención al daño que ellas puedan ocasionar con su existencia. La ideología que expresan los narradores reproduce la culpabilidad de las mujeres por el castigo hacia la humanidad: es su belleza y sexualidad la que ocasiona un mal a otras personas, por lo que deberán sufrir determinados castigos para poder redimirse y liberar a los demás de las desgracias que traen consigo.

Conclusiones

Tras el análisis, con ayuda del marco contextual de género y narratología, es posible afirmar que los cuentos elegidos para esta tesis describen, a través de diversas estrategias narrativas, algunas de las prácticas sociales y culturales relacionadas con una visión y organización androcéntrica, machista y misógina, presente en el desarrollo de la maternidad y la prostitución. Dichas prácticas se incluyen en los cuentos analizados de la siguiente manera:

1. Las protagonistas no tienen voz, su historia se cuenta desde la perspectiva y subjetividad del narrador y otros personajes. No se les permite contar sus vivencias y no expresan cómo se sintieron. Su participación es sólo un acontecimiento contado por otros.
2. La identidad de los narradores en “La jaula de tía Enedina” y “Jaculatorias e indulgencias” es claramente homodiegética, identificable como un personaje dentro del universo diegético que describe desde su punto de vista, por lo que su narración es subjetiva. En “Yemasanta”, “El hombre umbrío”, “Con los pies en el agua” y “Gallinitas” es complicado definirla de inmediato como heterodiegética u homodiegética, porque la voz narradora muestra su presencia mediante opiniones y valoraciones de lo que comparte, lo que permite ver su forma de pensar y perspectiva del mundo. Lo anterior, junto con la presencia de narradores delegados, crea un efecto de polifonía, un conjunto de voces que, con su discurso gnómico o doxal, enjuician y califican a las mujeres protagonistas por su identidad, su actuar y las decisiones que toman.

3. La caracterización de las protagonistas está a cargo del narrador y otros personajes, y se realiza mediante adjetivos despectivos, que presentan a las mujeres como locas, desagradables, infortunadas, peligrosas o violentas cuando no cumplen con el ideal de madre y esposa. Cuando no se da una descripción clara de su imagen física y moral, se utiliza la descripción de los espacios o entornos donde se desarrollan para crear una imagen negativa que se refleja en ellas. Otro recurso es la animalización o comparación con animales, que las deshumaniza, le resta valor, las expone como salvajes pero también indefensas y débiles.
4. El narrador recurre a la prolepsis para crear la ilusión de predicción. Está presentada como un hecho insólito o fantástico pero, a la vez, habla de la desgracia e infelicidad como un futuro muy probable para aquellas que no cumplen el ideal de buena mujer. La mujer que falla en el desarrollo del ideal, obtendrá un castigo seguro, pero también condena a los que están a su alrededor a padecerlo.
5. El empleo de esbozos, objetos o acciones que pasan desapercibidos al inicio pero que adquieren importancia al final del cuento, se relaciona con el encierro, el silencio, el aislamiento, la exclusión, los feminicidios y la impunidad en la que quedan estas violencias.
6. En los cuentos de maternidad, coincide la ausencia o falta de acción de personajes masculinos que tengan un papel de padres o esposos, lo que muestra la soledad en la que se lleva a cabo ese rol. En los cuentos de prostitución, todos los personajes masculinos ejercen violencia contra las protagonistas.

Es importante agregar que, aunque al iniciar el análisis se pretendían abordar únicamente los estereotipos de las mujeres mexicanas y sus roles asignados a la cultura y sociedad del siglo XX, estas prácticas también las experimentan mujeres en otros países y momentos históricos anteriores y posteriores a ese siglo. Por ello se considera que en el discurso del narrador y los personajes no se lee el pensamiento o ideología de Adela Fernández en específico, sino que ella crea, mediante las estrategias antes enlistadas, la ilusión de una conciencia o voz colectiva, en la que se ubican las creencias e ideologías machistas y misóginas de la cultura y sociedad, identificables principalmente en los juicios y las opiniones de la vida y los problemas de las protagonistas.

Retomando las propuestas de la sociocrítica de Edmond Cros, él explica que, a lo largo de su existencia, los individuos pertenecen a una serie de sujetos colectivos que le ofrecen sus valores, ideología y visiones del mundo, por lo que luego, su propio discurso, genera una microsemiótica en la que están inscritos esos valores:

Estas microsemióticas transcriben en signos la totalidad de las aspiraciones, las frustraciones y los problemas vitales del grupo. Proporcionan una especie de decodificación de los modos en que cada grupo está inmerso. Al reconstruir el nivel microsemiótico del texto, nos permitimos reconstruir la formación social en la que está inmerso el escritor (33).

A propósito o no, Fernández construyó en sus cuentos, a través del lenguaje y sus estrategias narrativas, un ejemplo o un pequeño modelo de la sociedad en la que creció y se desarrolló, para luego transgredirlo, a través del horror, de lo insólito, de personajes que salen de la norma y que, sobre todo, desechan los estereotipos de género que fueron establecidos en décadas o siglos anteriores. Curiosamente, Emilio Fernández formó parte de ello con la construcción y difusión de ideales de los y las

mexicanas a través de sus películas. Adela Fernández, como cuenta en el prefacio de *Híbrido*, perteneció a un momento histórico donde los antiguos cánones de comportamiento estaban siendo cuestionados, por lo que en estos cuentos crea la ilusión de los valores que conoció y los resignifica.

Las mujeres de los cuentos de Fernández elegidos para esta tesis son lo que Marcela Lagarde nombra como "feminidad fallida", que resume como el grupo en el que se encasilla a las mujeres que transgreden lo que se espera socialmente de ellas, cumplir con el estereotipo de madresposas a la perfección (796). Todas ellas por alguna razón en específico no lo cumplen: por no poder ser madres, por no querer serlo, por no haberse casado nunca, por el fallecimiento de un hijo, por el abandono de uno de ellos, por ejercer la prostitución, por tener alguna afectación mental (o se les califica de esta manera debido al incumplimiento del estereotipo), por vivir una sexualidad libre o distinta a la normativa, por vivir la vejez de cierta manera, sólo por mencionar las etiquetas que se han utilizado para nombrar lo que los personajes femeninos de Fernández viven en sus cuentos.

Es imposible generalizar las violencias que sufrieron las mujeres de México del siglo XX a través de las circunstancias que configuran a los personajes de Fernández, dada su diversidad y permanencia en cualquier momento histórico. Sin embargo, como bien lo hace Lagarde en su tesis, sí es posible afirmar que todas las mujeres están en cautiverio en alguna de las categorías antes mencionadas: la locura, el ideal de madre-esposa, el encierro, o mandatos religiosos y creencias, la discriminación por clase, raza, edad, además de la categoría de género que envuelve todo lo anterior. Asimismo, las situaciones de los cuentos se pueden encontrar también en un panorama actual debido al carácter permanente de los mandatos y

estereotipos de género, de ahí viene la importancia de analizarlos a través del tiempo y averiguar su evolución en comparación a lo que se vive actualmente.

Los elementos fantásticos en la literatura escrita por mujeres van más allá de ser recursos estilísticos que las autoras utilizan para provocar emociones como el miedo, extrañeza o terror en los lectores. Estos elementos, como se ha demostrado en esta tesis, muchas veces son una forma de hablar de las distintas violencias que las mujeres sufrían, como en el caso de Fernández, la ambigüedad de las descripciones animalizadas de las mujeres o los sucesos insólitos ligados a supersticiones o predicciones que se cumplen, no son más que una manera de hablar de la inferiorización a la mujer y las violencias como castigo por no seguir un ideal femenino impuesto y esperado. El análisis de la literatura fantástica se puede combinar con el análisis desde una perspectiva social, pues este género se caracteriza por la subversión de las normas de la realidad mediante hechos insólitos. En este caso, lo extraño funciona como una forma de mostrar rasgos de la realidad de las mujeres, una realidad muy cotidiana y constante en sus vidas que puede ser equiparada con detalles horrorosos: las mujeres son víctimas de la violencia y de horrores parecidos a los de lo fantástico día a día, por eso es fácil hablar de su vida cotidiana mediante este género. De ello nace la importancia de estudiar los personajes femeninos en la narrativa fantástica latinoamericana para contribuir en las investigaciones de los estudios literarios con enfoque feminista y de género y de saber el papel que tomó este tipo de literatura como expresión para las escritoras mexicanas de su "vida narrativa", como la llama Pimentel.

Son muchos los detalles terroríficos y extraños que se pueden destacar de los cuentos de Fernández para ser relacionados con la vida de las mujeres. Este trabajo sólo muestra una parte de ellos, debido a que no es el tema central de la tesis, pero no

se descarta la posibilidad de darle seguimiento al análisis de esos aspectos en un futuro. En la literatura de Fernández, y de muchas otras escritoras mexicanas, se puede encontrar una denuncia del silencio de las mujeres a la hora de contar sus historias de violencia o sus experiencias de vida. Es importante seguir promoviendo la presencia de escritoras, artistas, profesionistas, mejor dicho, de mujeres con voz propia en la cultura y la sociedad mexicana, de voces que compartan su conocimiento y sus experiencias en primera persona.

Obras Citadas

- Aguilar Vega, Ana Cecilia. “Demencia fantástica en *Vago espinazo de la noche* de Adela Fernández.” *Ritmo*, vol. 1, núm. 35, 2018, pp. 90-97, www.issuu.com/revistaritmo/docs/ritmo35web
- Alcántara Vega, Raúl. *Ambigüedad y horror en los cuentos de Adela Fernández*. 2008. Universidad Nacional Autónoma de México, tesina de licenciatura, www.132.248.9.195/ptd2008/agosto/0630002/Index.html
- Amossy, Ruth. “La doble naturaleza de la imagen del autor.” *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, compilado y traducido por Juan Zapata, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.
- “Anacoreta”. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, <https://dle.rae.es/anacoreta>
- Aragón García, Victoria. “Consumir mujeres: prostitución, sociedad patriarcal y modelos discursivos en perspectiva sociológica.” *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, núm. 10, 2015, pp. 306-330, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5133843>
- Basaglia, Franca. *Mujer, locura y sociedad*, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Bliss, Katherine Elaine. “Figuras revolucionarias: prostitutas, trabajo y comercio sexual en la Ciudad de México, 1900-1940.” *Género y cultura en América Latina: Volumen II: Arte, historia y estudios de género*, coordinado por Luzelena Gutiérrez de Velasco, El Colegio de México, 2003.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 1995.
- Bracho, Diana. “El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer... ¿Quién?” *Estudios Mexicanos*, núm. 2, 1985, pp. 413-423, <https://www.jstor.org/stable/1052047>
- Bravo Alatristerre, Paula Kitzi. “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo.” *Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo I. Las escritoras*, núm. 30, 2008, pp. 133-155.
- Brescia, Pablo. “Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández.” *Orillas*, núm. 9, 2002, pp. 133-151, www.scribd.com/document/475429419/Femeninos-horrores-fantasticos-schweblin-pdf
- Cadena, Agustín. “Medio siglo y los sesenta.” *Casa del Tiempo*, 1998, <https://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/index.html>

- Carmona González, Isabel Crisalys. *Lo siniestro en ocho cuentos de Adela Fernández*. 2018. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de maestría, www.repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/8574
- Casillas Arreola, Natzllely. "El conflicto de la adopción de género: el niño-narrador en 'El montón' de Adela Fernández." *Yumpu*, www.yumpu.com/es/document/read/14610808/natzllely-casillaspdf.
- Castañeda-Rentería, Liliana I. y Karla Contreras. "Apuntes para el estudio de las identidades femeninas. El desafío entre el modelo hegemónico de feminidad y las experiencias subjetivas." *Intersticios Sociales*, núm. 13, 2017, pp. 1-19, <https://doi.org/10.55555/IS.13.110>
- Castro Ricalde, Maricruz. "El género, la literatura y los estudios culturales en México." *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, núm. 35, 2012, pp. 9-29, www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4001484
- Cros, Edmond. "Hacia una teoría sociocrítica del texto." *La Palabra*, núm. 31, 2017, pp. 29-38, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451555962003>
- Dann Luna, Iliana. "Revelaciones y renovaciones: mujer, cine, revolución." *Independencias, revoluciones y revelaciones : doscientos años de literatura mexicana*, coordinado por Alicia Rueda Acedo, Ignacio Ruiz-Pérez, Rodolfo Mendoza Rosendo, Universidad Veracruzana, 2010, pp. 473-502.
- Domenella, Ana Rosa. "Leonora Carrington, escritora surrealista." *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, núm. 8, 1992, pp. 49-59, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/41/1/49-59.pdf
- "Enedina". *Instituto de Historia Familiar*, <http://www.heraldicafamiliar.com/nombre-enedina/>
- "Elena Poniatowska: 'Es un gran mundo de mujeres olvidadas'", BBC News, 19 de octubre de 2015, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37176102>
- Esterrich, Carmelo. "Maternidades 'heroicas' en Roma, de Alfonso Cuarón." *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 91, 2020, pp. 211-218, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7303524>
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficante de sueños, 2010, <http://bdjc.ia.unam.mx/items/show/54>
- Fernández, Adela. *Cuentos de Adela Fernández: Duermevelas y Vago espinazo de la noche*. Campana, 2009.
- _____. *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, 2023.
- _____. *Híbrido*. Laberinto, 2011.

- _____. *Vago espinazo de la noche*. Laberinto, 2021.
- Ferrero Cándenas, Inés. "Perversión divina: Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas." *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*, coordinado por Inés Ferrero Cándenas y Gabriela Trejo Valencia, Colofón, 2018, pp. 15-35.
- "Flaco, ca". *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, <https://www.rae.es/drae2001/flaco>
- "Flaqueza". *Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, <https://dem.colmex.mx/ver/flaqueza>
- Flores, Silvana. "El cine de rumberas y ficheras: dos caras alternativas de una misma moneda." *Fonseca, Journal of Communication*, núm. 20, 2020 pp. 163-180, https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/143381/El_cine_de_rumberas_y_ficheras_dos_caras.pdf;jsessionid=CAC81A907E6410E8330375C369BE6278?sequence=1
- Freixas Farré, Anna, Dolores Juliano Corregido, Isabel Holgado Fernández. *Un sector susceptible de doble marginación: Mujeres mayores que han ejercido la prostitución. Reinserción o permanencia*. Programa Sectorial de Estudios de las Mujeres y del Género, 2008, http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/teresa_yeves/prosti.pdf
- Frías Villegas, Gabriela. "Las mujeres olvidadas de la generación beat". *Revista de la Universidad de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c7a30161-aa07-4ad3-b0fa-e4c759243940/las-mujeres-olvidadas-de-la-generacion-beat>
- García Ramos, Luz Elvia. "Mujer y mercado de trabajo en México 1940-1990." *Universidad de Guadalajara, carta económica regional*, núm. 47, pp. 23-27, <http://www.cartaeconomicaregional.cucea.udg.mx/index.php/CER/article/view/7445>
- Gaspar Verdú, María Victoria. *Influencia de las puestas en escena brechtianas en el teatro europeo contemporáneo: el ejemplo de Edward Bond*. 2002. Universidad de Valencia, tesis de doctorado, <https://www.tdx.cat/handle/10803/9782;jsessionid=96C09F18F94422D1A7DA8A9B03713016#page=88>
- "Isabel". *Instituto de Historia Familiar*, <https://www.heraldicafamiliar.com/nombre-isabel/>
- La Biblia de las Américas*. Lockman Foundation, 1989, <https://www.biblegateway.com/versions/La-Biblia-de-las-Am%C3%A9ricas-LB-LA/>

- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madres, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- López Antonio, Nadia. *El doble (un motivo siniestro en tres cuentos de Adela Fernández)*. 2014. Universidad Autónoma de Tlaxcala, tesis de licenciatura. www.scribd.com/document/402913104/Tesis-sobre-lo-gotico-en-Amparo-Davila
- López-Pellisa, Teresa y Ricardo Ruiz Garzón. "Introducción. Las hijas de Metis." *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, editado por Teresa López-Pellisa y Ricardo Ruiz Garzón, Páginas de Espuma, 2019, pp. XI-XXXI.
- López Ramírez, Lesbia Guisela. *Otro modo de ser. Escritoras latinoamericanas que han configurado nuevos imaginarios desde la literatura feminista*. 2016. Universidad Internacional de Andalucía, tesis doctoral. <https://dspace.unia.es/handle/10334/3672>
- Luna Martínez, María. "La infancia destrozada. Niñez y violencia en tres cuentos de Adela Fernández, Laura Zuñiga Orta y Patricia Laurent Kullick." *La Colmena*, núm. 109, 2021, pp. 65-76, <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/14866>
- "Madre después de los 40." *Clínica Universidad de Navarra*, <https://www.cun.es/chequeos-salud/embarazo/madre-despues-40-anos>
- Madrid Moctezuma, Paola. "Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente." *Anales de la literatura española*, núm. 16, 2003, pp. 153-183, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2726423>
- Martínez Lemus, Melissa Marcela. *La representación de lo nacional en el cine de Emilio "Indio" Fernández*. 2018. Universidad Autónoma Metropolitana, tesis doctoral. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/6428>.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Editorial Sudamericana, 1996.
- Nava, Marisol. "La otredad en el laberinto: Vago espinazo de la noche de Adela Fernández." *Nuevas narrativas mexicanas*. Red ediciones S. L, 2012.
- Osborne, Raquel. "Debates actuales en torno a la pornografía y a la prostitución." *Papers: revista de sociología*, núm. 30, 1988, pp. 97-107, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2862148>
- Palomar Vereá, Cristina. "Malas madres: la construcción social de la maternidad." *Debate feminista*, vol. 30, 2004, pp. 12-34, https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/1046

- Pedroza Castillo, Liliana. *Historia secreta del cuento mexicano*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018, http://eprints.uanl.mx/13572/1/Historia%20secreta%20del%20cuento%20mexicano_8.pdf
- Pelcastre Villafuerte, Blanca Estela, Sergio Meneses Navarro, Mario Sánchez Domínguez, David Meléndez Navarro, y Graciela Freyermuth-Enciso. “Condiciones de salud y uso de servicios en pueblos indígenas de México.” *Salud Pública De México*, vol. 62, núm. 6, 2020, pp. 810-819, <https://saludpublica.mx/index.php/spm/article/view/11861/11981>
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Pimentel Hernández, Pablo Ignacio. *La presencia del doble el tres cuentos de Adela Fernández*. 2007. Universidad Autónoma de Tlaxcala, tesis de licenciatura, www.scribd.com/document/402903748/La-Presencia-Del-Doble
- Poniatowska, Elena. “Es un gran mundo de mujeres olvidadas.” *BBC News*, 19 de octubre de 2015, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151005_hay_festival_mexico_poniatowska_entrevista_ig
- Quezada Camberos, Silvia y Edgar Leandro Jiménez. “Violencia simbólica en '¿Y para cuándo será?' de Moravia Ochoa y 'Ciclo' de Queta Navagómez.” *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, núm. 6, 2016, pp. 209-220, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5384753>
- Sánchez Capdequi, Celso. “El imaginario cultural como instrumento de análisis social.” *Política y sociedad*, núm. 24, 1997, pp. 151-163, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/download/1800/1446/5753#:~:text=Por%20imaginario%20cultural%20entendiendo%20el,im%C3%A1genes%20m%C3%ADticas%20primordiales%20como%20Iis%2C>
- Sánchez Oliveira, Enrique. “La madre en el cine mexicano.” *Mujer, cultura y comunicación : realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, 2001, pp. 1-9, <http://hdl.handle.net/11441/40598>
- Santillán Esqueda, Martha. “Vida nocturna, mujeres y violencia en la ciudad de México en la década de 1940.” *Vicio, prostitución y delito : mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, coordinación de Elisa Speckman, Fabiola Bailón Vásquez, Diego Pulido Esteva, y otros, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 281-308, https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/vicio/671_04_08_Martha_Santillan_Esqueda.pdf

- Santos, Daniel de. “¿Sabes quién era Simón el Mago?” *Primeros Cristianos*, 19 de agosto de 2021, <https://www.primeroscristianos.com/simon-el-mago/>
- Saquero Suárez-Somonte, Pilar. “Helena de Troya una heroína controvertida.” *Asparkía*, núm. 25, 2014, pp. 113-126, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4729692>
- Sau, Victoria. “Androcentrismo.” *Diccionario ideológico feminista*, vol. 1, Icaria, 2000, pp. 45-47.
- Serret, Estela. “Hacia una redefinición de las identidades de género.” *GénErosos. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, núm. 9, 2011, pp. 71-95, <http://bvirtual.ucol.mx/consultaxcategoria.php?categoria=1&id=6685>
- Silva Escobar, Juan Pablo. “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social.” *Culturales*, vol. 13, 2011, pp. 7-30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3755926>
- “Simón.” *Instituto de Historia Familiar*, <https://www.heraldicafamiliar.com/nombre-simon/>
- Simón Hernández, Fátima. “El estereotipo de la solterona: literatura y construcción social en la Inglaterra de Jane Austen (1775-1817).” *Revista de historiografía*, núm. 26, 2017, pp. 125-148, <https://doi.org/10.20318/revhisto.2017.3702>
- Tenenbaum, Teresa. “Solteronas: mujeres fuera de la norma.” *Escaramuza*, 1 de septiembre de 2019, <https://escaramuza.com.uy/nota/solteronas-mujeres-fuera-de-la-norma/563>
- Thurston-Griswold, Henry. “El indiscreto encanto del desencanto: el narrador equívoco de *El dueño del secreto*.” *Hispanic Journal*, vol. 37, núm. 2, 2016, pp. 129-142, <https://www.jstor.org/stable/26535318>
- Treviño, Elsa M. “The Concept of Generation in the Study of Twenty-First Century Mexican Literature: Usefulness and Limitations.” *Lingüística y literatura*, núm. 74, 2018, pp. 110-129, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/334477>
- Tuñón, Julia. “Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento.” *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, coordinado por Elena Urrutia, Instituto nacional de las mujeres. El Colegio de México, 2006, pp. 3-34, <https://docplayer.es/9971188-Nueve-escritoras-mexicanas-nacidas-en-la-primer-a-mitad-del-siglo-xx-y-una-revista.html>
- Velasco Vargas, Magali. “Aves y metamorfosis.” *El cuento: la casa de lo fantástico. Cartografía del cuento fantástico mexicano*. Fondo editorial Tierra Adentro, 2007, pp. 103-114.

- Velázquez Velasco, Fabiola. *Las familias en los cuentos de Adela Fernández*. 2020. Universidad Autónoma Metropolitana, tesina de especialización, <http://zaloamati.azc.uam.mx:8080/handle/11191/8366>
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. "De madres, hijos y otras cuestiones afectivas comentarios crítico-analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970." *Revista de estudios de género: La ventana*, vol. 4, núm. 35, 2012, pp. 164-182, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5202569>
- . "El género en la teoría literaria." *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, vol. 2, núm. 4, 2008-2009, pp. 67-74, http://bvirtual.ucol.mx/descargables/544_genero_teor%C3%ADa_literaria.pdf
- Zepeda Cordero, Jorge Abraham. "El discurso crítico en torno a *Pedro Páramo* y su inserción en la narrativa mexicana." *Síntesis conflictiva: la recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963)*. 2002. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, <http://132.248.9.195/ppt2002/0309045/Index.html>
- Zermeño Vargas, Carlos Gerardo. *Fantasticidad, encuentros con lo monstruoso e identidades inestables en dos novelas mexicanas: Patricia Laurent Kullick y Guadalupe Nettel*. 2017. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, tesis doctoral, <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/632777>