



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

**Cien años de machismo mágico: una interpretación desde la crítica literaria
feminista de “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela
desalmada” y *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez**

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

Luz Aurora Clavel Romero

ASESOR

Dr. Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 ti, por acompañarme a mi
salón en mi primer día de
clases.*

Agradecimientos

Mucho se habla del trabajo, dedicación y esfuerzo que conlleva escribir una tesis. Desde que comienzas la carrera se voltea este reloj de arena gigante cuyos granos te indican que cada vez está más cerca la batalla que tendrás que librar en contra de este monstruo llamado Trabajo de titulación; pero mi ansiedad y yo estábamos listas para afrontarla. Sin embargo, poco se habla de que una de las partes más difíciles será poner en palabras toda la gratitud que sientes hacia las decenas de personas que hicieron posible que llegaras hasta este momento de tu vida. En los siguientes párrafos, de la mejor manera en que mi saber y mi sentir me lo permitan, llevaré a cabo esta ardua labor.

A mis papás, por amarme incondicionalmente y hacer todo lo que estaba en sus manos para que yo comenzara a construir la vida que siempre desearon para mí. Por marcar el camino que debía seguir, pero, sobre todo, por respetar cuando decidí no hacerlo. Gracias por su paciencia, su trabajo, sus consejos, sus horas sin dormir y su cuidado.

A mi hermana, por ocupar un papel que no le correspondía con tal de que a mí jamás me faltara nada; por ser uno de mis más grandes apoyos y demostrarme a cada segundo el orgullo que siente de que yo sea su hermana. Gracias por las películas, los juegos de mesa, los Tik Toks y las risas, gracias por cada uno de tus bailes que apapacharon mi corazón y alegraron mi alma.

A Bernal, por ser mi confidente, mi lugar seguro, mi cómplice, mi mejor amigo. Gracias por estar a mi lado en el primer paso que di en la facultad y en el último (literal y metafóricamente), gracias por contener todos y cada uno de los momentos de crisis que he

tenido en los últimos seis años; gracias por demostrarme la manera en la que merezco ser amada. Simplemente, gracias por ser.

A todos mis amigos que sin duda hicieron de este camino algo mucho más sencillo. A Diana, por darme la idea sobre qué hacer mi tesis, por vivir cientos de momentos a mi lado y por ser mi motivación incontables veces. A Alva, por sus amorosas palabras, sus porras infinitas y por aceptarme en su equipo aunque no me conocía. A Paula y Alain, por hacerme sentir que lo que tenía que decir era importante y merecía ser escrito. A Iván, por jamás dejarme dudar de mi capacidad para escribir un trabajo de este tamaño. A Vania, Dany, Joe, Katya, Frida, Alison, Beci, Ximena y Fer, por sus likes, mensajes y comentarios con los que me transmitieron a cada momento su apoyo y me dieron fuerzas a través de la distancia para seguir escribiendo.

A Armando, por transmitirme desde el primer día de clases el amor y la pasión por la literatura, por ser, sin lugar a duda, el mejor profesor que he tenido, por enseñarme que todo es posible si se tiene la suficiente disciplina y por permitirme ser no sólo su alumna, sino también su adjunta y su tesista. Gracias por los consejos, por las clases, por las risas y las correcciones, gracias por ser el asesor de tesis (y el guía de vida) perfecto para mí.

Por último, a ti que te has tomado el tiempo de leer mis palabras de agradecimiento y que tuviste la curiosidad suficiente como para abrir esta tesis, no sé si me conozcas o no, pero en las siguientes cuartillas encontrarás un cachito de mí y de lo que quiero ofrecer al mundo, aunque después éste siga igual.

A todos y todas, gracias. Esta tesis es por y para ustedes.

Índice

Introducción. Crónica de una tesis anunciada	6
Capítulo 1. El machismo no tiene quien lo estudie.....	11
1.1 La literatura en los tiempos de Márquez	11
1.1.1 Una profesión muy vieja con una explotación muy grande.....	12
1.1.2 Del realismo mágico y otros demonios	32
1.2 El rastro de tu teoría en la tesis.....	42
Capítulo 2. La increíble y triste historia del machismo mágico y su narrativa desalmada	54
2.1 La perspectiva más ignorada del mundo	54
2.2 En este análisis no hay ladrones.....	59
Capítulo 3. Memoria de mi narrativa triste.....	85
3.1 La mala novela.....	85
3.2 Violencia constante más allá del amor	90
Conclusión. El otoño de la investigación	113
Bibliografía	120

Introducción. Crónica de una tesis anunciada

A lo largo de la historia de la literatura latinoamericana ha habido numerosos autores y autoras que han marcado un antes y un después en la manera en la que entendemos no sólo la escritura, sino la sociedad en la que vivimos; escritores que con sus palabras han creado mundos desde cero y que sin duda nos han hecho cuestionar aquel en el que habitamos. Uno de los nombres más reconocidos dentro de esta lista, tanto por la crítica literaria como por los lectores (y no lectores), ha sido el de Gabriel García Márquez, aclamado escritor colombiano, principal exponente del realismo mágico y ganador del premio Nobel que cuenta con decenas de escritos, los cuales son objeto de múltiples estudios, así como de adaptaciones cinematográficas y galardones.

Dichos escritos son famosos, entre muchas otras cosas, por abordar un sinfín de temas relacionados con la naturaleza humana y lo que ésta conlleva, siempre de una manera sumamente profunda y bella. Uno de sus cuentos¹ más reconocidos, “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1974) y su última novela, *Memoria de mis putas tristes* (2004) no son la excepción: en ellos se tratan temas como la soledad, el amor, la vejez y la miseria, así como la prostitución, la violencia y el abuso infantil, todo siempre estilizado con elementos mágicorrealistas, como es esperado de una obra garciamarqueana.

Al igual que sus demás escritos, tanto la novela como el cuento han sido analizados y criticados desde numerosos ángulos; no obstante, hay uno desde el cual no se han estudiado:

¹ A lo largo de toda la investigación me referiré a este escrito de Gabriel García Márquez como un cuento, debido a que la mayor parte de los estudiosos de la historia de Eréndira coinciden en esta categoría; sin embargo, es importante destacar que existen propuestas de ver a esta narración más como una novela corta que como un cuento, no obstante, la puesta en duda de su género literario excede los límites de este trabajo.

la crítica literaria feminista. A pesar de los años, en ambos textos se ha ignorado casi completamente la violencia que se encuentra entre sus líneas, dejándola pasar ya sea porque está relatada muy bellamente o por tratarse de algo escrito por un premio Nobel, lo que ha ayudado a fortalecer el discurso machista bajo el que vivimos hoy en día y seguir perpetuando una propuesta que en pleno siglo XXI debería ser inaceptable.

Es debido a este espacio en blanco dentro de los estudios garciamarqueanos que en el presente trabajo llevaré a cabo el análisis de dos de las obras más violentas que tiene el afamado escritor colombiano entre sus filas. Tanto “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1974) como *Memoria de mis putas tristes* (2004) son narraciones que evidencian las formas en las que la literatura continúa difundiendo y reforzando las relaciones de poder, así como el lugar que las mujeres “deben” ocupar en la sociedad y los roles a los que se “deben” de someter; sin embargo, esta violencia no es percibida a primera vista debido a la manera en la que es presentada al lector. Es posible afirmar que en ambas obras el realismo mágico es empleado por la voz narrativa como herramienta estética para encubrir la violencia a la que son sometidos los personajes femeninos².

Para poder corroborar esta hipótesis, el siguiente trabajo tiene como objetivo general el interpretar cómo la voz narrativa utiliza elementos mágicorealistas para encubrir la violencia a la que son sometidos los personajes femeninos de ambas obras, todo desde un enfoque de la crítica literaria feminista. El cumplimiento de dicho objetivo sólo será posible al llevar a cabo los siguientes objetivos particulares: 1. Analizar narratológicamente a los

² Para este trabajo me centraré específicamente en la manera en la que el realismo mágico es empleado para encubrir la violencia de género, mas no es el único tipo de violencia que encubre dicho estilo literario, también es posible afirmar que ayuda a disfrazar violencias como la económica, la social, la política, entre otras.

personajes principales de cada una de las obras; 2. Identificar aquellos elementos que refuerzan los mandatos de feminidad y masculinidad, así como a la cultura de la prostitución y al machismo; 3. Comparar los elementos identificados como constitutivos de los personajes para encontrar aquellos que se repiten y así establecer una constante en las obras del autor.

Asimismo, para llevar a cabo la presente investigación me valdré de las propuestas establecidas por la crítica literaria feminista (las cuales explicaré más adelante), así como de múltiples términos propuestos por distintas académicas que han estudiado temas relacionados con lo que yo analizaré, los cuales, con el objetivo de que la investigación sea mucho más clara para aquellos y aquellas que decidan leerla, iré presentando y desglosando conforme vaya siendo pertinente. Aunado a esto, emplearé la narratología propuesta por Luz Aurora Pimentel para analizar la construcción de los personajes.

Este trabajo de investigación está dividido en tres capítulos. El primero de ellos, “El machismo mágico no tiene quien lo estudie”, está compuesto a su vez por tres secciones, en las que abordaré los temas de los cuales considero es necesario hablar primeramente para que el lector pueda saber desde qué punto estoy escribiendo y así le sea mucho más sencillo seguir el hilo de la investigación. La primera sección corresponde a la prostituta como tema literario, y en ella ahondaré en la historia literaria de esta profesión, sus características, la relación que tienen los escritores del Boom latinoamericano con ella, su función alegórica, la manera en la que se han estudiado estos personajes y el porqué se considera que Gabriel García Márquez es uno de los principales exponentes de la literatura latinoamericana prostibularia.

En el segundo apartado del primer capítulo hablaré sobre el realismo mágico: sus principales características, su supuesto origen, el cómo llegó a ser lo que conocemos hoy en día y el motivo por el cual los autores latinoamericanos se sintieron tan identificados con él,

pero, sobre todo, dejaré en claro la manera en la que éste ha sido empleado con la intención de romantizar y enmascarar la violencia que forma parte de la sociedad y la literatura latinoamericana. Deseo dejar en claro que con este apartado no busco solucionar los conflictos teóricos que rodean a dicho estilo literario, sino establecer los parámetros a partir de los cuales voy a realizar mi investigación. Por último, en el tercer apartado hablaré sobre las herramientas teóricas de las que me valdré para llevar a cabo mi investigación, haciendo especial hincapié en la crítica literaria feminista, para así dejar en claro su origen, sus características, sus principales objetivos y los motivos por los cuales la considero la herramienta idónea para poder llevar a cabo mi análisis.

En “La increíble y triste historia del machismo mágico y su narrativa desalmada”, el segundo capítulo de esta investigación, llevaré a cabo el análisis del reconocido cuento de Gabriel García Márquez, no sin antes hacer un breve recuento de los estudios que se han realizado sobre él para dejar en evidencia que (hasta este momento y hasta donde pude investigar) no hay ninguno que se haya hecho desde la crítica literaria feminista. En este apartado analizaré la dimensión espacial, temporal y narrativa del relato, estudiaré la caracterización de Eréndira y de su abuela y dejaré en claro la manera en la que el realismo mágico se entreteje con la violencia para dar como resultado uno de los relatos más brutales del autor colombiano, el cual nunca fue cuestionado debido a la belleza que lo enmascara.

Finalmente, en el tercer capítulo titulado “Memoria de mi narrativa triste” abordaré la última novela garciamarqueana. Después de una breve mención a lo que se ha dicho de ella y a la recepción que tuvo en su momento de publicación, llevaré a cabo el análisis de su dimensión espacial y temporal, estudiaré a profundidad la construcción de su narrador y de sus personajes femeninos principales, dejaré en evidencia la precarización que sufre el

realismo mágico y el relato en general y ahondaré en la manera en la que, al ya no tener elementos magicorrealistas suficientes, la voz narrativa emplea el discurso romántico para encubrir la violencia dentro del relato.

Si bien en los últimos años han sido muchos los trabajos que se han hecho sobre autoras, ya que se busca darle más visibilización a ese sector de la población que fue ignorado durante décadas, considero que sumado a ello es necesario cuestionar todas aquellas obras que en su momento fueron recibidas con los brazos abiertos por la academia, ya que esto es un gran ejercicio que ayuda a reforzar el pensamiento crítico que tanto nos inculcan en las carreras de humanidades, al mismo tiempo que evidencia académicamente aquella violencia que durante mucho tiempo estuvo normalizada pero que ahora, gracias al avance que hemos tenido, podemos problematizar.

De igual manera, analizar la construcción de los personajes y el uso del realismo mágico por parte de la voz narrativa en ambos relatos con base en todos los conocimientos adquiridos en la carrera, pero con la intención de aterrizar lo analizado en un gran problema que enfrenta nuestra sociedad, como lo es el machismo hegemónico, es una gran manera de comprobar que todo lo aprendido en la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas no debe quedarse sólo en la teoría, sino que puede y es necesario que salte de las páginas y ayude a transformar nuestro presente.

Por último, quiero dejar en claro que con este trabajo no busco de ninguna manera que Gabriel García Márquez o su extensa obra sean dejados de lado o insinuar que debería dejarse de leer, ya que esta sería la salida más sencilla: cancelar a una persona ignorando que el problema es algo social y cultural que nos involucra a todos, sino que deseo precisar que hacer un trabajo de investigación literario que cuestione aquello que está mal con nuestra

ideología es posible y la academia debería dar un lugar cada vez más grande a este tipo de análisis, ya que si bien la literatura no es la culpable del machismo, la misoginia y la violencia bajo la cual vivimos, si representa una parte importante de su reforzamiento y normalización.

Capítulo 1. El machismo no tiene quien lo estudie

El presente capítulo está dividido en dos grandes secciones, cada una de ellas fundamental para demostrar la pertinencia de esta investigación, así como para contextualizar a aquel lector que desee saber los temas importantes que rodean a las obras aquí analizadas. El primer apartado consta de los antecedentes, los cuales están divididos en dos secciones: por un lado, la prostitución como un tema literario y, por el otro, el realismo mágico y todos los conflictos que lo rodean. En el segundo apartado ahondaré en las herramientas teóricas de las que me valdré para llevar a cabo mi propuesta, así como en los motivos por los cuales elegí este enfoque.

1.1 La literatura en los tiempos de Márquez

A continuación voy a tratar dos aspectos que son de suma relevancia para los objetivos de esta investigación. El primero es el de “la prostituta” como tema literario en las creaciones de los autores latinoamericanos del siglo XX; tópico que es necesario abordar para situar la obra de Gabriel García Márquez dentro de los múltiples escritos que emplearon este argumento en dichos años, ya que él no fue el único literato que trató este tópico en parte de sus obras, sino que éste fue constantemente utilizado por los escritores del Boom latinoamericano.

El segundo elemento es el realismo mágico, ya que busco demostrar que García Márquez se vale de él para encubrir la violencia a la que son sometidos sus personajes femeninos, es pertinente dejar en claro qué es lo que entiendo por realismo mágico, término confuso cuya definición cambia según el autor que se consulte. Debido a la naturaleza de esta investigación me centraré solamente en señalar sus características generales y retomar aquello que me sea útil para realizar mi propuesta, sin intentar definir o dar solución a la confusión que lo rodea.

1.1.1 Una profesión muy vieja con una explotación muy grande

En pocos sitios pueden hallarse tantas putas reunidas
como en una Biblioteca.

Liliana Viola,
“La metáfora más vieja del mundo”

La prostitución como tema literario no es algo que se haya inventado en el siglo XX con los escritores latinoamericanos; en realidad, la prostituta es sin duda alguna uno de los personajes más recurrentes en la historia de la literatura. Durante décadas se ha utilizado la sexualidad de la mujer para representar distintos fenómenos sociales, sin pensar en las repercusiones que esto podría tener en los lectores y su entorno. En este apartado expondré los elementos más importantes de este tópico literario, así como la manera en la que fue adoptado por los contemporáneos de García Márquez, buscando situar tanto el cuento como la novela aquí analizados dentro de la larga trayectoria de la narrativa prostibularia latinoamericana y destacar la relevancia de su estudio.

La historia de la prostituta como personaje literario es más larga de lo que podría aparentar en un principio. En palabras de Juana Gallego, es posible afirmar que esto se debe a que:

Si ha habido una actividad o práctica constante y reiterada en la sociedad a lo largo de los siglos esta ha sido la prostitución femenina. No es de extrañar, por tanto, que este tema haya sido uno de los más recurrentes a la hora de elaborar relatos, historias, cuentos, narraciones que han tenido como protagonistas a esas mujeres que, voluntaria o involuntariamente, se han situado en los márgenes del epicentro social (40).

Los enfoques desde los que se han hecho estos relatos han cambiado según el momento histórico en el que se realicen, pero siempre han estado ahí; en la mayoría de los casos sin ser cuestionados. Angélica Hernández Mardones sostiene que este personaje se revitaliza cada vez que hay una profunda transformación histórica, fungiendo como una alegoría presente en la literatura occidental incluso antes de que se definiera qué era una alegoría (2).

En un breve recorrido se puede afirmar que, de acuerdo con Hernández Mardones, la primera de muchas apariciones que tenemos de una trabajadora sexual como personaje la hallamos en la *Epopéya del Gilgamesh* (2300 a. C.), hace más de 4000 años, con la sacerdotisa Shamhat, quien a través de su sexualidad civiliza al salvaje Enkidu (2). Posteriormente nos encontramos, en la Biblia, con el emblemático personaje de María Magdalena, el cual ha sido utilizado y reinterpretado a través de los años múltiples veces. A partir de este momento la autora hace un extenso recorrido sobre las distintas transformaciones que sufrió dicho personaje a lo largo de la Edad Media hasta llegar al siglo XV, en el que menciona que hubo un incremento considerable de mercantilización de la sexualidad femenina en los libros “debido a la conjunción de diversos factores, entre ellos el triunfo de la prostitución institucionalizada, la circulación de manuales sobre el arte del amor y, muy especialmente, la proliferación de textos” (108).

En los siguientes años, la propagación de los temas prostibularios en la literatura no hizo más que incrementar, según lo hizo la severidad de los códigos morales impuestos, como una manera de expresar a través del arte aquello que se prohibía en las calles. No obstante, es “especialmente en el transcurso de los siglos XVIII, XIX y principios del XX, [cuando] el tema prostibulario adquirió una relevante presencia debido, en primer lugar, al considerable aumento de la prostitución entre la población que se congregaba en los centros urbanos y que se estratificaba masivamente alrededor de las industrias nacientes” (Hernández 162). Aunado a esto, la teoría de la evolución de Darwin y la constante búsqueda de la verdad a través de la ciencia, ilustraron la sexualidad y la consagraron como un elemento “fundamental para el progreso, el orden y la felicidad” (162), lo que convirtió a la prostituta en un importante objeto de estudio científico y un tema artístico recurrente.

Para las obras latinoamericanas de finales del siglo XIX y principios del XX, la prostituta no sólo fue un fenómeno digno de estudiar desde un aspecto científico, sino que fue utilizada para simbolizar el “proceso de consolidación de las naciones emergentes” (225) por el que los distintos países estaban atravesando. A manera de organizar las numerosas obras que se dieron en estos años, Paula Daniela Bianchi propone que podemos dividir la literatura prostibularia del siglo XX en tres grandes etapas: la primera abarca las décadas iniciales del siglo “donde el objetivo de los escritores latinoamericanos inscriptos en la corriente del naturalismo y del realismo era reflejar en sus ficciones lo abyecto de su condición y realizar a través de ellas la crítica social” (“La subjetividad” 2). En esta etapa la prostituta, la cual acabó en ese oficio como víctima de las circunstancias, es despreciada públicamente por la sociedad, pero es usada por las mismas personas en la clandestinidad. Aquí tenemos obras como *Juana Lucero* (1902) del chileno Augusto D’Halmar, *Santa* (1903)

del mexicano Federico Gamboa y *Nacha Regules* (1919) de Manuel Gálvez, escritor argentino.

La segunda etapa propuesta por Bianchi no está delimitada por un periodo sino por un grupo de autores, teniendo como principales representantes a los escritores del boom latinoamericano: Vargas Llosa con *La casa verde*, Onetti con *Juntacadáveres* y Gabriel García Márquez con la Cándida Eréndira. En esta fase los autores buscan experimentar con “la heterogeneidad de lo discursivo en lugar de hacer de la narrativa predominante un espacio de crítica social donde la estética realista era dominante” (Bianchi “La subjetividad” 4). En estas narraciones tanto el papel de la prostituta como el burdel son llevados a un nivel alegórico y no cuentan con la posibilidad de redimirse, por lo que en ellas siempre se muestran cuerpos enfermos, viejos o que son explotados sin consideración alguna, como es el caso de Eréndira.

En la tercera etapa se encuentran las obras escritas desde la última década del siglo XX hasta la actualidad; en ellas se pueden ver las consecuencias que tuvo la globalización en América Latina, así como los cambios políticos, sociales y económicos por los que está atravesando. En este tipo de narraciones encontramos a las prostitutas conviviendo con drogas, armas y mucha violencia, así como siendo desplazadas “hacia centros hegemónicos de poder para correrse de las periferias”; de igual manera, en estas creaciones literarias es posible ver cómo dichos cambios afectaron a los personajes masculinos, los cuales comienzan a formar parte del imaginario de la prostitución. Obras como *Demasiado amor* (1990) de Sara Sefchovich, el cuento “Putas Asesinas”³ (2001) de Roberto Bolaño y *El*

³ A pesar de que este cuento no trata explícitamente sobre la prostitución, la autora decide incluirlo dentro de su estudio debido a que la protagonista se auto denomina puta, pero de una manera ambigua, “desconociéndose

Trabajo (2007) de Aníbal Jarkowski son ejemplos de textos pertenecientes a este último apartado⁴. Para esta sección del trabajo me centraré en lo que Bianchi denomina la segunda etapa, ya que es en ella donde se encuentran las obras del afamado escritor colombiano que le dio vida a Cándida y Delgadina; sin embargo, es importante resaltar que los otros dos periodos cuentan con muy pocos estudios y podrían ser grandes temas de futuras investigaciones.

Para delimitar aquellos textos pertenecientes al segundo grupo de su clasificación, Daniela Bianchi (“La subjetividad”) utiliza la frase “narrativas del *boom* latinoamericano”, es decir, aquellos textos que fueron escritos por autores pertenecientes a lo que la crítica literaria ha denominado el boom; no obstante, *boom latinoamericano* es una clasificación que hasta este momento genera polémicas debido a lo borroso de sus límites y lo inestable de sus características, por lo que para ahondar específicamente en la manera en la que los escritores pertenecientes a este grupo abordaron el tema literario de la prostitución es necesario hablar brevemente de este término.

Ángel Rama sostiene que definir al boom no es nada sencillo debido a que es una palabra que a pesar de haber sido registrada en millares de revistas no se sabe su origen (165), lo que sí se sabe es que este grupo de escritores, todos pertenecientes a América Latina, fueron incorporados “a las mismas pautas con que antes sólo se consideraba a las estrellas políticas, deportivas, del espectáculo” (165). Esta característica es significativa debido a que

en principio si es una prostituta, una «justiciera», una enferma o una mujer que actúa de manera violenta” (7), lo que deja abierta la posibilidad de estudiarla bajo los parámetros establecidos por Bianchi.

⁴ Es importante resaltar que al lo largo del corpus que compone las tres etapas propuestas por Bianchi únicamente podemos encontrar una autora, Sara Sefchovich, hecho que ayuda a evidenciar que son los escritores de género masculino los que más abordaron la temática prostibularia, sobresaliendo aquellos pertenecientes al primer y segundo grupo, ya que éstos lo hicieron desde una romantización de la profesión y sin ninguna intención de cuestionarla.

las opiniones e ideologías de estos autores comenzaron a cobrar una importancia que antes no tenían, ahora estaban bajo el ojo público tanto de América como del resto del mundo. En palabras de Mario Vargas Llosa:

Lo que se llama boom y que, nadie sabe exactamente que es, yo particularmente no lo sé, es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico (en Rama 167).

Este llamado “accidente histórico” juntó a aproximadamente cinco autores cuyos textos no tenían ningún vínculo estético, político o moral, pero los cuales llamaban indudablemente la atención de todos los lectores. Para Julio Cortázar esta atención se debió a que el pueblo latinoamericano estaba tomando conciencia de su identidad (en Rama 169), lo cual generaba que valoraran aquellos escritos producidos en sus países que hablaban de sus territorios. Esta afirmación conlleva que los libros escritos por estos autores jugaron un papel fundamental para la creación de la identidad latinoamericana; de esta manera, aquello que se escribía en las novelas y era sostenido por los autores del boom pasaba a formar parte, de alguna forma, del sistema de creencias de los lectores.

Debido a la ambigüedad antes mencionada, no se puede hablar de características específicas que distingan a las obras de los autores de este grupo; sin embargo, es posible destacar que todas fueron realizadas por escritores hombres latinoamericanos que cultivaron principalmente la narrativa (Rama 183), obras que siempre disfrutaron de la mayor de las difusiones y aceptaciones por parte del público y la academia. Para Ángel Rama, “el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina” (187) sólo contaba con cinco sillas pertenecientes a “Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento; lo han recibido desde

Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa” (187). Estos cinco autores profesionalizaron el oficio de escritor y llevaron a la literatura iberoamericana a lugares donde nunca antes había llegado.

Con base en lo antes mencionado, es posible afirmar que estos cinco hombres tenían en sus manos un gran poder: lo que ellos escribían era leído por miles de personas y, en muchos casos, formaba parte de las visiones del mundo dominante. Los temas sobre los que escribieron dichos autores fueron numerosos; no obstante, uno de los más recurrentes fue la prostitución. Es importante resaltar que en sus obras el tono que se mantiene es el de la descripción, sin tener matiz alguno de denuncia. Al respecto Camila Urioste resalta: “En un mundo en el que ya no es políticamente correcto hacer apología de la explotación de los indios o los negros, es aún permitido en la literatura hacer apología de la explotación sexual de la mujer” (“La prostituta”). A continuación, haré una breve mención de aquellas obras escritas por autores del boom en las que es posible observar dicha apología. Es importante mencionar que me centraré únicamente en aquellos escritos que tocan el tema de manera principal; sin embargo, existen un sin número de obras que a través de pequeñas menciones o diálogos siguen formando parte de la construcción del imaginario de la prostitución y su normalización.

Una de las obras más emblemáticas sobre este tema es *La casa verde* (1966) del peruano Mario Vargas Llosa⁵. En esta novela aparecen distintos personajes principales

⁵ La primera novela publicada por el escritor peruano y la que, según distintos críticos, da inicio al boom latinoamericano, *La ciudad y los perros* (1963), también menciona prostíbulos y prostitutas; sin embargo, es un tema en el que no profundiza, por lo cual no hablaré de ella en este trabajo. No obstante, es importante mencionar que en ella aparece un personaje apodado “Pies dorados”, la prostituta favorita de los cadetes y el único personaje de la vida real, según palabras del escritor, que fue retratado fielmente en la novela. Esto deja en evidencia lo abiertamente que los escritores del boom podían hablar sobre sus experiencias prostibularias, sin que fueran cuestionados o señalados por ello. Similar a esta mención, el autor peruano tendrá en sus

alrededor de los cuales se desarrollan diferentes historias que conforme avanza la narración se irán entrelazando entre sí. De dichas historias es posible destacar tres: aquella que relata la vida de Don Anselmo, un hombre que llega a un pueblo llamado Piura, en donde decide abrir un prostíbulo al cual la gente le va a llamar “La casa verde”; la historia de Lituma o el Sargento, poblador de Piura que se enrola en el ejército y vive varios años en las selvas amazónicas para después regresar a su pueblo natal junto con una esposa e hijo; y aquella historia que nos cuenta la vida de Fushia, un contrabandista brasileño-japones, que se pasará la mayor parte del tiempo huyendo de las autoridades.

Lo importante a destacar de esta novela es la constante aparición de la prostitución, de la violencia física y psicológica hacia las mujeres, así como de las violaciones y abusos sexuales de las que son víctimas los personajes femeninos por parte de los personajes masculinos dentro del relato: así la ciega Antonia es secuestrada y violada por Anselmo, a pesar de ser sólo una niña, para después morir dando a luz a su hija; Lituma viola a Bonifacia, quien queda embarazada y después es forzada por las circunstancias a prostituirse, solo para que Lituma y sus amigos se valgan de la situación y vivan a expensas de lo que Bonifacia pueda conseguir en el prostíbulo; y Fushia se aprovecha de la inocencia y amor de Lalita al constantemente golpearla, ridiculizarla y engañarla delante de ella, todo esto sin una pizca de remordimiento.

De esta manera, cada personaje principal ejerce algún tipo de violencia, en su mayoría física y sexual, hacia sus contrapartes femeninas poniendo como excusa el amor que dicen sentir hacia ellas, sin que éstas sean cuestionadas o tachadas como incorrectas dentro de la

narraciones numerosos personajes secundarios cuya profesión es la prostitución, que a pesar de no ser trascendentales para las tramas son dignas de analizar en futuras investigaciones.

novela. La mayoría de las historias van a girar en torno al prostíbulo, al cual acudirán siempre hombres, ya sea casados o solteros, de diferente profesión, siempre poderosos, para visitar a las mujeres que, por distintos motivos, en la mayoría de los casos desconocidos, deben vender sus cuerpos al mejor postor. A pesar de la violencia retratada, esta novela fue galardonada con el premio Rómulo Gallegos, el premio de la Crítica de Narrativa Castellana y el Premio Nacional de Cultura (Perú) un año después de su publicación.

Otra obra del afamado escritor peruano en donde el tema de la prostitución es abordado como argumento principal es *Pantaleón y las visitadoras*. Escrita en 1973, relata la historia del capitán Pantoja Pantaleón, quien por su intachable moral es escogido por sus superiores para liderar el Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPFSA); servicio que se encarga de llevarles prostitutas a los soldados que se encuentran en la selva peruana, para que estos puedan descargar sus necesidades sexuales y así dejen de violar a las habitantes de estas zonas del país. A pesar de que al inicio podemos ver una negativa por parte del personaje principal para realizar este trabajo, al final termina aceptando la misión y obsesionándose con ella, al grado de volverse adicto a tener sexo con aquellas mujeres que desean formar parte de “las visitadoras”.

Algo a resaltar de esta novela es la indiferencia con la que se trata el tema de la prostitución, ya que a pesar de que distintos personajes tachan este servicio como algo moralmente incorrecto dentro de la ficción, a lo largo de la obra se sigue hablando del trabajo sexual sólo como algo útil para descargar las necesidades físicas de los militares, las prostitutas no tienen una historia, son simplificadas a mercancía; asimismo, se mencionan las violaciones como algo que es preferible evitar, mas no como un delito que debe ser castigado. Por último, la obsesión que Pantaleón llega a tener con las prostitutas es comparada con la

que en algún punto el personaje llegó a tener con la costura, dejando en claro que para él las trabajadoras sexuales tienen la misma importancia que un hilo y una aguja. No obstante, la obra ganó el Premio Latinoamericano de Literatura en 1973 y tuvo un primer tiraje de 100 mil ejemplares.

Juntacadáveres (1964) de Juan Carlos Onetti es otra de las obras que Bianchi menciona como parte del segundo grupo de su clasificación; sin embargo, es posible ver que esta novela aborda el tema de la prostitución de una manera distinta a las demás, empezando por la introducción de tres personajes prostitutas viejas que distan mucho de las jóvenes hermosas e inocentes de las que hablarán más adelante escritores pertenecientes al boom⁶. En esta novela se va a narrar la lucha de Larsen/ Juntacadáveres por abrir y mantener un prostíbulo que estaba condenado al fracaso desde un inicio en un pueblo llamado Santa María y todo aquello que los pobladores van a hacer para que esto no suceda. A diferencia de lo que podemos ver en obras como *La casa verde* aquí las prostitutas son retratadas como seres decrepitos; no obstante, no se cuestiona el trabajo de estas tres mujeres y la realidad en la que viven. Por lo que, si bien no es posible aseverar que Onetti hace una romantización de la prostitución, es factible afirmar que participa de cierta manera en la normalización de esta profesión siempre y cuando sea en los lugares adecuados.

Por último, dentro de los innumerables cuentos que escribió Julio Cortázar podemos encontrar “El otro cielo” (1966) en el que el personaje principal, un corredor de bolsa, relata la dicotomía en la que vive: por un lado, siendo un respetable trabajador de la bolsa de valores, que cuida de su madre y procura a su novia; mientras que por el otro nos deja ver su

⁶ A pesar de que numerosos autores no consideran que Onetti pertenezca al boom, ya que sus primeras obras fueron escritas muchos años antes de la conformación de este grupo, hablaré brevemente de su obra debido a que Bianchi la incluye explícitamente en su clasificación por su año de publicación.

pasión por aventurarse en los pasajes del barrio de las galerías acompañado de su amante, una prostituta llamada Josiane. En este cuento, a pesar de ser el personaje que más se menciona después del protagonista, el narrador jamás nos comparte la historia de la prostituta, cómo terminó ahí o sus aspiraciones, sino que pareciera que ella sólo tiene vida y personalidad a partir del corredor de bolsa. De igual manera nunca se muestra la violencia que conlleva ser trabajadora sexual, al contrario: la narración se enfoca en las salidas que tienen el personaje principal, Josiane y sus amigos, así como lo mucho que se llegan a divertir en ellas. En este cuento también es posible ver la facilidad con la que se establece que el personaje principal inició su vida sexual en un prostíbulo, sin que esto sea visto con extrañeza; elemento que se repite en múltiples relatos de esta segunda clasificación de Bianchi y que, en cierta medida, refuerza la idealización de la prostitución.

Con este breve recuento podemos comprobar que Gabriel García Márquez no fue el único escritor perteneciente al boom latinoamericano que recurrió al personaje de la trabajadora sexual para realizar sus relatos, sino que fueron distintos escritores de diversos países los que se valieron de éste para contar nuevas historias; ninguno con el objetivo de problematizar, evidenciar o tachar este fenómeno social, al contrario, la mayoría de estos relatos propondrán una visión romántica de lo que es la prostitución y ni siquiera se tomarán la molestia de profundizar en los personajes que ejercen dicho trabajo, minimizándolos al mismo nivel que meros objetos. No obstante, García Márquez es el principal representante de esta tendencia⁷ lo que lo convierte en el autor idóneo para comenzar una propuesta de

⁷ El que Gabriel García Márquez sea considerado por distintos autores y autoras como el principal exponente de la prostitución en la literatura tanto del boom latinoamericano como en la literatura iberoamericana en general no es fortuito. Esto se debe a que el autor, además de las dos obras que analizaré en este trabajo, cuenta con un sin número de menciones a prostitutas dentro de su narrativa. Dentro de las más conocidas es posible mencionar a Andrea Varón de *El amor en los tiempos del cólera*, novela en la que el personaje principal se caracteriza por su relación constante con prostitutas y viudas; así como la emblemática Pilar Ternera de *Cien*

análisis que espero pueda ser ampliada en un futuro para las demás obras mencionadas. Una vez abordado el *quiénes* utilizaron este tema literario, a continuación hablaré del *cómo* lo hicieron y el *porqué*.

Como he mencionado, el papel literario de la prostituta ha perdurado a través de las décadas, cambiando sus características según el momento de la historia en el que se escriba sobre ella. En el caso particular de los años 60 del siglo pasado la prostituta cumplía con tres características: en primer lugar, la trabajadora sexual es retratada de una manera idealista, es decir, los personajes femeninos que desempeñan este trabajo son caracterizados de forma que la brutalidad con la que deben convivir día con día no se vea reflejada, lo que “permite al protagonista masculino (para nuestros fines el prostituyente) llevar a cabo la «transacción» liberado de cualquier sentimiento molesto, como la culpa o el remordimiento” (Urioste “La prostituta”).

La segunda característica de este personaje es que dentro de la narración va a ocupar lugares aislados, como campos, pueblos o las afueras de las ciudades; “ellas circulan por zonas marginales y en espacios cerrados: burdeles, bares, habitaciones, cuartos secretos, encuentros privados, departamentos. Espacios donde la intersección de los cuerpos es pensable. Son zonas oscuras, turbias, donde se esconde lo que la presencia de la ley no permite ver” (Bianchi “La subjetividad” 12). Esto deja en claro que la prostituta no tiene

años de soledad, personaje que se va a convertir en el prototipo de la prostituta literaria después de haber sido violada y rechazada por todo el pueblo de Macondo. Es importante mencionar que en esta novela aparece brevemente la Cándida Eréndira, quien pasa por el pueblo y es violada por 63 hombres antes de que sea el turno de Aureliano.

Otras obras del autor en las que también se hace mención del mundo prostibulario son: *El otoño del patriarca* y *Crónica de una muerte anunciada*.

lugar en la sociedad, su actividad es amoral y debe llevarla a cabo en donde no puedan verla, a pesar de que sus clientes sean aquellos que la mantienen al margen.

De la mano de esta marginación y como último rasgo, la prostituta del boom se va a caracterizar por ser un personaje sumamente enigmático, “son mujeres ambiguas, deseadas y rechazadas, fantásticas y reales, necesarias y amenazantes, amadas y violadas. Por esa ambigüedad es por lo que permanece un «no» dicho casi permanente de eso que son. Por eso muy pocas tienen nombre verdadero o apellido” (Bianchi “La subjetividad” 14), como es el caso de la protagonista de *Memorias*, de quien jamás sabemos su verdadero nombre. Esta cualidad también genera un distanciamiento por parte del lector: ya que es más difícil identificarse con ellas, la violencia a la que son sometidas la mayoría de las veces pasa desapercibida o incluso es romantizada.

Pierre L. Horn y Marie Beth Pringle sostienen que es posible clasificar al personaje de la prostituta en distintos tipos; por ejemplo: “la prostituta salvada, la «perra-bruja», la femme fatale, la débil pero maravillosa, la pecadora sobreviviente, la seducida y abandonada, la desafortunada, la profesional orgullosa y el grupo de miles de prostitutas que sólo tienen papeles secundarios pero que abundan en la literatura del período” (en Hernández 167). En la mayoría de los casos un solo personaje puede ser la combinación de varios de estos tipos, como es el caso de Cándida Eréndira, la cual por su historia podríamos clasificar como la desafortunada, al mismo tiempo que es débil pero maravillosa.

Aunado a las características mencionadas, hay que recordar que la prostituta va a fungir como una alegoría⁸, la cual se va a revitalizar con cada cambio social importante, cada vez que haya “transformaciones estructurales en la historia” (Hernández iv)⁹. De esta manera:

Estos cuerpos ambivalentes inscriptos en el goce, el placer, la exhibición pero también en lo periférico, clandestino, precario, vulnerable y fuera de la ley se constituyen como cuerpos en conflicto que exponen un esquema político y estético que exhibe y oculta la corporalidad del yo sexuado en relación con los discursos de la cultura, la sociedad, la economía y lo jurídico (Bianchi “El cuerpo” 296).

Es decir, los cuerpos de las prostitutas comienzan a fungir el papel de una hoja en blanco, en la cual es posible plasmar las ideologías, las conductas sociales y los juegos de poder que están vigentes en la cultura. En esta hoja en blanco, Hernández Mardones afirma, los escritores del boom van a plasmar los proyectos políticos de las naciones latinoamericanas, a manera de seguir con la tradición nacionalista que había tenido gran fuerza y que habían heredado del romanticismo del siglo XIX, al mismo tiempo que la destrozaban al introducir una figura que ponía en conflicto dicha utopía nacional (Hernández 230). Para entender mejor esta idea es necesario hablar brevemente de la novela nacionalista del siglo XIX.

Al terminar las guerras de independencia, los distintos territorios latinoamericanos buscaban definir quiénes eran como nación, cuáles eran los valores que los caracterizaban y en qué se podían diferenciar del país que los había colonizado por tantos años. En su búsqueda decidieron poner de lado la parte de su historia que los conectaba con España, lo

⁸ Término que viene del latín *allos* (otros) y *agoreuín* (ágora) (Hernández 16), conlleva desde su significado etimológico la idea de la otredad; es decir, hablar de aquello que es ajeno a nosotros. Convertir al personaje de la prostituta en una alegoría hace que ésta sea vista como algo alejado de nuestra realidad, tan alejado que incluso puede fungir como metáfora para aquello que sí pertenece a nuestro día a día, al mismo tiempo que invisibiliza la violencia y segregación que sufren en la actualidad las mujeres que ejercen esa profesión.

⁹ María Angélica Hernández Mardones profundiza mucho más sobre el tema en su trabajo *De la hetaera a la ramera: el viaje alegórico de la prostituta hacia la modernidad latinoamericana*, donde hace un estudio exhaustivo del personaje de la prostituta a través de la historia de la literatura y analiza las diferentes alegorías que surgen cada vez que hay un cambio histórico.

que dejó grandes huecos en su identidad que debían llenarse con otra cosa. Es en este momento en el que el general argentino Bartolomé Mitre publica un manifiesto en el que incita a los escritores a “producir novelas que sirvieran como cimiento de las naciones” (Sommer 25); éstas no se hicieron esperar. Es así como se consolida la novela nacionalista que décadas después va a ser ampliamente estudiada por Doris Sommer en su libro *Ficciones fundacionales*.

En dicho libro Sommer va a proponer la lectura alegórica de aquellos romances que marcaron el siglo XIX, entendiendo por romance “una intersección entre nuestro uso contemporáneo del vocablo como historia de amor y el uso del siglo XIX, que distinguía al género como más alegórico que la novela” (22); es decir, aquello que va a diferenciar la novela del romance es que éste último tiene un alto nivel alegórico. Para Sommer una alegoría implica no sólo que el texto cuente con un nivel metafórico, sino que haya una asociación metonímica; en sus palabras: “la dificultad con el término alegoría es que el ir y venir no es aquí simplemente una cuestión de idas y vueltas entre los mismos dos puntos o líneas, sino que el vaivén es más parecido a un tejido en el que el hilo de la historia se dobla al dar con un material ficticio y después retoma el proceso de hilvanar hechos reales” (“Amor” 59). De esta manera es imposible separar un significado del otro, por lo que el mensaje nacionalista es intrínseco de los romances de este siglo. Es así que “durante los veinte años en que se dedicó a transformar armas en arados, los novelistas se entregaron con igual fervor a convertir una cosa en otra: valor en sentimentalismo, épica en romance, héroe en esposo” (“Romance” 32).

Con el paso de las décadas, debido a que la prosperidad económica y el auge de las ciencias “produjeron una división intelectual del trabajo” (21), los autores de finales del siglo

XIX dejaron de preparar sus proyectos nacionales en obras de ficción y comenzaron a alejarse de los asuntos del estado. Sin embargo, esto no duró mucho tiempo, ya que en 1941 los escritores buscaron regresar a este compromiso social, retomando las ficciones fundacionales del siglo pasado, lo que ocasionó que autores como García Márquez, Vargas Llosa y Carlos Fuentes crecieran leyendo estas novelas, cuya intención nacionalista iban a parodiar y negar años después; en palabras de Sommer: “las grandes novelas del Boom re-escriben, o describen, las ficciones fundacionales como el fracaso del romance, la política erótica mal encauzada que no logró jamás unir a los padres con las madres nacionales, mucho menos a la gente decente con unas nacientes clase media y popular” (45).

Ante esta afirmación de fracaso, los escritores del boom comenzaron a crear novelas que formaban parte de un proyecto burgués que tenía como objetivo lograr la hegemonía de la cultura latinoamericana que aún estaba en proceso de elaboración (46), siempre lo más alejado del modelo que habían establecido los escritores del siglo pasado. De esta manera, el romance que había sido tan importante en las novelas nacionales se convirtió en violaciones y juegos de poder en los que se agredían a las mujeres (46): la dama delicada y digna de amar, se había convertido en una prostituta fácil de violentar; todo con el objetivo de simbolizar la modernidad, al mismo tiempo que dejaban en claro la diferencia entre ambas literaturas. No obstante, mientras más se intentaron alejar los escritores del boom de este modelo, más lo reforzaron, por lo que “las líneas rectas de las novelas «históricas» pueden ser claramente reconstruidas a partir de los esfuerzos [de dichos autores] por retorcerlas” (19).

Es por este motivo por el cual es posible sostener que los escritores del boom continuaron, al mismo tiempo que rompieron, con la tradición nacionalista del siglo XIX,

sólo que en este caso las alegorías no serían románticas, sino todo lo contrario: sumamente violentas, y no corresponderían a proyectos de estado, sino a la representación de lo que la modernidad conllevaba o lo que ésta estaba haciendo con los países latinoamericanos. Al respecto, Sommer sostendrá que “esta paradoja pone en evidencia la típica ironía de escribir en América, donde generaciones sucesivas suelen negar sus semejanzas literarias hasta el punto de que la negación misma constituye una similitud” (20).

Así, el personaje de la prostituta se va a convertir en el emblema de la modernidad para los escritores de América Latina. De este papel Jonathan Culler va a resaltar cinco puntos principales: en primer lugar, las prostitutas en esta época de la literatura resumen las consecuencias que el capitalismo tiene en las naciones, específicamente la amenaza que representa que el proletariado esté al borde de la miseria. Como segundo punto, es importante aclarar que la fascinación que sienten los escritores por este personaje se debe a la gran fuente de argumentos nuevos que conlleva, lo que genera que sea utilizado en numerosas narraciones. El tercer punto por resaltar es que estas figuras siempre son retratadas con escándalo, “tanto por sus muestras de artificio, como por su habilidad de pasar por mujeres decentes” (Hernández 214). De igual manera, es importante para Culler mencionar que las trabajadoras sexuales representan la mercantilización del poder que tienen las mujeres en su erotismo. Como último punto se puede destacar que esta figura, de alguna manera, ilumina al escritor moderno, “quien, como la prostituta, se ofrece en venta” (214), representando así tanto a la modernidad como a aquellos que escribían sobre ella¹⁰.

¹⁰ Beatriz E. Builes Gómez profundiza mucho más en la relación que hay entre autor y prostituta en su trabajo *Prostitutas y prostíbulos: cuerpo y escritura en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas*.

Siguiendo estas características y reforzando la idea de la prostituta como alegoría de la modernidad fue la manera en la que los escritores del boom, entre ellos Gabriel García Márquez, crearon personajes que pasaron a formar parte del canon literario debido a su profundidad, belleza o “magicorrealismo”. Las obras de las que fueron protagonistas estos personajes femeninos fueron altamente estudiadas desde lo estilístico; sin embargo, en contadas ocasiones fueron cuestionadas por su profunda violencia desde lo académico. Teniendo en cuenta el peso que poseían las voces de los hombres sentados en las cinco sillas del boom, es necesario comenzar a hacer algo al respecto.

Convertir a todo un grupo de personajes en la alegoría, el símbolo, el emblema o la metáfora¹¹ de múltiples cambios y conflictos sociales, así como romantizar sus vidas a través de obras literarias que serán adoptadas como elementos identitarios de toda una nación tiene una gran repercusión ideológica, política y cultural que es necesario visibilizar. Por un lado es posible afirmar que “la literatura, en un discurso completamente paralelo y ajeno al de las denuncias del periodismo y de los análisis sociológicos, ha dado cuenta de una normalidad y contribuido también a una estética de la prostitución idealizada” (Viola “La metáfora”); en otras palabras, las obras literarias que emplearon el personaje de la prostituta como alegoría de la modernidad en esta época, contrario a lo que el periodismo y la sociología han intentado durante años, no han hecho más que aportar a la normalización de la explotación de las mujeres, haciéndolo incluso pasar como algo salido prácticamente de un cuento de hadas como es el caso de *Memorias*, donde una niña plácidamente dormida espera pacientemente

¹¹ A pesar de que estas cuatro figuras no son sinónimos en los estudios literarios yo las agrupo de esta manera para hacer referencia a que todas ellas fueron utilizadas por las diferentes autoras citadas en este apartado para aludir al mismo fenómeno literario.

a que un hombre disponga de su cuerpo, sin que esto de ninguna manera se vea como algo incorrecto.

Por otro lado, es necesario enfatizar el hecho de que la prostituta no existe aislada de una sociedad (Bianchi “La subjetividad”), no es una persona que sólo se encuentra en pueblos lejanos o lugares desconocidos, es alguien que está inscrita en una relación social donde intervienen elementos como el dinero, la violencia, la exhibición, el machismo, la misoginia, el poder, etc. Por lo que apartarla de todos estos elementos dentro de la ficción contribuye a que no se cuestionen las circunstancias en las que estos trabajos se realizan y la manera en la que podemos cambiarlas. Al respecto Kate Millet establecerá que “el coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmos representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura” (67). Así, todo aquello que se plasma en una narración como algo normalizado con referencia a la interacción entre hombres y mujeres, sirve como reflejo de la cultura de una nación, al mismo tiempo que invita a adoptar dichas acciones como actitudes aceptables; algo que se incrementa cuando aquellos que escriben son personajes públicos admirados por miles de personas.

Con esto no busco decir que la literatura del boom latinoamericano es la responsable directa de la violencia con la que viven las trabajadoras sexuales o que deben dejar de leerse estas obras, el machismo hegemónico bajo el cual vivimos en la actualidad tiene su origen y fuerza en un sin número de acciones e ideas humanas de las cuales la literatura sólo forma una pequeña parte; sin embargo, así como Sommer estudió la manera en la que los romances decimonónicos ayudaron a fundar naciones, es necesario visibilizar a través de estudios

literarios la manera en la que estos discursos predisponen a los lectores a sentir indulgencia o empatía ante este tipo de agresiones, así como analizar los elementos estilísticos y estructurales de los que se valen los autores para que esto sea posible. De esta forma estaremos ampliando las lecturas de obras altamente estudiadas, crearemos nuevos métodos de análisis, al mismo tiempo que contribuiremos a deconstruir ideologías machistas desde lo académico.

Es necesario aclarar que a pesar de que muchos fueron los escritores que “rindieron tributo a las mujeres sin rostro que los turbaron, iniciaron, entretuvieron a cambio de billetes, sin temer que en algún momento se los señalara como clientes y cómplices de la trata” (Viola “La metáfora”), el enfoque desde el cual lo hicieron no siempre fue el mismo, ya que éste estaba delineado, “en gran parte, por sus particulares e individuales modos de insertarse en la modernidad latinoamericana y de relacionarse con los cambios acaecidos bajo la impronta de la modernización” (Hernández 245). Por ende, a pesar de que los personajes principales de las novelas tengan la misma profesión, aquello que van a denotar y la manera en la que se van a retratar pueden variar mucho de escritor a escritor, por lo que para hacer un estudio detallado de los personajes es necesario acercarse a las obras de manera individual. Es debido a esto y a los alcances de la presente investigación que a pesar de ser numerosas las obras dignas de analizar, me enfocaré en las dos antes mencionadas, dejando la puerta abierta a futuras investigaciones que tengan como objeto de estudio alguno de los otros escritos aquí aludidos.

En el siguiente apartado profundizaré en el realismo mágico, herramienta fundamental en la narrativa de Gabriel García Márquez para la construcción tanto de sus

personajes como de sus mundos diegéticos, pero que ha sido igual o más controversial que el boom latinoamericano debido a su ambigüedad y falta de características concretas.

1.1.2 Del realismo mágico y otros demonios

Realismo mágico: uno de los términos más empleados para caracterizar a la literatura latinoamericana a partir del siglo XX y hasta la actualidad; categoría a la cual tres de los cinco grandes escritores del boom latinoamericano son relacionados prácticamente en automático; par de palabras de las que Gabriel García Márquez es considerado mundialmente como el principal exponente por su galardonada novela *Cien años de soledad*. Contrario a lo que se podría pensar, hasta este momento no ha sido posible para la crítica literaria llegar a un consenso de qué es, de su definición o de sus características y, un siglo después de su inicio sigue siendo todo un tema de debate. Es debido a esa dificultad que en este apartado de ninguna manera voy a buscar llegar a una definición cerrada, tratar de establecer la diferencia que existe entre realismo mágico, real maravilloso, fantasía y surrealismo o intentar resolver el problema que numerosos teóricos no han conseguido desentramar durante décadas, sino que me centraré en establecer qué es lo que estoy entendiendo por realismo mágico y cuáles son los parámetros que utilizaré a lo largo de la investigación para analizar tanto el cuento como la novela. Para lograr eso, es necesario hablar brevemente de su origen y de la evolución por la que ha pasado a lo largo de los años para llegar a ser lo que es hoy en día.

Uno de los pocos datos acerca del realismo mágico en el que se ha logrado llegar a un consenso es el origen del término, el cual fue empleado por primera vez en el ámbito de

lo pictórico por el crítico alemán Franz Roh en 1925 en su libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* para definir un nuevo tipo de realismo en el que “a través de su extrema minuciosidad o leves distorsiones, da[ba] la sensación de irrealidad” (Ben-Ur 152). Esto quiere decir que en su principio la expresión fue utilizada para nombrar aquella realidad tan extenuantemente representada que daba la sensación de ser irreal, “la consagración de lo cotidiano con una espiritualidad” (153) sin necesidad de tener ningún elemento fantástico.

La mención del crítico de arte alemán y cómo él fue el primero en utilizar este término es un elemento constante en aquellos textos que hablan sobre el realismo mágico; sin embargo, debido a la diferencia de años y de ideas que hay entre a lo que Roh se refería y lo que después representó éste para la literatura latinoamericana considero necesario cuestionar que tan correcta es la afirmación de que él fue el padre del concepto que ahora entendemos por realismo mágico y qué tanto se ha establecido una falsa relación entre ambos con el objetivo de legitimar las creaciones literarias latinoamericanas al darles un origen pictórico europeo.

Las versiones sobre quién fue el primer crítico literario en emplear el término para referirse a una obra escrita vuelven a bifurcarse; no obstante, Lorraine Elena Ben-Ur sostiene que fue Arturo Uslar Pietri quien introdujo el término en 1948 para referirse al cuento venezolano con su prosa llena de misterio y sus tramas alrededor de personajes extraños, pero que no se despegaban de la realidad en ningún momento (154)¹². Posteriormente, en 1955, Ángel Flores se encargó de ampliar el alcance del término y dejar de lado su origen pictórico

¹² Según mis investigaciones no se tiene pruebas de que Uslar Pietri haya leído a Franz Roh ni que de él haya tomado la idea de esta nueva categoría, lo que, aunado a la diferencia de más de 20 años que hay entre uno y otro, refuerza la posibilidad de que estemos frente a una gran coincidencia y no ante una genealogía.

al relacionarlo no con Roh, sino con Kafka y Proust (155); en este momento numerosos autores fueron ligados a este nuevo estilo literario, siendo Borges, Arreola, Rulfo, Onetti y Bioy Casares solo algunos de ellos. Ben-Ur afirma que fue Flores quien “dio prestigio al término y lo echó a rodar por el mundo de la crítica, los estudios literarios y las aulas” (155).

Esta misma popularidad del término fue la que comenzó a complicarlo cada vez más, ya que tanto los críticos, como los teóricos y los escritores empezaron a emplearlo para referirse “a un tipo de realismo, pero con matices particulares” (Hurtado 262). Dentro del mar de definiciones y propuestas, en 1964 Seymour Mentón agrega que, para lograr convertir la realidad en fantasía sin deformarla, el realismo mágico literario debía yuxtaponer “escenas y detalles de gran realismo con situaciones fantásticas” (Ben-Ur 156), lo que dio como resultado una definición que se acerca mucho más a la que se tiene actualmente en general y el primer elemento que deseo destacar: lo magicorrealista es aquello que combina un realismo profundo con instantes fantásticos.

Como se puede observar, a partir de Uslar Pietri los críticos no tardaron en adoptar el término para describir aquello que los escritores latinoamericanos estaban haciendo con sus obras; no obstante, es importante ahondar en el porqué de la aceptación y apropiación del realismo mágico por parte de los autores, ya que eso me permitirá establecer características primordiales de los textos de Gabriel García Márquez, así como entender de dónde vienen y por qué es fundamental estudiarlas. Para comenzar es necesario tener en cuenta que para el hombre de principios del siglo XX lo más importante era la tecnología, las ciencias, la experimentación y el formalismo, de ahí que la tendencia eran movimientos como las vanguardias en donde se buscaba una deshumanización del arte (Cervera “El realismo mágico”), es así que en el Futurismo, el Dadaísmo y el Cubismo lo importante era la creación

de nuevas realidades, dejando de lado al ser humano y al sentimentalismo para poner en primer lugar la modernización y el progreso tecnológico. Es a estos movimientos a los que escritores como Rulfo de alguna manera estaban contestando, en palabras de Mentón, el realismo mágico funcionó como "un intento de redescubrir el elemento mágico que existe en la realidad" (en Cervera "El realismo mágico"), después de haberlo dejado completamente de lado.

Pero no sólo se retomó la realidad en sí misma, para los autores de mediados del siglo pasado también fue elemental revivir aquel mundo precolonial lleno de misticismo, regresar a las raíces prehispánicas y desenterrar ese pasado que por siglos se había intentado ocultar, ya que era en él en donde se encontraba aquel elemento que le faltaba al arte en esos momentos: la magia. Fue así como las narraciones comenzaron a tratarse sobre pueblos alejados de la modernidad, lugares que salían por completo de la norma que había establecido el colonialismo y que representaban lo que, para aquellos autores, caracterizaba a Latinoamérica; en palabras de Néstor García Canclini, un lugar en el cual "las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar" (en Hurtado 275). Para Emil Volek esto representó una dicotomía por parte del realismo mágico, ya que al mismo tiempo que buscaba demostrar el deseo de descolonización de los latinoamericanos, terminó encantando a los lectores europeos al encajar perfectamente en su "horizonte de expectación" (12) de lo que desde el siglo XVI se les había presentado como el Nuevo Mundo.

De esta manera, con el apoyo de todos los editores extranjeros y el deseo de los literatos latinoamericanos de engrandecer su cultura, el realismo mágico se convirtió en todo un éxito a nivel cultural y económico. Pero dentro de sus páginas se escondía mucho más que elementos mágicos (que fueron los que acapararon la atención de los teóricos y lectores), a

través de sus líneas también era posible ver una crítica a la situación que se vivía en esos momentos en los países hispanoamericanos. En resumen:

El realismo mágico se constituye en una fina visión crítica de la cultura, realidad social, historia. Implica una ruptura de las nociones y prácticas de tiempo y espacio prevalecientes en la sociedad burguesa, de mercado. Desconoce, o niega, el imaginario liberal, positivista, sistemático, racional, predominante en las esferas públicas y privadas de los individuos, grupos, clases, naciones. La memoria y la imaginación se liberan del tiempo y espacio, lugar y páramo, biografía e historia. La naturaleza y la sociedad, los hombres y los dioses, se revelan como nunca. Se combinan diversos tiempos en la misma duración. Muchas voces en un único monólogo. Varias épocas en diferentes personajes se mezclan en una misma ocasión (Ianni 12).

Es decir, a través de las obras mágicorrealistas es posible observar la realidad que consternaba a los escritores de hace más de cincuenta años, por lo que es necesario dejar un momento de lado los elementos fantásticos y comenzar a estudiar aquella violencia, injusticia, miseria y precariedad de la que los cuentos y novelas daban cuenta, pero que eran encubiertos por la belleza de la magia; en palabras de Saul Hurtado Heras: “las novelas del realismo mágico se convierten en una herramienta irremplazable por la oportunidad que brindan para conocer el rostro oculto soterrado bajo intereses de dominación cultural” (75).

Ya con este contexto en mente es posible comenzar a abordar los elementos que componen a un relato mágicorrealista y sus características, procurando siempre tener en cuenta la manera en la cual éstos reflejan o afectan a la realidad, ya que, si bien “la literatura tiene el poder de representar una realidad [también tiene] la posibilidad de difundir ciertos valores” (Sosa 3), por lo que no sólo basta con ver la realidad que reflejan las narraciones, además es necesario recalcar los valores que está reforzando.

Son cuatro los elementos que, según Emil Volek, constituyen a todo modelo del realismo mágico: en primer lugar se encuentra la representación de manera tradicional y

moderna de los conflictos sociales (13), es decir, en este tipo de narraciones vamos a ver representados los problemas que enfrentaba la sociedad en esos momentos, ya sea desde un enfoque moderno o tradicional, y la opinión que el autor tenía de ellos. En segundo lugar está la presencia de las culturas indígenas, negras o mestizas, que eran las que aportaban la perspectiva mágica a la narración (13), elemento que fascinó a los europeos porque reforzaba la imagen fantástica que ya tenían sobre los pueblos originarios. “La proyección simbólico-mítica universal, totalizadora, de la cotidianeidad” (13) es el tercer elemento, el cual consiste en establecer a través de lo narrado una cotidianeidad por encima de todas las demás, presentándola como la universal sin dar oportunidad a otras propuestas; por último está lo que Volek denomina las nuevas técnicas experimentales, sobre las cuales no menciona nada más, pero que yo asocio con las características fundamentales del realismo mágico de las que hablaré a continuación.

La principal característica que es necesario resaltar (la cual ya había mencionado brevemente) es la presencia de elementos fantásticos dentro de un universo diegético realista. Dichos eventos, afirma Amaryll Chanady, suceden de manera aleatoria a lo largo de la trama, lo que no permite sistematizarlos o encontrar algún patrón entre ellos (432). La presencia de estos eventos sobrenaturales es tomada con completa naturalidad tanto por parte del narrador como de los personajes, es decir, en ningún momento se hace alusión a la imposibilidad de lo que está sucediendo. Es así que en las narraciones pueden aparecer criaturas mitológicas, niñas que vuelan o comida con gemas preciosas dentro sin inmutar a nadie.

Asimismo, una de las particularidades más importante del realismo mágico es que su trama gira en torno a conflictos sociales, al igual que en el realismo tradicional; sin embargo, como resalta Emil Volek, también expondrá “los problemas más contemporáneos, o sea,

existenciales, éticos y epistemológicos, en la medida en que éstos tienen alcance intersubjetivo” (10). De manera que en las narraciones magicorrealistas frecuentemente están presentes temas como la desigualdad, la pobreza, la violencia, etc., al mismo tiempo que se problematizan cuestiones como las de la identidad, la moral y las creencias. Al respecto, Lucila Inés Mena sostiene que aquellos escritores que utilizan el realismo mágico desentrañan la realidad social y profundizan en el misterio que conlleva la vida y nuestro mundo (en Sosa 3), lo que permite en la mayoría de los casos, según la propuesta de Dale Carter, hacer lecturas alegóricas de este tipo de escritos (en Mills 115).

Aunado a la posibilidad de realizar lecturas alegóricas de los textos escritos bajo este estilo, Carter propone que otra de sus características es una construcción del tiempo y el espacio que excede el límite de lo normal al estar distorsionados o hiperbolizados (en Mills 115). Un ejemplo claro de este fenómeno es la temporalidad en *Cien años de soledad* en donde la forma en la que se presenta al lector genera la sensación de que los años transcurren muy lentamente y los personajes viven decenas de décadas. Tanto esta cualidad, que ayuda a reafirmar la sensación de irrealidad de los relatos al darle un toque místico, como los elementos fantásticos antes mencionados son aceptados sin hesitar por aquel lector que decide entrar en el juego de ficción (Chanady 430), debido a lo verosímil que es su inclusión dentro de lo ficticio.

Otra característica que tenemos presente en los escritos magicorrealistas con respecto al espacio es que los lugares en donde se llevan a cabo las acciones en la mayoría de las ocasiones son descritos como zonas marginadas en donde sólo habitan personas miserables, violentas e infelices (Chanady 442), suelen ser pueblos muy alejados de la civilización a los que no ha llegado ningún tipo de modernidad, como si se hubieran quedado atrapados en el

tiempo. Esta cualidad es muy clara en Comala de *Pedro Páramo*, pueblo en el cual no transcurren los años, donde cada día azota una tragedia nueva y en el cual, como se nos revela al final, todos sus habitantes han sufrido una desgracia y están muertos. Es importante señalar al respecto que en la mayoría de los casos el narrador extradiegético no emite juicios de valor sobre dicha miseria, se limita a hacer descripciones y narrar acciones, lo que de cierta forma neutraliza la violencia que está refiriendo; en palabras de Juan Ramón Cervera: “el autor utiliza una distribución desigual de la atención narrativa o un tono monótono para describir tanto acontecimientos grotescos como escenas conmovedoras, dando así la impresión de que todo cuenta lo mismo para la historia” (“El realismo mágico”).

En adición a la monotonía señalada por Cervera, también tenemos un rechazo al sentimentalismo o a lo cursi (Hurtado 263), por lo que en ningún momento se hace referencia a un amor genuino y puro, al contrario, constantemente es posible ver que acciones sumamente violentas son justificadas al afirmar que se realizaron por amor. Esta característica es fundamental para el análisis que realizaré, ya que es una de las principales herramientas del realismo mágico de las que se vale el narrador para encubrir la violencia a la que son sometidos los personajes femeninos principales, por lo que profundizaré en ella en el siguiente apartado de la investigación.

Como última característica tenemos que, contrario a lo que sucede con el sentimentalismo, en el realismo mágico uno de los elementos que está más presente es la muerte, la cual es una presencia diaria que está constantemente cohabitando con los personajes sin que esto cause ninguna clase de temor o sorpresa. La convivencia es tal que “a veces es difícil establecer unos límites entre la vida y la muerte; otras, es posible sobrevivir a la muerte” (Cervera “El realismo mágico”). El ejemplo por excelencia de este rasgo son

todos los personajes dentro de la novela *Pedro Páramo* que desde el inicio de la narración están muertos, pero debido a que la línea entre la vida y la muerte en Comala es tan delgada no nos percatamos de esto sino hasta el final del relato. Otro caso emblemático es el de Melquiades en *Cien años de soledad*, gitano que regresa al pueblo de Macondo después de haber muerto en Singapur solo para volver a morir al bañarse en un río y regresar una vez más, pero en esta ocasión como un fantasma, sin que ninguno de estos retornos de la muerte causen impresión alguna a los personajes o al narrador.

En síntesis, es posible afirmar que son ocho las características más comunes del realismo mágico: la presencia de culturas prehispánicas, africanas o mestizas que son las que aportan los elementos mágicos; la aparición de sucesos u objetos fantásticos sin ningún orden o causa aparente que son aceptados con completa naturalidad por los personajes, el narrador y el lector; tramas que giran en torno a conflictos tanto sociales como filosóficos; una construcción del tiempo y el espacio distorsionada e hiperbolizada que refuerza la sensación de irrealidad; espacios marginales y miserables a los que no ha llegado la modernidad; un narrador extradiegético que no emite juicios de valor y mantiene un tono monótono así lo que esté narrando sea bueno o malo; un rechazo total al sentimentalismo o a lo cursi que da pie a que actos violentos sean vistos como actos de amor; y, por último, la manifestación constante de la muerte, así como la no distinción entre la vida y ésta.

Una vez explicadas y enumeradas estas ocho características es necesario aclarar que ninguna de ellas es exclusiva o fundamental del realismo mágico, lo que significa que podemos o no encontrarlas en narraciones que son consideradas por la crítica como magicorrealistas, así como que es posible que éstas estén presentes en textos pertenecientes a otros estilos literarios. Esta afirmación orilla a cuestionar dos cosas: uno, en realidad se

puede ver al realismo mágico como un estilo literario si no tiene elementos estructurales exclusivos y constantes que lo delimiten; dos, bajo qué rubros o lógica se guiaron aquellos que han puesto esta categoría a ciertas novelas o cuentos y qué tan correcto es que no se cuestione la veracidad de esta afirmación¹³.

Como se puede observar a partir de esta revisión, llegar a un consenso sobre qué es el realismo mágico, sus particularidades y las obras que componen su corpus es un tema tan extenso que podría (y lo ha sido) ser el objeto de estudio de múltiples investigaciones; no obstante, algo que sí es posible afirmar con base en su historia y sus principales rasgos es que el realismo mágico introdujo un mundo místico y fabuloso que encantó a todo aquel que se adentraba en él, pero al mismo tiempo sirvió para minimizar toda esa violencia inmanente de los relatos latinoamericanos y propiciar su normalización; durante décadas los críticos y teóricos literarios se han enfocado en estudiar aquellos elementos fantásticos que corresponden a la parte mágica del término y han dejado un tanto de lado toda la violencia que éstos encubren. Con esta observación espero aportar nuevos cuestionamientos a los estudios literarios de violencia de género al visibilizar que el realismo mágico es tan fantástico como violento y que es posible analizar su funcionamiento a través de la narratología.

¹³ La respuesta a estas dos preguntas excede por mucho los límites de mi investigación, por lo que seguiré empleando esta categoría para hacer mi análisis; sin embargo, considero necesario exhibir dentro del trabajo aquellas áreas en blanco que pude encontrar y que pueden ser de utilidad para futuras investigaciones.

Asimismo me es relevante resaltar que aquellos textos que buscan explicar qué es el realismo mágico y que tuve la posibilidad de consultar se pueden dividir en dos grandes grupos: aquellos que ampliaban tanto las características magicorrealistas que entonces casi cualquier texto latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX podía pertenecer a dicho estilo literario y aquellos que construían todos sus rasgos a partir de la obra de Gabriel García Márquez, lo que da como resultado una categoría a la que sólo pertenece un autor, lo que refuerza la necesidad de cuestionar la existencia, al menos como se ha planteado hasta estos momentos, del realismo mágico como clasificación literaria.

Una vez establecido qué es lo que entiendo por realismo mágico y sus características,¹⁴ en el siguiente apartado ahondaré en las herramientas teóricas de las que me valdré para realizar el análisis aquí propuesto y expondré los motivos por los cuales las elegí como base de mi investigación.

1.2 El rastro de tu teoría en la tesis

Para realizar esta investigación emplearé dos herramientas teóricas; la primera de ellas es la narratología, la elección de este método de análisis se debe a que su enfoque ofrece lo necesario para cumplir con el primer objetivo específico de esta tesis: estudiar de qué manera están contruidos los personajes femeninos desde un aspecto formal. El libro que utilizaré como base en la elaboración de la primera parte de la investigación es *El relato en perspectiva* (1998) de Luz Aurora Pimentel, ya que en él la autora proporciona las herramientas necesarias para llevar a cabo un estudio estructural de todas las partes que componen una narración, entre ellas los personajes. Será necesario complementar el análisis narratológico con aquello que me permita desarrollar el segundo y tercer objetivos particulares de este trabajo, por lo que, de igual manera me valdré de la crítica literaria feminista. A continuación, profundizaré brevemente en la crítica literaria feminista y los motivos por los que la elegí como herramienta teórica.

En las últimas décadas el feminismo ha luchado por abrirse paso en todas las áreas, tanto científicas como humanísticas, que atraviesan la vida de las mujeres y afectan su realidad. La literatura, al ser parte fundamental de la experiencia humana, ha sido uno de los

¹⁴ Deseo resaltar que las ocho características del realismo mágico que elegí enfatizar para realizar este trabajo son aquellas que aparecen más frecuentemente en las obras de Gabriel García Márquez, esto con el objetivo de tener una base más sólida, pero es necesario aclarar que no son las únicas características atribuidas a dicho estilo literario.

campos en donde las feministas han puesto mayor empeño; en palabras de Hortensia Moreno: “el valor de lo literario para la vida humana tiene que ver con su capacidad para modelar nuestra experiencia, para atribuir al universo una imagen sin la cual no podríamos captarlo, que regula y dirige nuestros códigos de comunicación” (108). Algo con tanto poder no podía quedar sin ser cuestionado, por lo que, desde finales del siglo pasado, el feminismo estableció aquello con lo cual analizaría a este “instrumento para influir en el mundo” (Mora 48) llamado literatura: su propia crítica literaria.

Como sucede con la mayoría de los movimientos, no se tiene el registro exacto de cuándo surgió la crítica literaria feminista (CLF a partir de ahora); sin embargo, la mayoría de las investigadoras coinciden en que fue a raíz de la segunda ola del feminismo, entre 1960 y 1980, que se consolidó como propuesta teórica, momento en el que las estudiosas del tema empezaron a ver en la literatura un amplio campo de estudio y la academia comenzó a reconocer su potencial. Figuras como Virginia Woolf y sus propuestas fueron fundamentales para demostrar que hacer una lectura desde este enfoque podía ofrecer interpretaciones con una doble perspectiva, la académica y la feminista, que hasta este momento había sido ignorada (Humm 2); es decir, que leer desde los ojos de una mujer podía ampliar considerablemente los estudios literarios.

Si bien el trabajo de Woolf sirvió como base para comenzar a reforzar esta naciente propuesta, fueron obras como las escritas por de Beauvoir, Millett, Friedan y Greer las que revolucionaron con sus innovadoras aproximaciones los estudios literarios y terminaron de darle forma a esta inédita manera de hacer crítica que se venía gestando desde años atrás. Maggie Humm (33-34) sostiene que las cuatro escritoras construyeron esta forma de hacer crítica, al mismo tiempo que propusieron nuevas aproximaciones a preguntas que

anteriormente se habían hecho, en el momento en el que combinaron la crítica de las ciencias sociales con la de las artes, cosa que no se había llevado a cabo con anterioridad. De igual manera, “estas escritoras sugieren que desarrollar una identidad literaria es extraordinariamente difícil para las mujeres, cuando la literatura, como cualquier otra institución, privilegia un sistema de significados masculinos” (16)¹⁵.

Fue precisamente este privilegio patriarcal que prioriza y engrandece lo masculino el principal problema que tuvo que atravesar la CLF para convertirse en lo que conocemos hoy en día. En un principio no había bibliografía con la cual las escritoras fundamentaran sus propuestas, por lo que éstas no eran tomadas en serio¹⁶. Además de eso, nos dirá Mary Eagleton, “las críticas feministas tuvieron que probar que lo que estaban haciendo no era simplemente un alegato especial, ingeniería social o sociología disfrazada (acusaciones todas que se formularon repetidamente contra la crítica feminista), sino una forma legítima de crítica que planteaba cuestiones fundamentales sobre la historia y la producción de la literatura” (107)¹⁷. En la actualidad, el menosprecio hacia este tipo de crítica continua vigente, por lo que seguir empleándola en trabajos académicos es una manera de contribuir a su aceptación y reconocimiento.

Lamentablemente la suma del trabajo de estas escritoras no fue suficiente para que la academia cambiara su opinión sobre la CLF; fue hasta que Jonathan Culler publicó su libro

¹⁵ “These writers suggest that developing a literary identity is extraordinarily difficult for women, when literature, like any other institution, privileges a system of masculine meanings”. La traducción de todas las citas en inglés es mía.

¹⁶ En realidad, esto es algo que no ha cambiado mucho: actualmente encontrar bibliografía en español sobre este tipo de crítica es sumamente complicado, las fuentes se reducen a una o dos, lo que deja en evidencia el gran hueco en la crítica que puede (y debe) ser objeto de futuros trabajos de investigación.

¹⁷ “Feminist critics had to prove that what they were doing was not merely special pleading or social engineering or sociology in disguise – all accusations that were repeatedly levelled against feminist criticism – but a legitimate form of criticism that asked fundamental questions about literary history and literary production”.

Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo (1982), en donde aborda abiertamente las ventajas de hacer lecturas desde los ojos de las mujeres y hace aseveraciones como la que podemos leer en la siguiente cita, cuando la propuesta feminista fue tomada en cuenta como algo que en efecto podría aportar cosas de valor a los estudios literarios.

La hipótesis de una mujer lectora es un intento de rectificar esta situación: proveyendo un punto diferente de partida se llega a ver la identificación de los críticos masculinos como un carácter determinado y permite el análisis de las lecturas equivocadas de los hombres. Pero lo que sucede, fundamentalmente, es que se invierte la situación usual en la que la perspectiva del crítico hombre es asumida como sexualmente neutra, en tanto que la lectura feminista es vista como un caso de defensa especial y un intento de forzar el texto con un molde predeterminado (Culler 54).

Como podemos ver, Culler no sólo apoya la perspectiva de la lectura feminista, sino también critica la manera en la que la visión del hombre ha sido asumida como lo natural o lo neutro, mientras que las de su contraparte son percibidas como una lectura forzada que busca defender su postura. Poner en tela de juicio la idea de lo masculino como lo neutro es uno de los principales objetivos de la CLF, en los cuales indagaré más adelante.

Llegar a una definición universal de lo que es la CLF no ha sido posible a pesar de los años que han transcurrido desde que comenzó a emplearse como herramienta de análisis. El motivo de esta ausencia ha sido objeto de múltiples debates; sin embargo, me centraré en las explicaciones que ofrecen Nattie Golubov (*La crítica Literaria feminista*) y Gabriela Mora sobre el tema para abordar esta anomalía. La primera sostiene que al referirnos a la CLF no podemos hablar de “una teoría unificada, con un cuerpo finito de obras, que ofrece un conjunto de técnicas y conocimientos necesarios para el análisis de las características, propiedades y funciones formales y temáticas de los distintos tipos de texto que hay, y los procedimientos, modelos y estrategias para darles sentido con «perspectiva feminista»” (19);

por lo que, si no hay una homogenización de su metodología, tampoco podrá haber de su definición. Por otro lado, Gabriela Mora afirma que “la diversidad de puntos de vista sobre el significado tanto de la palabra crítica, como del vocablo feminista, ha contribuido a obstaculizar el hallazgo de una definición aceptable para todas las posiciones” (2); es decir, el problema radica en la complejidad semántica que rodea a ambas palabras que componen al término.

Si bien ambas propuestas son certeras y conllevan problemas y soluciones distintas, también debemos tener en cuenta, como lo menciona Mora en su trabajo, que el feminismo de la segunda ola y posterior buscó alejarse de la fe ciega en las ciencias (como lo fueron las tesis de Freud y Jung), debido a que fueron ellas las que sirvieron para justificar la opresión vivida por las mujeres, lo que “ha llevado al enjuiciamiento de ellas y a preguntarse si la búsqueda de definiciones y métodos de «rigurosidad científica» no lleva a la trampa de las falsas idolatrías dicotómicas que el feminismo rechaza” (Mora 4). Resumiendo, podemos decir que la ausencia de una definición para la CLF se debe a tres motivos: 1. No hay una homogeneización de su teoría, lo que dificulta definirla; 2. Las palabras que componen al término son semánticamente demasiado complejas como para facilitar una definición; 3. La negativa del feminismo a convertirse en aquello que justificó la opresión de las mujeres genera que definir rigurosamente qué es la CLF no sea una posibilidad.

Es por esta negativa a seguir el modelo científico por lo que he tenido que armar mi propio marco teórico recurriendo a distintos términos y propuestas que han sido formuladas por diferentes teóricas, sociólogas e investigadoras a través de los últimos años, esto me ha dado la oportunidad de adoptar diferentes puntos de vista que enriquecen mi trabajo y de descubrir un vacío en la teoría literaria. Con el fin de que la lectura de mi trabajo sea lo más

clara posible, conforme la investigación vaya avanzando iré presentando las herramientas teóricas específicas que utilizaré para cada parte del análisis.

Si bien no es posible dar una definición de lo que es la CLF, algo que sí es viable es hablar de las características que ésta tiene y por qué la convierten en el instrumento idóneo para llevar a cabo esta tesis. En primer lugar, tenemos la característica inherente que Chris Weedon propone para este tipo de crítica: “su compromiso con el análisis de la historia y la especificidad social y el objetivo de vincular los análisis de textos literarios a relaciones sociales más amplias”¹⁸ (286). Es decir, una característica de una lectura desde la crítica literaria feminista es el compromiso de unir lo literario con lo que sucede en la sociedad. A este respecto Maggie Humm agrega que las feministas no sólo están comprometidas con hacer esta unión, sino que incluso atacan la noción de que el arte es un reino separado y superior a la realidad social (158). Este rasgo es de suma importancia para mi análisis porque busco demostrar que la teoría literaria puede saltar de las páginas de un libro, puede ayudar a cambiar la realidad que nos rodea, pero esto sólo es posible si aterrizamos aquello que se encuentra en las novelas que leemos en los fenómenos sociales que nos rigen hoy en día; sólo es posible si aceptamos que la ficción en muchas ocasiones alimenta a la realidad.

Otra característica es que busca ir más allá de las limitaciones que conlleva estar en un lugar en particular en un momento histórico determinado (Weedon 292). Con esto me refiero a que para la CLF no es un impedimento que la obra haya sido escrita en un momento en particular de la historia, siempre es posible hacer una lectura feminista de ella para identificar aquellas cosas que en su momento se aceptaron debido a los modelos mentales,

¹⁸ “Its commitment to the analysis of history and social specificity and the goal of linking analyses of literary texts to broader social relations”.

pero que hoy en día podemos reconocer vinculados a la violencia de género. Con esto de ninguna manera se busca dejar de hacer lecturas empáticas de obras antiguas, sólo se abre la posibilidad de nuevas lecturas de textos que habían sido aceptados sin ser cuestionados, como es el caso de “La increíble y triste historia” y *Memorias*.

Ligado a los dos puntos anteriores, también tenemos la cualidad de que toda lectura desde la crítica feminista tendrá una posición política; en palabras de Chris Weedon “todas las formas de crítica feminista son por definición políticas, ya que se basan en el reconocimiento de las desigualdades y la necesidad de transformar las estructuras que las producen” (293)¹⁹. Con esto entiendo que con la lectura aquí propuesta de los relatos de García Márquez no sólo reconozco las desigualdades que hay dentro de las creaciones literarias, sino que me posiciono políticamente con respecto a ellas, así como con respecto a su circulación, contexto, recepción y aceptación; actividad que me ayuda a ejercitar aquella voz crítica necesaria para todo aquel que busque pertenecer al mundo literario.

Como última característica a resaltar de esta propuesta de lectura tenemos el hecho de que la crítica literaria feminista:

Se preocupa de examinar la representación literaria de la mujer, poniendo de relieve los prejuicios sexistas evidenciados a través de los aspectos discursivos y narrativos de la obra, con cuidada atención a la asunción del signo mujer en las estructuras generales y específicas, especialmente los motivos y conductas que se le atribuyen, y las imágenes y símbolos que se asocian a él (Mora 4).

De manera que uno de los elementos más importantes para la CLF es el análisis de la forma en la que las mujeres son representadas en las creaciones literarias, con el objetivo de resaltar las construcciones sexistas, machistas o violentas que los autores llegan a hacer al construir

¹⁹ “All forms of feminist criticism are by definition political, since they are predicated on the recognition of inequalities and the need to transform the structures that produce them”.

a sus personajes femeninos. Este rasgo de la CLF será fundamental para realizar el estudio narratológico de los personajes femeninos garciamarqueanos y que éste no se quede en las características estructurales, sino que sea una crítica a la realidad patriarcal que estos representan.

Más resaltar el patriarcado que envuelve a los personajes femeninos de las creaciones literarias no es el único objetivo que tiene la propuesta crítica de las feministas, también cuenta con el de “socavar la organización misógina del conocimiento al exponer la construcción política de éste en la academia, en los medios y en la sociedad cotidiana” (Humm 9)²⁰, al mismo tiempo que pone en cuestionamiento la ideología de los lectores (27). Asimismo, Eliana Rivero señala que este tipo de crítica debe perseguir siempre el objetivo de ser “ideológica y moral, revolucionaria” (Mora 280); no basta con dar una opinión, idealmente ésta debe de generar un cambio, propiciar una revolución de pensamientos.

Robinson establece que hay tres caminos que la CLF puede seguir para generar esta mutación de ideas: “hacer lecturas alternativas de la tradición literaria (como lo hacían las primeras críticas), conseguir la incorporación de autoras abandonadas al canon prevaleciente, o desafiar al canon «en tanto canon»” (en Golubov 49); para los fines de este trabajo tomaremos el primer camino propuesto por Robinson y propondremos una interpretación alternativa a las ya formuladas por diferentes críticos sobre ambos relatos, no sin antes resaltar la importancia que tienen los otros dos caminos e invitar a que los tres senderos sigan siendo recorridos por futuras investigadoras e investigadores literarios, ya que en las tres

²⁰ “Undermine the misogynist organization of knowledge by exposing the political construction of that knowledge in the academy, in the media and in everyday society”.

opciones es posible trabajar los múltiples cuestionamientos que la CLF invita a hacer. A continuación hablaré brevemente de algunos de ellos.

Un elemento por el cual resalta la crítica literaria feminista del resto de posibles aproximaciones es por su constante lucha por deconstruir y poner en cuestionamiento todo aquello que por años se había aceptado como la realidad; dentro de dichos cuestionamientos podemos resaltar cuatro. El primero es lo arraigado que está el machismo dentro de la cultura; al respecto Kate Millet dirá que “el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder” (70). Para entender lo que Millet señala, es necesario tener en cuenta que por ideología entiendo el “conjunto de ideas y creencias colectivas compartidas por un grupo social, son al mismo tiempo el marco de referencia mediante el cual interpretamos y entendemos el mundo, son el paradigma que media nuestra experiencia y así como no hay ningún idioma privado, no hay ninguna ideología privada o personal” (Rosso 2). De tal manera podemos establecer que para autoras como Millet una de las creencias más arraigadas que tenemos como humanos es la idea de que un sexo, en este caso masculino, debe dominar al otro; este pensamiento rige la manera en la que vemos el mundo, así como la forma en la que accionamos. El pensar que el sexo masculino debe dominar al femenino es algo que, nos dirá Millet, no tiene fundamentos de origen físico (76), esta desigualdad existe debido a que se halla y se reafirma a través de en factores culturales, entre ellos la literatura.

Es debido a esto que la CLF cuestiona dicha creencia que ha sido reafirmada en numerosos libros cuyas tramas y personajes refuerzan los estereotipos y la violencia de género de una manera u otra. El caso de los textos analizados en este trabajo es un claro ejemplo de la forma en la que el patriarcado se consolida en la cultura, a través de personajes

como Cándida Eréndira o Delgadina, en el momento en el que éstos son aceptados sin ningún cuestionamiento, lo que los convierten en el objeto de estudio ideal para la CLF y su propuesta de deconstrucción.

De la mano del primer cuestionamiento, la crítica feminista va a proponer dejar de ver la opinión masculina como lo neutro y la femenina como algo incendiario o que busca atacar. Esta propuesta se debe a que, como establece Eliana Rivero, “la perspectiva proyectada por la ideología dominante resulta ser una estrecha visión sexista y racista de la realidad, hasta ahora admitida como "natural" en sus implicaciones opresivas, y que soslaya la labor cultural de significativos sectores de la sociedad humana” (280). Tanto la experiencia masculina como la femenina son sumamente diferentes entre sí, y ambas deberían ser válidas en su contraste; sin embargo, por el machismo bajo el cual vivimos, la primera siempre ha sido vista como la correcta, la natural y la neutral, dejando a la otra como una opción subjetiva y, en muchos casos, equivocada e innecesaria. No obstante, ofrecer una lectura feminista de obras tan importantes como lo son las escritas por un galardonado autor no debería ser visto solamente como una posibilidad, sino que debe ser una necesidad, ya que sin ella se perderían la mitad de las posibles interpretaciones que se pueden hacer de ellas. “De ahí que la crítica feminista, en su proyección teórica, necesite abordar un proyecto contestatario: un arte y una observación crítica que expongan lo esencial de la condición humana, y que no continúen la propagación de falsas ideologías, i.e., la imperante en un sistema organizado sobre valores exclusivamente masculinos” (Rivera 279).

El tercer elemento que la CLF se va a proponer cuestionar es el discurso que ocultan las creaciones literarias a simple vista. Es decir, si tenemos en cuenta que “todo discurso, como instancia de habla, implique un sistema de valores que se da por válido, un orden moral

y social jerarquizante que se toma como natural” (Rivero 287), podemos establecer que a través de lo que los autores escriben en sus obras es posible ver las ideas que éstos han interiorizado y que, como ya vimos, siguen perpetuando la ideología machista dentro de la cultura. A este respecto, Nattie Golubov nos dice que todo texto literario y el discurso que dentro de él se encuentra es necesariamente político, ya que es ahí donde se ven reflejadas las relaciones de poder que dominan nuestra realidad. Es debido a esto que:

Una de las primeras tareas que emprendió la crítica feminista fue la identificación de las maneras en que el discurso —el lenguaje en contexto— contribuye a la discriminación de las mujeres, porque el poder de los hombres se manifiesta a través de sus usos: el lenguaje no es un portador transparente de significados, sino un recurso de poder porque clasifica el mundo, es una forma de ordenar y nombrar la experiencia. Los usos del lenguaje, decían, no sólo reflejan la condición subordinada de las mujeres, sino que de continuo contribuyen a reforzarla porque sistemáticamente desprecian a las mujeres y lo femenino (Golubov 25).

De manera que ningún discurso realizado dentro de los marcos de una creación ficticia se debe descartar como posible arma política que perpetúa el sistema de creencias bajo el cual vivimos. Es por este motivo que es relevante analizar tanto la violencia a la que son sometidos los personajes femeninos garciamarqueanos y todo el discurso que se esconde dentro de sus relatos, así como las herramientas que emplea el narrador para que éstas pasen desapercibidas. Debido a esta combinación de campos de estudio es que se puede afirmar que “las teorías literarias feministas rechazan el proyecto inmanentista de la literatura [...], en cambio, sostienen que el sentido de cada texto sólo puede ser establecido en relación con sus contextos particulares de escritura y recepción” (Golubov 20).

Como cuarto y último cuestionamiento que la CLF invita a hacer se encuentra el cómo la literatura “participa activamente en producir y reforzar las imágenes predominantes de las mujeres, así como sus roles sexuales y el lugar que deben ocupar en el orden social según su sexo, y por lo tanto contribuía a naturalizar la diferencia de sexos” (Golubov 35). Como se

puede observar, en este último punto se combinan los tres anteriores, ya que la construcción de la mayoría de los personajes femeninos es el resultado de la suma del machismo en la cultura, la aceptación de lo masculino como neutro y el discurso misógino que se hace presente en la literatura. Fue este último punto por el que la crítica feminista comenzó a interesarse en la literatura, ya que se percató de la forma en la que eran retratados los personajes femeninos, y cómo esta representación distaba mucho de su realidad y perpetuaba los mitos que rodean la imagen de lo que es ser una mujer; una de las intenciones de este trabajo es desmitificar a los personajes aquí analizados.

El impacto que ha tenido la CLF en la academia en los últimos años es incuestionable. Ha traspasado las limitaciones de la literatura (Humm 50) al combinar diferentes áreas de estudio, ha jugado un papel central en el desarrollo de los estudios postcoloniales (Weedon 286), ha transformado la literatura tanto en su estudio como en su recepción al alterar el canon y proponer nuevos métodos de análisis (Plain I), demostrando que, como dice Adrienne Rich, el acto de realizar este tipo de lecturas, de intentar mirar con nuevos ojos, “es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de sobrevivencia” (Golubov 125). Todas estas aportaciones han sido posibles gracias a que las herramientas de este tipo de crítica no están definidas, lo que le ha permitido ampliar los sujetos y los objetos de estudio (Golubov 80), que a su vez la convierte en la herramienta idónea, como hemos comprobado a lo largo de este apartado, para realizar mi propuesta de análisis.

Gabriela Mora afirma que “el feminismo impulsa nuevas lecturas de viejos textos, desafía antiguas percepciones, ayuda a «desfamiliarizar» lo que de pura costumbre se había dejado de ver” (10); en las páginas siguientes desarrollaré el análisis que ayude a visibilizar

aquella violencia que, durante todos estos años, se había escondido detrás de la magia; en las siguientes páginas recorreré ese otro camino que ofrece la crítica literaria feminista.

Capítulo 2. La increíble y triste historia del machismo mágico y su narrativa desalmada

En este capítulo realizaré el análisis de uno de los cuentos más aclamados del galardonado escritor colombiano, que cuenta con su propia versión cinematográfica y que, hasta el día de hoy, sigue vendiendo cientos de copias cada año: la historia de Cándida Eréndira. Comenzaré dicho análisis con un breve recuento de los estudios que se han realizado de esta narración desde un enfoque de la CLF, buscando evidenciar el hueco que hay al respecto en los estudios literarios e incentivar a investigadores e investigadoras a realizar análisis desde un enfoque feminista con otras obras afines.

2.1 La perspectiva más ignorada del mundo

Las obras de Gabriel García Márquez han sido objeto de múltiples estudios durante el siglo XX y XXI debido a la maestría y popularidad que las caracterizan. Cada texto publicado por el autor generó en su momento decenas de interpretaciones gracias a la complejidad de los elementos que los componen. Dentro de las líneas de investigación más recurrentes que se han utilizado para aproximarse a los escritos del novelista colombiano están el estudio de sus personajes desde distintas teorías literarias, como el estructuralismo; el análisis espacial de sus universos diegéticos y la manera en la que éstos son ejemplos perfectos del realismo mágico; la observación del cómo a través de su narrativa es capaz de representar fielmente emociones, sentimientos y estados inherentemente humanos como lo son el amor, la soledad,

la ira y la vejez; el estudio de los eventos narrados dentro de sus creaciones literarias que corresponden a sucesos de la vida real desde una perspectiva histórica; e inclusive, siendo una de las líneas más abordadas, evaluar el rol de García Márquez como individuo y figura pública, así como lecturas neobarrocas, sociocríticas, postcolonialistas y científicas de sus creaciones más famosas.

“La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada” es una obra que debido a distintos motivos ha sido estudiada en mucho menor medida que el resto de las creaciones del ganador del Nobel. Sus estudios se han centrado principalmente en elementos que comparte el cuento con la mitología griega (Beesley), el papel que juega la imaginación en el desarrollo del relato (Burgos), la manera en la que se aborda el colonialismo desde la ficción (Penuel) y la observación, desde un enfoque sociológico, de la representación a través de Eréndira de la realidad que viven los países latinoamericanos con respecto a la prostitución infantil (Marting).

A continuación expondré las líneas de investigación que hasta este momento se han acercado al cuento desde el enfoque que desarrollo en la presente investigación, con el objetivo de ofrecer al lector el panorama sobre lo que anteriormente se ha propuesto y reafirmar la pertinencia de este trabajo. Es importante aclarar que la repetición constante de las mismas fuentes en este primer apartado del capítulo (como en el correspondiente al de *Memoria*) se debe a la ausencia de trabajos que presenten investigaciones afines a la perspectiva aquí sugerida y no a una falta de investigación o preferencia personal.

El famoso cuento del galardonado escritor colombiano hasta el momento ha generado varias investigaciones, ensayos y tesis; sin embargo, ninguno de ellos se ha hecho desde el enfoque de la crítica literaria feminista. Lo más cercano que he podido encontrar son

pequeñas referencias a la crueldad, el machismo y la pedofilia de la que es víctima la personaje principal del cuento, pero siempre en textos que estudian otras novelas del autor (Celis). Ejemplo de ellas son las observaciones realizadas por la investigadora Alessandra Luiselli, quien al estudiar la novela de *Memorias*, no puede evitar comparar a las dos protagonistas, lo que la lleva a hablar superficialmente de este cuento, del cual afirma que está articulado desde una discursividad que no podemos catalogar de otra manera más que pederasta (18). Además de esta aseveración, sobre la historia de Eréndira va a destacar que:

En esta narración sobre la despiadada explotación sexual de la niña, el efecto del estupro a la menor se convierte en “realismo mágico” y aunque leemos que Eréndira sucumbe a fuerza de golpes a la brutalidad de su primer agresor —quien la golpea, desgarrar su ropa y la viola—, el narrador evita contar el ataque desde el punto de vista de la niña violentada y simplemente anota que Eréndira, durante su violación: “quedó como fascinada con las franjas de la luna de un pescado que pasó navegando en el aire de la tormenta” (Luiselli 14).

En otras palabras, Luiselli propone una lectura de la obra donde identifiquemos que es justamente la violencia ejercida hacia la menor la que se convierte en los elementos que van a caracterizar a este cuento como mágico-realistas. En otras obras de García Márquez, esto es posible gracias al empleo por parte del autor de un “narrador cómplice” que muchas veces coincide con la voz del personaje principal; no obstante, en el caso de Eréndira esto no es así, por lo que se distrae la atención del lector para que, en lugar de ver la brutalidad de los hechos narrados, siga navegando el aire de la tormenta junto con los peces que se le están describiendo. Fuera de esta observación, la investigadora no profundiza mucho más en este planteamiento.

Otra comparación que tenemos entre Delgadina de *Memorias* y Eréndira es la que hace en su investigación Carmen Perilli; en dicha comparación la investigadora sostiene que, si bien ambas son niñas prostitutas, en el caso de Eréndira no sólo se pretende disimular el

comercio con el cuerpo infantil de la menor, sino que “hay una dimensión metafórica que permite leer el funcionamiento de un imaginario social en el relato maravilloso. La sujeción del cuerpo femenino se presenta sin disimulo como comercio familiar y comunitario iniciado por la abuela” (Perilli “Las putas tristes”). Esta dimensión invita a ver la prostitución de la menor por parte de su pariente desde una clave carnavalesca: así Eréndira al librarse de su abuela la destruye y rompe con su destino, para posteriormente huir “de la historia de amor con Amadís” (Perilli “Las putas tristes”) como parte de su rebelión: “La distancia entre ambos textos es la que va del realismo «mágico» al realismo decrepito. En el primer caso [la historia de Eréndira] la productividad textual incluye la posibilidad de la rebelión y la libertad del individuo, en el segundo [la historia de Delgadina] sólo la sumisión y el consentimiento” (Perilli “Las putas tristes”).

Lamentablemente, fuera de esas dos propuestas de lectura, los comentarios sobre el cuento o su protagonista se limitan a observaciones al margen, que hacen referencia a la brutalidad con la que le fue arrebatada su virginidad, comparaciones superficiales acerca de la crueldad experimentada por Eréndira con respecto a otras niñas garciamarqueanas y alusiones a que el cuento está basado en un caso real que vio García Márquez en su juventud; sin embargo, la versión de dicho caso cambia en cada autor que lo refiere.

Como podemos observar, las investigaciones desde la crítica literaria feminista sobre la historia de Eréndira son casi nulas, pero también lo son aquellas que hablan del premiado novelista en general. Las líneas de estudio que van a seguir aquellas investigadoras que aborden al afamado autor desde este enfoque, se concentrarán en hacer un recuento de los personajes femeninos infantiles creados por García Márquez cuyas experiencias sean similares con respecto a la sexualización, violencia y abusos vividos por parte de personajes

masculinos de edad avanzada, como lo son Leticia Nazareno (*El otoño del patriarca*), Remedios Moscote (*Cien años de soledad*) y América Vicuña (*El amor en los tiempos del cólera*), para así evidenciar el patrón de caracterización que atraviesa las diferentes creaciones literarias. De igual manera, harán una correspondencia entre el silencio de los narradores, el de las víctimas y el de la crítica literaria referente al problema ético que representan todos los elementos de misoginia aquí expuestos. Nadia V. Celis señala al respecto: “El silencio de los personajes femeninos facilita el sostenimiento de las proyecciones y fantasías sobre las que se construye esta exoneración, y hasta el disfrute en su representación, mientras reproduce al interior del texto la docilidad que los pederastas requieren no sólo de sus víctimas, sino, a menudo, de sus familias y otros testigos” (34).

La anterior observación nos lleva una vez más a demostrar que la ficción de los mundos diegéticos y la realidad en la que estos se reciben están íntimamente ligadas, por lo que las investigadoras invitan a cuestionar por qué se ha pasado por alto que los personajes femeninos sean sexualizados a pesar de sus cortas edades, por qué a pesar de los años se siguen aceptando puntos de enunciación masculinos, cuyo objetivo es presentar la violencia sexual patriarcal como un discurso amoroso; convirtiendo así a las víctimas en “provocadoras” y a los victimarios en héroes románticos.

Una vez hecho este breve recuento de lo que se ha estudiado desde un enfoque de crítica literaria feminista, en el siguiente apartado realizaré el análisis de “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada” con ayuda de herramientas narratológicas y desde un enfoque crítico feminista.

2.2 En este análisis no hay ladrones

“La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada” fue publicada en 1974 y desde ese momento se convirtió en un éxito y un clásico de la escritura garciamarquiana. La historia de la niña que es obligada a prostituirse porque le debe dinero a su abuela (debido a una mala jugada del destino) es ahora un clásico y, como mencioné, incluso cuenta con su versión cinematográfica, así como un “cameo” en la novela *Cien años de soledad*. Sus cualidades narrativas, estilísticas y estructurales son tan marcadas que sería un error intentar negarlas; sin embargo, es posible afirmar que la grandeza con la que está escrita es proporcional a la cantidad de violencia a la que el personaje principal es sometido: desde abuso psicológico hasta violaciones, pasando por explotación infantil.

Antes de adentrarme en la caracterización de los personajes principales de este cuento y el papel tan importante que juega la voz narrativa en su construcción, considero que es relevante hablar brevemente de los otros elementos que componen el cuento, ya que son ellos los que nos dejan entender un poco más cómo funciona el realismo mágico y el contexto en el cual se mueven nuestros objetos de estudio. En primer lugar, hablaré sobre la construcción del espacio diegético.

Con base en el recorrido que hice en el capítulo uno de este trabajo, es posible afirmar que hay varios puntos en los cuales las características del realismo mágico y las de los relatos prostibularios de los escritores del siglo XX coinciden, uno de ellos es precisamente la construcción del espacio diegético: en ambos casos se opta por lugares aislados, que se encuentran en el lado oculto de la ley y de la civilización, en donde la miseria gobierna cada esquina y la modernidad no alcanza a llegar; estas palabras describen a la perfección el escenario en el cual se desarrolla la historia de Eréndira.

La miseria de este escenario va mucho más allá que una mera ambientación para el cuento, ya que los espacios diegéticos aportan “un valor sintético, pero también analítico, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación” (Pimentel 79); es así, que a través de la pobreza descrita podemos conocer de una manera mucho más profunda la construcción de los personajes de una narración.

En el caso de nuestro cuento a analizar, desde las primeras líneas del primer párrafo el narrador nos describe una enorme mansión “extraviada en la soledad del desierto” (García Márquez 74), que no por ser grande es lujosa, sino que es oscura y está llena de muebles y cosas que no combinan entre sí, que permiten intuir que en algún momento hubo dinero, pero ya no más. Dicha casa se encuentra “junto a una ranchería de calles miserables y ardientes, donde los chivos se suicidaban de desolación cuando soplaban el viento de la desgracia” (76); es decir, un lugar tan triste y lleno de miseria que incluso los animales deciden acabar con su vida, pero cuya carencia no se debe a la violencia en la que están sumergidos todos los habitantes, sino a un elemento fantástico como lo puede ser “el viento de la desgracia”. Dentro de este espacio, podemos ver el abuso físico al que es sometida Eréndira, siendo esta explotación sólo la primera de muchas que va a sufrir dicho personaje a través del relato.

En los cuentos populares, las casas suelen simbolizar el lugar seguro de los personajes, como es el caso de Caperucita Roja o Hansel y Gretel, quienes comienzan su aventura una vez que cruzan la puerta; en el caso del cuento de García Márquez esto no es así: Eréndira no tiene en ningún momento un lugar seguro o un punto de partida, la violencia a la que es sometida no tiene un espacio diegético establecido, como lo podemos ver en las

siguientes líneas: “la mujer [...] siguió apacentando sus sueños de grandeza en la penumbra de una casa furtiva, gracias al sacrificio de la nieta bastarda que había criado desde el nacimiento” (76); Eréndira comenzó a vivir eventos desafortunados a partir de que cruzó el umbral, pero no el de una puerta, sino el de la vida misma.

Una vez que esta mansión lúgubre se quema hasta las cenizas, los lugares en los cuales se van a desenvolver los dos personajes principales siempre son descritos como sucios, miserables y prácticamente desolados: desde una trastienda con “techo de palmas podridas” (81), hasta pueblos completos en los que lo más interesante que pasa es la llegada de la correspondencia. La precariedad de los lugares descritos es abordada por el narrador con completa naturalidad, al igual que por los que habitan en ella; para la voz narrativa, para la abuela y para Eréndira se duerme igual de bien en un solar baldío que en la mansión. En estos nuevos espacios, podemos ver como nuestros personajes son orillados a vivir de manera deplorable sin que puedan hacer nada al respecto, ya que a pesar de que, ya avanzado el cuento, se nos dice que Cándida ganaba bastante dinero, los espacios se nos siguen describiendo de la misma manera, y la abuela y la nieta siguen viviendo en una carpa.

A este tipo de violencia Ana Dolores Verdú la denomina *violencia simbólica*, concepto que afirma que “la violencia material y directa contra las mujeres no puede desvincularse del hecho de que exista una estructura ideológica de desigualdad de género” (171). Este tipo de violencia es un mecanismo que permite reproducir el poder, y es apenas percibido por el grupo dominado (171). La miseria vinculada a la desigualdad de género la podemos ver en el punto en el que, durante todo el relato, a pesar de nadie vivir dignamente, todos los hombres tienen dinero suficiente para pagar los servicios de Eréndira, mientras que todos los personajes femeninos que se nos presentan son o fueron prostitutas que deben

mendigar por las monedas de los personajes masculinos. No obstante, por ser la miseria un rasgo propio del realismo mágico, esta violencia simbólica pasa desapercibida, al darse por hecho que todos sufren por igual, ya que ser contrabandista de naranjas con diamantes es igual de miserable que tener que vender tu cuerpo para comer.

Por último, es necesario tener en cuenta que la mayor parte del relato sucede en el desierto, lugar tradicionalmente relacionado en la literatura latinoamericana con la barbarie²¹. Esta característica, que cumple con la necesidad magicorrealista de un espacio alejado de la modernidad, también facilita la minimización de la violencia que se nos relata, ya que lo que sucede en un lugar dominado por la no civilización es algo anormal, no es algo que forme parte de un sistema social y cultural que nos rige a todos, por tanto, no es algo que debamos cuestionar o por lo que debamos preocuparnos.

Por su parte, la dimensión temporal del relato cumple de igual manera con lo propio del realismo mágico: así que tenemos una temporalidad lineal con algunas analepsis que nos permiten saber datos como quién fue la abuela de joven, cómo conoció a su esposo y cómo terminó ella sola criando a Cándida en una enorme mansión; sin embargo, a pesar de esta aparente linealidad y de no contar con una estructura compleja, el tiempo diegético está distorsionado, lo que da como resultado que Eréndira pueda pasar seis horas dándole cuerda a todos los relojes de la casa y aun así le dé tiempo de cumplir con la lista interminable de deberes que le deja su abuela, y que de un párrafo a otro hayan pasado seis años y la niña de 14 ahora tenga 20.

²¹ El primer registro que se tiene de esta asociación la podemos encontrar en *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo F. Sarmiento.

Esta cualidad además de reforzar lo mágicorealista del cuento, también le otorga un tempo muy particular a la narración, que acelera y desacelera sin aparente motivo; no obstante, es interesante apuntar que son varias las ocasiones en la que el tempo se va a acelerar mediante elipsis o narraciones mucho más breves cuando Cándida Eréndira termina de ser violentada; ejemplo de este fenómeno es el momento en el que el viudo deja desnuda a la niña después de desbaratarle la ropa para comenzar a violarla y la primera línea del siguiente párrafo es: “cuando no hubo en el pueblo ningún otro hombre que pudiera pagar algo por el amor de Eréndira, la abuela se la llevó en un camión de carga hacia los rumbos del contrabando” (82). No hay espacio para la reflexión, para digerir lo que acabamos de leer o para saber qué sintió Eréndira; la narración sigue, el tiempo corre y avanza como si no hubiera pasado nada. Lo mismo sucede casi al final del relato, cuando las mujeres sacan la cama en donde el personaje principal está encadenado como perro, y la exhiben por las calles (119). Sólo se menciona a Cándida mordiendo de rabia su cadena y automáticamente en la siguiente línea el narrador nos dice que esa fue la última vez que las vio, de nuevo dando un gran salto que de alguna manera minimiza lo que acaba de contar.

Una de las dimensiones más complejas de analizar, con respecto a las propuestas por Pimentel, es la dimensión narrativa: esto se debe a que el tipo de narrador y su focalización pueden cambiar de una línea a otra sin ningún tipo de orden o causa aparente. En el caso del cuento de García Márquez esto no es la excepción; a pesar de que los cambios no son tan seguidos o complejos como en otras narraciones, sí es posible ver algunas transformaciones en la focalización. En la mayor parte del relato se nos presenta un narrador con focalización cero, esto quiere decir que estamos frente a una voz narrativa que puede entrar y salir de las

mentos de los personajes y cuenta con una gran libertad para desplazarse a distintos lugares (Pimentel 98).

Algo relevante de este tipo de narrador es que: “en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar y la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado” (98). En otras palabras, el narrador con focalización cero es libre de compartir o evitar información según él lo considere pertinente para el desarrollo de la trama. Esta cualidad me lleva inevitablemente a recordar lo que Luiselli menciona al estudiar las voces narrativas garciamarqueanas y llegar a la conclusión de que en la mayoría de los casos estamos frente a un “narrador cómplice”, que evita profundizar en aquello que piensa y siente la víctima al ser violada decenas de veces y habla de la violencia ejercida con la misma indiferencia con la que describe un camión de naranjas.

A este mismo narrador cómplice los estudiosos del realismo mágico lo llamaron un narrador con tono monótono: aquel tipo de narrador que no imprime ningún juicio de valor a lo que está sucediendo y cuenta de la misma manera las desgracias y las cosas maravillosas²². Por tercera ocasión, la característica magicorrealista funciona como una especie de filtro que embona perfecto para encubrir las atrocidades a las que está siendo sometida una niña de 14 años: no importa que tan atroz sea lo que está sucediendo, el narrador jamás va a considerar necesario hacer mención de dicha atrocidad o de la repercusión que

²² Es importante remarcar que en su mayoría estos estudios del realismo mágico son en realidad estudios de la escritura garciamarqueana, por lo que es posible proponer que en realidad esta indiferencia a la violencia es propia del narrador colombiano, más que del estilo literario.

ésta tiene en la víctima, y de sí hacerlo, siempre será desde un lugar distante que le quita por completo cualquier relevancia.

En el penúltimo apartado cambia por única vez la focalización del narrador, para pasar de ser cero a ser interna fija en el personaje de un vendedor de enciclopedias que pasaba por el desierto. En ese capítulo por primera y única vez la presencia de la voz narrativa se hace evidente, pero independientemente de eso nada cambia, ya que seguimos ante una voz monótona que cuenta la forma en la que Cándida es humillada frente a todo un pueblo sin ninguna pizca de condena hacia lo que está sucediendo.

Una vez señaladas algunas características de la dimensión temporal y espacial del relato, así como el tipo de narrador al que nos enfrentamos, es posible comenzar con el análisis de los personajes. En primer lugar, realizaré la caracterización del personaje principal: Eréndira. Al proceso por medio del cual el lector forma en su cabeza la imagen sintética de la apariencia física de los personajes, así como de su retrato moral, Barthes lo denomina *semántica de expansiones*. Esto es posible a partir de las descripciones que la voz narrativa ofrece de los actores y de las acciones y reacciones que estos van teniendo a lo largo de la obra (Pimentel 61).

La primera forma de caracterizar a un personaje es a través de su nombre, ya que “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (63). En el caso particular del personaje principal de este cuento, tenemos un nombre en apariencia vacío, es decir, no nos remite a nada en primera instancia. Mas este blanco semántico es relativo, ya que los nombres pueden estar motivados por muchas cosas, entre ellas la etimología.

La RAE define el término *cándida* como: “ingenuo, que no tiene malicia ni doblez” (“Cándido”, def. 1). Mientras que *Eréndira* viene del verbo purépecha “erendinari” que significa “mostrarse alegre, sonreírse” (en Ramírez 89)²³. Es así como, por etimología, podemos decir que un primer efecto de sentido sobre Cándida Eréndira con base en su nombre es que es un personaje que no conoce la maldad, que es inocente y que se muestra alegre.

La descripción física que ofrece la voz narrativa de Eréndira es la de una niña que “había cumplido apenas los catorce años, y era lánguida y de huesos tiernos, y demasiado mansa para su edad” (García Márquez 74). Esta no es la única descripción física que tenemos de la protagonista, ya que el primer personaje masculino que la viola la describe como alguien que todavía está muy “biche”, con “teticas de perra”, que sólo pesa 42 kilos, cuya única cualidad es su corta edad, por lo que su virginidad no vale más de 100 pesos (81). A partir de esta descripción, las menciones que se hacen sobre el físico de la niña no hacen más que cosificarla y sexualizarla.

Bengoechea define el término *cosificar* como “un proceso sistemático por el que un ser sensible se deshumaniza, se reduce a una cosa, a un ser insignificante sin estatus social, se convierte en algo que se puede intercambiar, poseer, trocar, guardar, exhibir, usar, maltratar, disponer y desechar” (en Verdú 175). Cándida es el claro ejemplo de esta dinámica, ya que la gran mayoría de las veces que se nos describe su cuerpo se hace desde una

²³ En su estudio “Eréndiras de leyenda y carne y hueso”, Ana Cristina Ramírez Barreto hace un análisis bastante interesante sobre el nombre Eréndira y cómo éste se convirtió en toda una leyenda gracias al escrito de Eduardo Ruíz que trata sobre la historia de una indígena purépecha que se resistió a la invasión de los españoles. No hay alguna referencia, hasta donde pude investigar, que una dicha leyenda con el cuento de Gabriel García Márquez; sin embargo, el hecho de que el cuento haya sido escrito en México y que el nombre se haya popularizado tanto, abre la posibilidad de que haya alguna relación entre la elección del nombre de la protagonista del cuento colombiano y el significado revolucionario y de resistencia que con el paso de los años fue adquiriendo.

perspectiva utilitaria: es o no útil para causar placer a aquellos que pagan por ella y cumple o no una relación precio-calidad aceptable.

De la mano de la cosificación viene la *sexualización*, en la cual la persona es tratada como un objeto sexual y calificada según sus características físicas (Sáez 43). “La sexualización tiene cuatro componentes (a) igualar el valor de una persona a su sexualidad (b) la atracción definida como sexualidad (c) la cosificación sexual (d) y la imposición de la sexualidad” (Sáez 43); todas y cada una de ellas presentes en la historia de Eréndira. Se le pone precio a su persona según sus características físicas y qué tanto provecho se puede sacar de ellas, se le reduce a sus partes sexuales y se le impone comenzar su vida sexual a pesar de ser sólo una niña; llegando esta sexualización a grados como el del siguiente diálogo: “– ¡Hombre, lo tendrá de oro! – dijo él– Eso es lo que me cuesta la comida de un mes” (García Márquez 86), en el cual vemos la respuesta que tiene el cartero hacia los cincuenta pesos que la abuela le quiere cobrar por acostarse con la nieta. El interlocutor no ve a Cándida como una persona, sino como un pedazo de carne que no vale lo suficiente como para pagar 50 pesos por él, pero que puede satisfacer sus deseos sexuales. Una vez más, el narrador no hará ningún comentario u observación al respecto.

Como segundo elemento de la semántica de expansiones tenemos el retrato moral. Sobre los rasgos de personalidad del personaje principal podemos decir que es una niña que tiene un cuarto “atiborrado de muñecas de trapo y los animales de cuerda de su infancia creciente” (García Márquez 79) (lo que resalta su juventud y gran inocencia), que no hace otra cosa más que seguir las órdenes al pie de la letra de lo que le dice su abuela, peticiones que son tan extenuantes que incluso Eréndira debe hacerlas dormida para que le dé tiempo de cumplir con todo; no obstante, jamás se queja, de hecho, a lo largo de la narración se puede

ver que dicho personaje casi nunca emite otra respuesta que no sea un sumiso “Sí, abuela”. En pocas palabras, tenemos un personaje que cumple con todo lo que se espera de una mujer según el mandato de feminidad²⁴: obediencia, inocencia, juventud, silencio, delicadeza, fragilidad y sumisión, todo siempre con una sonrisa en la boca.

Aunado al retrato moral de un personaje tenemos su hacer, es decir, la manera en la que se desenvuelve en su entorno, no espacial, sino social, y acciona o reacciona a los estímulos de otros personajes. De manera que para seguir con la caracterización de Cándida es necesario hablar sobre la manera en la que ella responde a las acciones del resto de los personajes con los que interactúa.

Como primera relación tenemos la que sostienen la nieta y su “desalmada” abuela. En ella podemos ver desde el inicio del relato una completa sumisión por parte de la niña ante el poder ejercido por la abuela. Sáez define el *poder* como “la capacidad de influir en los demás y controlar los resultados de los demás” (44), en el cuento esto lo podemos ver reflejado en cada una de las veces que Eréndira responde “sí, abuela” a alguna petición de su matrona, sin importar si le está exigiendo que lave un tapete, entregue su cuerpo a un hombre que pagó 100 pesos por ella o se salga del convento para volver a prostituirse; el carácter de la niña siempre es dócil, complaciente y temeroso.

Este carácter sumiso ante los mandatos de su abuela es una cualidad que el personaje sostiene hasta el final del cuento, en ningún momento se atreve a plantearse siquiera la posibilidad de responder con un “no”. Esto se debe, nos dice Rita Segato, a que:

²⁴ Este concepto lo retomo de la conferencia “El impacto del capitalismo en la vida del siglo XXI”, en la que Eva Illouz aborda brevemente las características que la sociedad patriarcal ha atribuido al género femenino y las consecuencias que esto ha tenido en la concepción actual de las relaciones heterosexuales sexoafectivas.

el poder se caracteriza por no ser observable. La estrategia principal del poder es la opacidad y el encubrimiento, y los códigos y acuerdos entre aquellos que componen sus privilegios carecen de transparencia, no pueden ser vistos, comprobados y mucho menos "etnografiados". La forma en que el poder pacta y decide es inaccesible por los ajenos a su estrecho círculo (68).

Esto significa que Eréndira no cuestiona el poder que la abuela ejerce sobre ella debido a que para alguien sin poder es prácticamente imposible vislumbrar que otra persona lo tiene y lo está usando en su contra. Esta dinámica abusiva que no es visible como tal para Cándida, como lectores sí podemos vislumbrarla, ya que nos encontramos fuera del relato. No obstante, hay un poder dentro de la narración que aun no siendo personajes de la historia, nos cuesta mucho más verlo: todo el sistema de dominación patriarcal.

Este sistema permite tres cosas: en primer lugar, que la abuela vea como la opción más viable el vender a su nieta a los hombres para saldar la deuda; en segundo lugar, que haya cientos de clientes dispuestos a violar a una mujer, ya que esto es algo sumamente común en su entorno; por último, que nadie se escandalice por lo que le están haciendo a este ser humano y que lo sigan haciendo aún con ella encadenada a su cama. Es este sistema patriarcal la base invisible que sustenta el poder que como lectores podemos percibir, pero Cándida no.

Este poder sistemático es el responsable de que veamos a nuestro personaje atravesar por todo tipo de violaciones a nivel físico y espiritual, mas dentro del relato esto no se plantea así, sino que este abuso de poder se cubre utilizando estrategias del realismo mágico; veámoslo en la siguiente frase: "Eréndira se encontró de nuevo bajo el hechizo que le había dominado desde su nacimiento. Cuando le preguntaron cuál era su voluntad libre, verdadera y definitiva, no tuvo ni un suspiro de vacilación" (García Márquez 104). Con esta frase queda automáticamente descartado que Cándida sea una víctima de trata de blancas debido al poder

que ejerce la abuela sobre ella o al sistema patriarcal que respalda a las acciones de la vieja, sino que es producto de un hechizo que la ha dominado desde su nacimiento, encubriendo una vez más la violencia con algo fantástico.

Pero este poder del que es víctima Eréndira a través de todo el relato cuenta con dos niveles distintos de operación: en primer lugar, el correspondiente al interior del relato, el poder que facilita que una niña de 14 años sea prostituida para mantener económicamente a su abusadora; en segundo lugar, tenemos un poder que es aún más difícil de identificar debido a su opacidad, estoy hablando de un nivel de operación externo al relato. Este segundo nivel de poder abarca al escritor y a los lectores del cuento.

Kate Millet afirma que “el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder” (70); en otras palabras, podemos decir que en la esencia del poder se encuentra la dominación de un sexo sobre otro; este es un concepto tan fuerte que incluso se ha convertido en una ideología. “Las ideologías, en tanto conjunto de ideas y creencias colectivas compartidas por un grupo social, son al mismo tiempo el marco de referencia mediante el cual interpretamos y entendemos el mundo, son el paradigma que media nuestra experiencia y así como no hay ningún idioma privado, no hay ninguna ideología privada o personal” (Rosso 2). Esto deja como resultado una sociedad que interpreta su experiencia desde una visión en donde el poder conlleva que el sexo masculino domine en todo momento al femenino, y que va a construir su realidad a partir de esta premisa.

De esta manera, el segundo nivel en el que opera el poder con respecto al cuento de Cándida Eréndira es aquel que permite que un hombre con un alto capital cultural escriba un relato en el cual se explota física y sexualmente incontables veces a una niña, y que tanto la

creación literaria como el autor sean alabados por ello, ya que dentro de la sociedad el dominio sexual forma parte de la realidad. Es decir, el poder patriarcal, inscrito totalmente en la sociedad, aprovechando por completo su invisibilidad, propició que un cuento tan violento fuera recibido con completa naturalidad por los lectores y que, hasta este momento, haya sido mínimamente cuestionado.

La segunda relación que sostiene el personaje de Eréndira y que aporta elementos para completar su retrato es con Ulises. La relación entre los dos niños es muy interesante, ya que en primera instancia podría pasar por amorosa, incluso como lo más cercano que Cándida tiene como referente de lo que es el amor. A lo largo del cuento llegamos a ver afirmaciones de la protagonista como: “lo que más me gusta de ti [...] es la seriedad con la que inventas disparates” (94) y al narrador enunciando: “porque Eréndira lo había querido tanto, y con tanta verdad, que lo volvió a querer por la mitad de su precio mientras la abuela deliraba, y lo siguió queriendo sin dinero hasta el amanecer” (95), donde la voz narrativa juega con la palabra *querer* hasta que se confunde el sentimiento de afecto con la acción de prostituirse. Sin embargo, es necesario apuntar que Ulises es el primer niño al que conoce Cándida, así como el primero que la trata con un poco más de tacto (sin perder de vista que su objetivo siempre fue pagar por tener sexo con ella), lo que hace que el aparente cariño que sienten el uno por el otro no sea más que una reacción natural de una persona que ha sido maltratada toda su vida y por fin recibe un poco de afecto humano.

Otro elemento que hace sumamente interesante la relación entre los dos infantes es el final que ésta tiene. En el desenlace del cuento se nos describe a un Ulises obsesionado con liberar a la nieta de las garras de su abuela después de que se dieran cuenta de que la única forma de conseguir su libertad era matar a la matriarca. Ante la negativa rotunda de Eréndira

de ser ella la que llevara a cabo el asesinato, es Ulises el que termina con la vida de la anciana; después de esta acción se da un giro “inesperado” de la trama: Cándida toma el dinero y se va caminando hacia el desierto en vez de quedarse al lado de su supuesto salvador. Esta acción se podría interpretar como un acto de empoderamiento del personaje femenino, ya que decide tomar las riendas de su vida y rechazar al hombre; no obstante, hay algo que se debe tener en cuenta: en el realismo mágico hay un rechazo total al sentimentalismo y a lo cursi, así como a la felicidad humana. Un final en el que Eréndira y Ulises vivieran felices por siempre estaba descalificado automáticamente por el mismo estilo en el que está escrito el cuento y no por algún mensaje feminista oculto²⁵.

Por último, tenemos la relación del personaje de Cándida con el colectivo de personajes masculinos que abusan de ella sin ningún tipo de remordimiento. Las respuestas que tiene el personaje principal ante las acciones realizadas por el resto de los personajes las podemos dividir en dos grupos: aquellas que están movidas por el miedo y las que denotan indiferencia. En el primer grupo tenemos los momentos en los cuales la niña deja ver el miedo que le causa, y con justa razón, ser abusada sexualmente por un personaje masculino. El ejemplo ideal de este primer grupo es el encuentro que se nos narra que tiene la menor con el viudo del pueblo en el que vivían:

A la primera tentativa del viudo Eréndira gritó algo inaudible y trató de escapar. El viudo le contestó sin voz, le torció el brazo por la muñeca y la arrastró hacia la hamaca. Ella le resistió con un arañazo en la cara y volvió a gritar en silencio, y él le respondió con una bofetada solemne que la levantó del suelo y la hizo flotar un instante en el aire con el largo cabello de medusa ondulando en el vacío, la abrazó por la cintura antes de que volviera a pisar la Tierra, la derribó dentro de la maca con un golpe brutal, y la inmovilizó con las rodillas. Eréndira sucumbió entonces al terror,

²⁵ Siguiendo un poco la construcción del personaje de Eréndira, sería más viable afirmar que debido al hechizo bajo el que se encuentra, decidió regresar a seguirse prostituyendo, más que empezar una vida desde cero, libre de cualquier violencia. Esta teoría se vuelve más fuerte si tenemos en cuenta que el personaje caminó hacia el desierto en el que pasó seis años prostituyéndose y es el único lugar que conoce.

perdió el sentido, y se quedó como fascinada con las franjas de luna de un pescado que pasó navegando en el aire de la tormenta, mientras el viudo la desnudaba desgarrándole la ropa con zarpazos espaciados, como arrancando hierba, desbaratándose en largas tiras de colores que ondulaban como serpentinadas y se iban con el viento (García Márquez 82).

Como es posible observar, la primera reacción del personaje de apenas 14 años y 42 kilos, movida por un absoluto terror, es gritar e intentar escapar, resistirse a lo inevitable arañando y pataleando, pero sin tener ningún éxito. El personaje masculino no tiene ningún problema en someterla utilizando la fuerza bruta, golpeándola y derribándola.

Considero elemental destacar que esta parte del relato es uno de los más brutales que se nos va a narrar en todo el cuento y, no casualmente, el que tiene más elementos mágico realistas juntos. Esta secuencia además de darnos una gran descripción de la personalidad de Eréndira (a partir de una cadena de acciones muy lamentables), también nos permite ver la manera en la que el realismo mágico es empleado perfectamente para encubrir la violencia del cuento: cada vez que se narra alguna agresión, automáticamente después se presenta un elemento fantástico. De esta manera, después de una bofetada, Cándida vuela literalmente por los aires con su cabello ondulante como el de Medusa; luego de perder el sentido por el terror de haber sido sometida, aparecen peces navegando en el aire; posterior a que el violador destroza la ropa de la niña, ésta se va ondulando como serpientes por el viento.

Pero este no es el único momento en donde podemos ver elementos del realismo mágico inmediatamente después o intercalados con la violencia de género, otro ejemplo de este fenómeno es el siguiente:

Eréndira, hoy que caminaba al paso del burro agobiada por el calor y el polvo, no hizo ningún reproche a las cuentas de su abuela, pero tuvo que reprimirse para no llorar.

–Tengo vidrio molido en los huesos– dijo.

–Trata de dormir.

–Sí, abuela.

Cerró los ojos, respiró a fondo una bocanada de aire abrasante, y siguió caminando dormida (García Márquez 88).

En ella podemos ver el agotamiento físico extremo al que había sido sometida la menor, cada uno de sus huesos se sentían como vidrio molido, pero inmediatamente después el narrador vuelve a introducir magia dentro del relato al recordarnos que Eréndira puede caminar dormida, sin profundizar o siquiera hacer alusión a la explotación.

En el encuentro siguiente al de su primera violación, el narrador nos deja saber que Cándida aún respondía con miedo a la violencia de los hombres; no obstante, posteriormente vamos a encontrarnos con un personaje que ya no demuestra sentir miedo, sino pura indiferencia. El único momento en el que podemos ver otro sentimiento es cuando, después de ser abusada por cientos de hombres, rompe a llorar “con unos chillidos de animal azorado” (91), debido al cansancio extremo.

Sobre los personajes masculinos es importante visibilizar brevemente que se pueden clasificar en dos grupos: 1. Los que jamás hacen mención de que lo que está pasando es incorrecto, ni dejan ver que se sientan incómodos con la situación; 2. Los pocos que tienen la intención de liberar a Eréndira, pero desisten después del primer intento (exceptuando el caso de Ulises del que ya hablé) y siguen su camino como si nada hubiera pasado. Esta actitud de indiferencia y de complicidad responde, nos dice Rita Segato, a lo que ella denomina el “mandato de masculinidad”. Este mandato consiste en una exigencia de los hombres hacia otros hombres de “exhibir su capacidad, su título, su posición masculina ante los ojos de los demás” (41), y los hace sentirse orillados a probarle a los otros que puede extraer “un tributo de la posición femenina” si así lo desea o se lo piden. Bajo esta lógica, el violador no actúa solo, sino que la presencia del peso de los demás hombres siempre lo está acompañando y orillando a actuar de cierta manera. Dicho mandato no sólo es evidente en el carnaval que,

según se nos describe, se hacía fuera de la casa de campaña de la niña, donde todos los hombres se divertían tomando y bailando mientras esperaban su turno para demostrar su hombría, sino también lo podemos ver en la voz narrativa y su indiferencia ante los crímenes que se cometen en contra del personaje principal: todos buscando demostrar que desean lo mismo que los demás y que son más que capaces de hacerlo sin sentir una pizca de remordimiento porque son “muy hombres”²⁶.

Es así que a través del cuento podemos ver cómo el personaje de Eréndira se va transformando de una niña sumisa y taciturna que siente mucho miedo ante los hombres, a una mujer indiferente a lo que hagan o dejen de hacer con su cuerpo debido al constante abuso al que ha sido sometida, y que, una vez que su abuela muere, adquiere “de golpe toda la madurez de persona mayor que no le habían dado sus 20 años de infortunio” (García Márquez 132).

Sobre la ideología o construcción del personaje por medio de sus diálogos, no es posible analizar mucho, ya que son contadas las veces en las que Cándida emite una opinión; sin embargo, al respecto es posible destacar dos cuestiones: 1. esta característica dificulta al lector implícito empatizar con ella, ya que no hay mecanismos narrativos que lo permitan, por lo que la violencia puede pasar más fácilmente desapercibida en un primer acercamiento; 2. esta ausencia de diálogos corresponde a la manera idealista que adoptaron los escritores del boom latinoamericano de retratar a la prostituta: una víctima que no externa lo que siente y piensa al ser abusada para facilitar completamente la existencia de un abusador que no tiene de qué sentir culpa, ya que no está haciendo nada malo; hecho que no hace más que

²⁶ Hablar sobre el mandato de masculinidad del autor del cuento y la crítica literaria, así como los lectores, que acogieron lo aquí narrado sin ningún cuestionamiento excede por mucho los límites literarios de este trabajo, mas invito al lector a también tenerlo en cuenta.

normalizar la violencia sexual hacia la mujer, si tenemos en cuenta la unión que la CLF hace entre lo literario y lo social.

Como segundo personaje a analizar se encuentra el de la Abuela desalmada. Lo primero que es posible resaltar sobre este personaje femenino es que es enigmático porque no posee nombre y su pasado es todo un misterio. La ausencia de un nombre con el cual ligar las características físicas y morales de la abuela de Eréndira es un fenómeno bastante interesante, teniendo en cuenta que no es en sí el personaje principal, pero sí un gran elemento del relato. Sobre su historia podemos afirmar seis cosas: 1. Se casó con un hombre llamado Amadís que “la traspuso para siempre en la impunidad del desierto” (76); 2. Tuvo un hijo con ese hombre al cual también nombraron Amadís; 3. Su esposo y su hijo murieron, y ella decidió enterrarlos en el patio de la casa; 4. Debido a la muerte de su hijo y la ausencia total de su nuera, ella se vio obligada a criar a su nieta sola, pero más que educarla la explotó en todos los aspectos posibles; 5. Fue la mujer más hermosa del mundo en su juventud; 6. Fue prostituta.

El hecho de que este personaje no cuente con un nombre propio se podría confundir por un momento con un intento del narrador de dificultarle al lector el sentir empatía, y así reforzar la idea de que la abuela es un ser despreciable que no merece simpatía alguna; sin embargo, si tenemos en cuenta su pasado prostibulario es posible llegar a la conclusión de que esta particularidad más bien corresponde a la característica resaltada por Bianchi sobre lo enigmáticos que son los personajes de prostitutas de los escritores del Boom, con un pasado desconocido y normalmente sin nombre propio.

Acerca de su caracterización física tenemos a una señora de 72 años, con espalda suculenta, sobre la que caen cabellos metálicos y sueltos (74). Se nos describe como una

señora tan gorda que ya no le es posible caminar sin ayuda de su nieta o de un báculo y cuyo hombro “tatuado sin piedad” (75) nos da un indicio de cómo fue su juventud. En repetidas ocasiones el narrador o los personajes hacen alusión a que en su juventud fue una mujer sumamente bella y que dicha belleza e imponencia se siguen apreciando a pesar del paso de los años y de la obesidad, como podemos observar en la siguiente cita: “contempló un instante del rostro estragado por la vigilia, los ojos apagados de cansancio, el cabello marchito de la mujer que aún a su edad, en su mal estado y con aquella luz cruda en la cara, hubiera podido decir que había sido la más bella del mundo” (99).

Pimentel afirma que “al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del retrato moral ya está dado” (75); es decir, en la mayoría de los casos la descripción física va a corresponder con la descripción moral que se va a hacer del personaje: físicos desagradables corresponden a seres despreciables, como físicos bellos corresponden a seres bondadosos. En el caso de la abuela esta teoría es acertada ya que podemos ver una equivalencia entre su cuerpo y su personalidad; por ejemplo, físicamente la abuela no puede caminar sin apoyarse en su nieta, mientras que moralmente la abuela pone todo su peso sobre Eréndira al hacerla responsable de absolutamente todo para que pueda seguir avanzando (incluso si esto conlleva prostituirla a niveles inhumanos). De igual manera, su corpulencia corresponde a la grandeza que ella afirma tener y la imponencia con la que el resto del mundo la percibe.

Aunado a estas dos características morales ligadas a su aspecto físico, también es posible afirmar que, como el título del cuento lo dice, nos encontramos frente a un ser desalmado. Desde el inicio del relato se nos presenta un personaje que vive a costa de la explotación física de su nieta, todo con tal de mantener el estilo de vida que tenía cuando su

esposo aún vivía. Conforme va avanzando la narración podemos ver como dicha explotación va en aumento, llegando a límites impensados: vende la virginidad de su nieta al mejor postor, obliga a Cándida a prostituirse con todo aquel que pague lo que sea por ella, la prostituye al grado de que la niña tiene que llorar como animal azorado para que la deje descansar, contrata a un hombre para que diga que se quiere casar con ella y así sacarla del único refugio que Eréndira había encontrado, la encadena a la cama en la que permite que la violen cada noche para que no pueda escapar y mueve todas sus influencias para poder seguir haciendo esto durante seis años más.

El carácter de la abuela jamás se nos menciona que flaquee, ante cualquier persona o situación se muestra fuerte e inamovible, característica que también tiene su reflejo físico, ya que se nos narra que puede ingerir “arsénico como para exterminar una generación de ratas” (127) y seguir cantando y tocando el piano como si no hubiera pasado nada. Por la descripción que se hace de ella, constantemente se crea el efecto de sentido de que nos encontramos frente a algo no humano, una especie de monstruo; incluso, se puede afirmar que la manera en la que muere confirma su monstruosidad:

Grande, monolítica, gruñendo de dolor y de rabia, la abuela se aferró al cuerpo de Ulises. Sus brazos, sus piernas, hasta su cráneo pelado estaban verdes de sangre. La enorme respiración de fuelle, trastornada por los primeros estertores, ocupaba todo el ámbito. Ulises logró liberar otra vez el brazo armado, abrió un tajo en el vientre, y una explosión de sangre lo empapó de verde hasta los pies. La abuela trató de alcanzar el aire que ya le hacía falta para vivir, y se derrumbó de bruces. Ulises se soltó de los brazos exhaustos y sin darse un instante de tregua le asestó al vasto cuerpo caído la cuchillada final (132).

Esta monstruosidad alimenta perfectamente la sensación de magia dentro de la historia: no estamos hablando de humanos, estamos frente a un monstruo que sueña despierto y tiene sangre verde; mas este elemento magicorrealista juega un doble papel que analizaré a continuación.

Para entender el otro papel que desempeña la monstruosidad del personaje de la abuela, es necesario primeramente definir dos conceptos: patriarcado y pedagogía de la crueldad. El primero es una palabra que a lo largo de los últimos años ha tomado fuerza y presencia en el ámbito político, social y académico, cuya definición y alcance va a depender de cada perspectiva; sin embargo, para fines de esta investigación voy a entender por patriarcado “un sistema de estructuras y prácticas sociales en el que los hombres discriminan, subordinan y dominan a las mujeres, así como una resistencia a su situación social, económica y política” (Golubov 10). Elegí la definición de Golubov porque en ella se puede englobar a la perfección lo que vive el personaje principal del cuento durante toda la trama: Cándida es subordinada y dominada por todos los personajes masculinos dentro del relato que tuvieran algo que ofrecer a cambio de su cuerpo, pero no es sólo en ese punto en el que podemos ver al patriarcado actuar, sino que este sistema está tan establecido dentro de nuestra sociedad que incluso mujeres suelen ejercerlo día con día sobre otras mujeres (o sobre sí mismas), en la mayoría de los casos, inconscientemente.

Como segundo término, la pedagogía de la crueldad, propuesto por Rita Segato, consiste en “algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital” (Segato 11). La pedagogía de la crueldad le quita la vitalidad a aquello que está vivo para convertirlo en un mero objeto consumible; esta pérdida de vida la podemos ver en la transformación que sufre el personaje principal del cuento, cuando de ser una niña con muñecas y peluches pasa a ser una mujer inexpresiva, casi un objeto... pero Cándida no es la única. Debido a los flashbacks que se nos presentan a través de sus sueños, podemos decir

que este mismo proceso fue algo que también sufrió la abuela y que la transformó en aquel ser despiadado que el narrador nos relata; lo podemos confirmar con la siguiente frase que la abuela canta mientras está dormida: “Señor, señor, devuélveme mi antigua inocencia para gozar su amor otra vez desde el principio” (124), es decir, a ella también le robó su inocencia un hombre mayor y es una experiencia que la ha perseguido toda la vida.

De esta manera, es posible afirmar que en el cuento de Gabriel García Márquez somos testigos de lo que la combinación del patriarcado y la pedagogía de la crueldad pueden hacerle a una mujer que no tiene otra opción más que seguir el sistema que se le ha establecido: ésta cae tanto en la idea de que la mujer debe ser sometida y dominada que la víctima se convierte en la victimaria. Pero esto no es evidente desde una primera lectura del cuento debido a los elementos del realismo mágico que aparecen incesantemente para disimular la violencia que se ejerce dentro del relato. En esta ocasión es la monstruosidad de la abuela la que no permite ver cómo funciona esta dinámica en la que el machismo, el patriarcado, la cosificación y la sexualización se unen para dar lugar a una historia sumamente cruel; ya que al poner a esta mujer como un ente súper resistente que tiene sangre verde y la capacidad de hechizar a su nieta para que haga lo que ella dice, más que como una persona, da el mensaje de que toda esta violencia no es resultado de la combinación de un sistema patriarcal y una pedagogía de la crueldad, y que sucede día con día en la realidad a miles de mujeres, sino que se convierte en un caso anormal, algo tan horripilante que sólo puede pasar en la literatura y ser producto de algo que no es humano.

Recurriendo de nuevo a los cuentos de hadas, el empleo de villanos mágicos para minimizar la crueldad de las acciones narradas es sumamente común. En repetidas ocasiones nos encontramos frente a mujeres malvadas que resultan ser en realidad unas brujas, como

es el caso de Blancanieves, Hansel y Gretel, la Bella Durmiente y Rapunzel, donde las acciones tan atrocemente cometidas no pueden ser más que producto de un ser vil fuera de este mundo. Es la misma construcción la que sigue Gabriel García Márquez para crear a su abuela desalmada. Este tipo de personajes malvados son sumamente interesantes, ya que además de ayudar a minimizar la violencia distanciándola del mundo real, también convierten un problema social en un dilema moral.

Con esto hago referencia a que las acciones de la abuela son vistas como un caso aislado, acciones que sólo un monstruo sin moral podría cometer. El presentar la trata de blancas como algo que sólo podría hacer un ser sin alma conlleva el deslindar a la sociedad completa del problema de raíz, de esta manera no hay nada que cambiar o cuestionar sobre la prostitución infantil, porque es algo que no forma parte de nuestra sociedad, sino de los cuentos de hadas. Dicho deslindamiento lo podemos ver muy claramente a lo largo del relato, ya que ningún personaje cuestiona las acciones de la abuela, ni la señalan a ella como una victimaria: es Eréndira la que está mal por prostituirse de esa manera y necesita entrar a un convento para limpiar sus pecados, no es la abuela la que merece ir a la cárcel por vender a su nieta. Es relevante remarcar que esta evasión del problema también lo podemos ver en la recepción que tuvo la obra por parte de la crítica: es aceptable narrar a detalle la prostitución de una menor porque está dentro de los marcos de una historia fantástica, de hecho, se puede alabar la belleza con la que el narrador describe el sufrimiento de la niña, alimentando así el sistema patriarcal.

A manera de recapitulación podríamos decir que es evidente el uso del realismo mágico para encubrir la violencia a la que es sometido el personaje de Eréndira: se justifica la miseria en la que es obligada a vivir con los lugares comunes que se emplean en lo

magicorrealista; la distorsión del tiempo, el narrador la ocupa a su favor para hacer elipsis justo después de que Cándida es violentada, y de no hacerlos recurre a emplear sucesos fantásticos para distraer la atención del lector; continuando con la voz narrativa, esta ocupa su característica de monotonía para minimizar las múltiples violaciones y abusos que debe enfrentar el personaje principal, normalizando así la violencia de género, y convirtiéndose en un narrador cómplice. De igual manera se nos describe un personaje que desde el nombre cumple con las características del mandato de feminidad, que sostiene que la mujer debe ser sumisa, callada, risueña e inocente, cuyo perpetuo silencio facilita el abuso por parte de los personajes masculinos sin que estos se tengan que preocupar por una emoción tan irritante como lo es la culpa. Así, Cándida Eréndira no es más que el personaje de una niña de 14 años al que vemos miserable y “fantásticamente” crecer a lo largo de 59 páginas a base de penetraciones y golpes.

Por su parte, el personaje de la abuela desalmada es la representación de lo que el patriarcado y la pedagogía de la crueldad le pueden hacer a una mujer que cae dentro del mecanismo de esta sociedad: convertir a la víctima de abuso sexual en una abusadora sistemática que refuerza con sus acciones el machismo del que fue mártir. De igual manera, en este personaje podemos ver cómo la construcción de un villano de cuentos de hadas propicia la invisibilización de la violencia narrada, al mismo tiempo que convierte un problema social en una cuestión de moralidad.

Después de analizar la creación de los dos personajes femeninos principales del cuento del escritor colombiano podemos decir que ambos representan los polos opuestos de un mismo sistema opresor: mientras que Cándida es una mujer joven y bella, su abuela es descrita como una ballena; la inocencia de la nieta se contrapone a la astucia de la abuela; la

primera no tiene poder ni sobre su propio cuerpo, la segunda manipula a todo aquel que se cruza en su camino; una es la víctima y la otra la victimaria. Pero estas diferencias no se deben a que una sufra las consecuencias de vivir en un sistema machista y otra no, sino que podríamos decir que se trata de la representación del ciclo de la pedagogía de la crueldad: primero eres violentada, pero con el tiempo te conviertes en violentador, y de esta manera dicho sistema sigue ejerciendo su poder.

De igual manera pude comprobar que en el caso del cuento de la Cándida Eréndira es evidente que el realismo mágico es empleado por parte del narrador cómplice para encubrir los instantes de violencia pura a los que son sometidos ambos personajes femeninos: los sucesos, los elementos, el tiempo, el espacio y las descripciones, todos cuentan con características representativas de este estilo y son empleados a conveniencia del narrador. Un último ejemplo en el que podemos ver este encubrimiento es en el primer encuentro que tienen Eréndira y Ulises, donde somos testigos de los siguientes diálogos:

Eréndira puso las manos sobre la cama, acercó su cara a la de Ulises, y siguió hablando con él como en un juego de escuela primaria.

–Tenías que ponerte en la fila– le dijo.

–Esperé toda la noche– dijo Ulises.

–Pues ahora tienes que esperarte hasta mañana– dijo Eréndira– me siento como si me hubieran dado trancazos en los riñones.

En ese instante la abuela empezó a hablar dormida (92).

Como podemos ver, inmediatamente después de que Cándida externe lo mal que se siente físicamente por la cantidad de veces que fue violada ese día, el narrador distrae la atención hacia cómo la abuela comienza a hablar dormida y la manera en la que Amadís “vio una mantarraya luminosa navegando por el aire” (92).

Son muchos los elementos de violencia dentro del cuento que no me fue posible analizar debido a que no correspondían a la perspectiva narratológica empleada para el

estudio de los personajes femeninos; no obstante, espero que con este primer paso sea posible abrir la discusión hacia esos diálogos, acciones, descripciones e ideologías que también componen la totalidad del mundo diegético aquí creado y que alimentan de manera incuestionable la violencia de género, la sexualización, la pedagogía de la crueldad y al patriarcado.

Deseo reiterar que con este análisis no busco de ninguna manera insinuar que obras escritas bajo las mismas características que este cuento no deberían de ser leídas debido a que motivan la violencia patriarcal o que la literatura es la única responsable de la realidad en la que vivimos; todo lo contrario, mi intención con esta investigación es propiciar la relectura de todas esas obras que en su momento fueron aceptadas y alabadas pero jamás cuestionadas, y que dicha interpretación sea aceptada como un nuevo acercamiento y no una denuncia hecha desde el resentimiento.

En el próximo apartado analizaré la última novela escrita por Gabriel García Márquez antes de su muerte, *Memoria de mis putas tristes*, con base en la CLF. En dicho análisis expondré de igual manera las herramientas empleadas por el narrador para encubrir la violencia ejercida hacia los personajes femeninos y haré una breve comparación entre el cuento y la novela, buscando resaltar aquellos elementos que tienen en común y que nos permiten sostener que hay un patrón en el uso del realismo mágico como maquillaje para la barbarie.

Capítulo 3. Memoria de mi narrativa triste

En este tercer capítulo de la investigación llevo a cabo el análisis de la que fue la última novela de Gabriel García Márquez: *Memoria de mis putas tristes* (2004), libro del cual, como en el caso de la Cándida Eréndira, se realizó una versión cinematográfica (2011), proyecto que en su momento fue sumamente cuestionado, llegando a circunstancias como el tener que filmarse clandestinamente debido a la falta de apoyo por parte de las instituciones cinematográficas mexicanas. Al igual que en el anterior capítulo, comenzaré este apartado con un breve recuento de lo que se ha dicho académicamente con respecto a la obra, así como con los estudios que se han realizado desde la CLF de ella; buscando demostrar por segunda ocasión el vacío que hay en los estudios literarios de los escritos del aclamado autor desde este enfoque.

3.1 La mala novela

En el capítulo anterior fue posible dejar en evidencia la falta de interés (hasta este momento) por parte de la crítica literaria por cuestionar los temas tratados y la violencia reflejada en uno de los cuentos más importantes de García Márquez; lamentablemente, la brutal historia de la Cándida Eréndira no es la única que pasó desapercibida ante los ojos de los lectores, en *Memoria de mis putas tristes* podemos ver otro ejemplo del nivel de normalización que ha alcanzado el machismo dentro de la literatura y el éxito que puede tener el encubrir la barbarie con belleza.

Memoria ha sido abordada generalmente desde dos puntos: el primero, con el objetivo de estudiar el amor, la vejez y el cómo estos dos se combinan en el personaje principal

(Camacho); y el segundo, con la intención de realizar una lectura comparada entre la novela y el relato en el que está inspirada: *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata (Flores). La última novela del escritor colombiano no cuenta con un gran número de análisis literarios desde la crítica feminista; no obstante, los trabajos que hay al respecto nos invitan a problematizar diversos puntos que desglosaré a continuación.

El primero de ellos es el papel fundamental que juega el narrador en la normalización de la violencia experimentada por el personaje principal (Luiselli); como hemos podido observar, el empleo de un narrador cómplice es una técnica que García Márquez también ocupa en el cuento de la cándida Eréndira, por lo que podemos afirmar que este elemento narrativo juega un rol fundamental para la normalización de la violencia en la narrativa del escritor. Será por medio de este narrador que en el texto de *Memorias* se nos presenten las acciones violentas realizadas por el protagonista como demostraciones de un amor profundo y desenfrenado; es importante mencionar que el caso de estas dos obras no es el único, en realidad “son varios los narradores del autor colombiano que recurren a la explicación del amor como descargo a su crónica pedofilia” (Luiselli 15)²⁷; al respecto profundizaré más adelante.

Otros elementos resaltados por las investigadoras como técnicas del autor de la novela para aligerar la bestialidad de los actos narrados son las constantes referencias a la música clásica (Luiselli 7), así como convertir a “la miserable niña obrera que Rosa Cabarcas prostituye en un burdel de mala muerte en la noble infanta del romance medieval” (Luiselli 14), ya que de esta manera el pederasta aleja sus acciones de la realidad y las “embellece”. Todas estas estrategias son tan efectivas que incluso logran que interpretaciones realizadas

²⁷ Uno de los elementos, como vimos anteriormente, que caracteriza al realismo mágico.

por académicos afirmen que en la novela no hay tragedia debido a que los personajes son parte de una fábula que juega con el tópico del mundo al revés, por lo que la violencia y la sexualidad deshumanizada pasan a segundo plano para dar lugar a los elementos mágicorealistas (Perilli).

Aquello que literariamente falla en *Memoria de mis putas tristes* no radica entonces en la crudeza del vocablo incluido en su título, sobre el cual cabe anotar que el adjetivo “tristes” debió emplearse mejor para calificar las memorias y no a las prostitutas, pues los recuerdos del decrepito personaje son los que resultan deslucidos y patéticos (Luiselli 6).

Con esta cita la investigadora introduce su propuesta sobre el siguiente punto a analizar: el personaje principal y la trama en general son insostenibles si dejamos fuera de la ecuación a la prostitución. A diferencia de la lectura metafórica que se puede hacer de la violencia sexual ejercida sobre Eréndira, en esta novela la trama se basa únicamente en los deseos de un anciano que disfruta de abusar de una niña drogada, lo que la convierte en la obra vacía sobre “un burdel opresivo” (Luiselli 5).

Así como la crudeza del título no es el problema, las investigadoras afirmarán que tampoco lo es el tema de la obra, debido a que a pesar de que ésta se basa en la novela *La Casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata, cuya trama es sumamente parecida a la del escrito colombiano, en la versión latinoamericana no habrá contemplación de la realidad, evocaciones filosóficas con respecto a la vida y la muerte o la necesidad de armonizar el cuerpo con el espíritu, características que han hecho trascender a la versión japonesa y pasar a la historia de la literatura como un texto profundamente bello; lo que convierte a la última novela escrita por Márquez, únicamente, en “una puesta en discurso del sexo” (Luiselli 5).

Una de las críticas más importantes que hará Luiselli a *Memorias* será la romantización de la prostitución y la explotación infantil. Plantear un relato en el que se cuenta la historia de una niña que es forzada a prostituirse, debido a la pobreza extrema en la que vive, y hacerla pasar por una historia de amor teniendo en cuenta la realidad social en la que están sumergidos países como México, es cuando menos irresponsable: “los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua, ciudad mexicana ubicada en la frontera con Texas, donde han sido torturadas y asesinadas, con inusitada violencia sexual, centenares de jovencitas, la mayoría de ellas dedicadas, como la niña prostituta del reciente relato de García Márquez, al trabajo en fábricas maquiladoras de ropa” (Luiselli 8). Lamentablemente, como expondrá Perilli en su análisis y como hemos visto en apartados anteriores, Gabriel García Márquez no es el único que hará esto, sino que será la literatura Latinoamérica en general, en específico la denominada “nueva narrativa”, la que estará marcada por discursos machistas, misóginos y homofóbicos que convertirán a los prostíbulos en sus lugares predilectos y a las niñas en sus víctimas preferidas, sin dejar nunca de lado las claves mitológicas.

Por último, respecto a la novela estudiada en esta tesis, en las conclusiones de los distintos trabajos mencionados, las investigadoras van a pedir un alto al silencio académico. “Los temas tanto de la pederastia como del incesto se presentan como recursos literarios en todos y cada uno de los más importantes relatos de García Márquez” (Luiselli 14); no obstante, este discurso ha sido aceptado y alabado sin cuestionarse debido al lugar desde el cual se ha enunciado. Ambas investigadoras van a invitar a la crítica a dejar de aceptar narraciones que perpetúan la violencia hacia las mujeres y niñas con la excusa de que están bellamente escritas y ofrecen imágenes mágico-realistas. En palabras de Luiselli:

Por ello, porque el mundo real ofrece cada día trágicas consumaciones de pederastia masculina, las discusiones sobre la narrativa de Gabriel García Márquez deben

enfrentar el tema, sin que ello signifique, en ningún momento, una petición de censura; pues a lo que realmente se desea llegar a través del análisis, en cambio, es a dar fin a la autocensura que esgrimen los lectores contra sí mismos cuando no se permiten interrogar el contenido ético de las obras de un escritor que incluso ha sido premiado con el Nobel de Literatura (21).

Tanto Luiselli como Perilli mencionan elementos sumamente importantes de la construcción del mundo diegético de Delgadina (y de las niñas prostituidas garciamarqueanas en general), como lo son: la complicidad del narrador, la ausencia de un argumento en la trama si quitamos de la ecuación la prostitución, la constante referencia a la música clásica, el convertir a la niña prostituida en el personaje principal de un romance para embellecer lo narrado y el utilizar el amor como justificante del abuso de poder por parte del personaje principal; sin embargo, ninguna de ellas profundiza en sus propuestas o desarrolla ejemplos que dejen en claro a lo que se están refiriendo, por lo que en este trabajo ahondaré en dichos elementos, siempre dejando en claro que las ideas iniciales pertenecen a ambas investigadoras.

Antes de terminar este breve apartado, es importante recalcar que el uso exclusivo de dos autoras para hablar sobre el estado de la cuestión de *Memorias* se debe a la ausencia de artículos y críticas académicas que cuestionen la violencia, machismo y misoginia que hay dentro del relato, y no a una falta de investigación o deseo de invisibilización de otros estudios. Ya que he realizado el breve recuento de lo que sobre la novela se ha dicho, a continuación llevaré a cabo el análisis de la novela *Memoria de mis putas tristes* valiéndome de las propuestas de la CLF y de las herramientas narratológicas que nos brinda Pimentel.

3.2 Violencia constante más allá del amor

Memoria de mis putas tristes fue publicada en el año 2004, siendo la última novela que el escritor colombiano entregaría al mundo. A diferencia de sus novelas anteriores, la recepción de ésta no fue tan positiva: no fue galardonada con ningún premio ni alabada por la crítica; en realidad, fuera de las comparaciones con *La casa de las bellas durmientes* de Yasunari Kawabata y las menciones a lo bellamente que retrata el amor y la vejez, se podría decir que pasó un tanto desapercibida ante los ojos de la crítica literaria. Fue hasta que comenzaron los intentos de llevar la historia al cine cuando el mundo volteó a verla, ya que entre los mexicanos causó revuelo la idea de poner en pantalla cómo un hombre de 90 años compraba la virginidad de una niña de 14²⁸. Al final la película se llevó a cabo, fue nominada en 14 categorías diferentes de los Premios Goya y premiada como Mejor Película en el Festival de Málaga.

El primer punto que es necesario establecer sobre la última novela de García Márquez es que es muy diferente a lo que pudimos ver en sus textos más reconocidos: en ella no encontramos un pueblo remoto donde el calor es infernal y la miseria abundante, prácticamente no hay elementos magicorrealistas, a diferencia de otros relatos en donde el tiempo corre de una manera anormal y es difícil situar la temporalidad de los hechos, en esta novela, debido a la mención del fin de la Guerra de los Mil Días, podemos saber que nos encontramos en el año 1960 y la historia transcurre linealmente, sin grandes elipsis o saltos

²⁸ Treinta años pasaron entre la publicación de “La Cándida Eréndira” y *Memoria*, y la primera diferencia que podemos notar entre ellas es ésta: mientras que la versión cinematográfica del cuento fue bien recibida y se pudo llevar a cabo sin percance alguno, para el 2010 la idea de poner en la gran pantalla la historia de un anciano comprando a una menor de edad ya no era tan bien vista. Sin embargo, es importante resaltar que lo que era evidente para el público no fue evidente para la crítica literaria ni para el autor, ya que la primera alabó lo que el segundo escribió, sin importarles el aporte que la novela estaba haciendo a la cultura de la violencia y la pedofilia.

en el tiempo. Uno de los pocos elementos que persiste a través de los años y la carrea del escritor es la aparición de la prostitución y la pedofilia²⁹, como nos hace ver Nadia V. Celis en la siguiente cita, donde enumera algunas de las niñas de otros relatos garciamarqueanos que son víctimas de violaciones por parte de personajes masculinos mucho mayores que ellas, evidenciando así que *Memoria* no es un caso aislado:

A “Delgadina”, [...] la reconocí en Leticia Nazareno, secuestrada y dopada por el patriarca otoñal, el mismo cuya soledad intentaron aliviar sus subordinados disfrazando a prostitutas de colegialas para que él las cazara de camino a la escuela. Entre la abundante parentela de Delgadina, Leticia y América, son destacables Remedios Moscote, cuya aparición, a sus nueve años, le duele “en alguna parte del cuerpo” a Aureliano, quien la desposa y embaraza precipitando su muerte durante el parto de los gemelos; la legendaria Cándida Eréndira, desflorada a golpes por un viudo de reconocida predilección por las vírgenes; y Sierva María, objeto del deseo que se posesiona del padre Cayetano Delaura en *Del amor y otros demonios* (31).

A partir de esta aclaración es posible comenzar a estudiar la estructura de la novela. En primer lugar hablaré sobre la dimensión espacial de la obra. Como mencioné, no nos encontramos frente a un pueblo alejado de la civilización, al contrario, la historia se desarrolla en lo que podríamos denominar una pequeña ciudad en donde ya hay periódicos, escuelas, teléfono, taxis, parques y la gente que se nos menciona vive medianamente bien; un lugar, nos dirá el narrador, en donde “el progreso se convirtió en el mito de la ciudad” (32). La casa de nuestro protagonista se nos describe como amplia y luminosa, “con arcos de estucos y pisos ajedrezados de mosaicos florentinos, y cuatro puertas vidrieras sobre un balcón corrido” (García Márquez 11); sin embargo, conforme avanza la historia somos testigos de cómo esta casa va quedando vacía por dentro conforme el anciano va vendiendo todas sus cosas para

²⁹ Deseo recalcar que, si bien no todos los relatos de Gabriel García Márquez tratan sobre la prostitución o tienen personajes femeninos que son violados o abusados a corta edad por personajes masculinos de edad avanzada, sí son elementos que podemos encontrar en los cuentos y novelas que más reconocimiento tuvieron a nivel mundial y que más estudios han merecido: *El amor en los tiempos de cólera*, “La Cándida Eréndira”, *Del amor y otros demonios*, *El otoño del patriarca* y *Cien años de soledad*, todos textos emblemáticos y sumamente analizados del autor, todas historias llenas de violaciones, prostitución y pedofilia.

poder subsistir; es en estos elementos en donde podemos ver la nueva forma de abordar la miseria que nos propone el narrador: las cosas, los lugares y las personas no se nos van a presentar desde un inicio como miserables, sino que se van a ir precarizando conforme avanza la historia o se nos va a mencionar que en un principio no era así, pero que con el tiempo llegó al estado en el que se encuentra actualmente.

Esta precarización paulatina la podemos ver en la casa del protagonista, pero también en la mujer que le ayuda a mantener dicha casa limpia, en el periódico, en los personajes secundarios, en el barrio en donde se encuentra el prostíbulo y en el prostíbulo mismo, como nos deja saber el narrador en la siguiente cita: “Me adentré en un barrio de pobres que no tenía nada que ver con el que conocí en mis tiempos. Eran las mismas calles amplias de arenas calientes [...]. Pero su gente había perdido el sosiego” (20). En contraparte de la precarización del espacio, podemos ver que la habitación que el anciano tiene dentro del prostíbulo cada vez se va describiendo más bonita y arreglada, al mismo tiempo que la actitud y la energía del personaje principal también van mejorando conforme la historia va avanzando, dejando en evidencia que el motivo por el cual el viejo se siente mejor es su “relación” con la niña prostituida, sin importar que el mundo alrededor de él se está cayendo a pedazos. Esta estrategia es muy útil por parte del narrador para encubrir que lo que está haciendo es prostitución infantil, ya que enfoca la atención en la manera en la que su vida va cobrando sentido y todo va mejorando; de esta forma nada se cuestiona, porque si algo mejora en esa magnitud la poca vida que le queda a un anciano debe ser algo bueno, no algo repudiable.

Por su parte, en la dimensión temporal del relato podemos ver que la historia cuenta con una temporalidad lineal, las pocas analepsis que vemos son las que nos permiten saber

la historia familiar, profesional y sexual del protagonista, así como el percibir la precarización que toda la realidad del anciano ha tenido conforme han pasado los años. Los únicos elementos en los que podemos vislumbrar un atisbo de la temporalidad distorsionada característica del realismo mágico están relacionados al personaje principal. Por un lado, sabemos que cuando inicia el relato es el día de su cumpleaños número 90; sin embargo, por todo lo que nos narra que ha hecho a lo largo de su vida, genera el efecto de sentido de que ha vivido por muchos años más y que aún tiene frente a él décadas por vivir. Por otro lado, la distorsión de la temporalidad a partir de que conoce a la niña también es muy evidente, ya que pareciera que el tiempo se estira de tal manera que da la sensación de que los dos “amantes” se conocen desde hace muchos meses cuando en realidad llevan tan solo unas pocas semanas.

Ambas dimensiones que hemos abordado van completamente de la mano con el hecho de que en *Memoria* nos encontramos frente a un narrador autodiegético, característica que no podemos pasar por alto, ya que, como nos dirá Pimentel, “en un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la calidad de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se les somete” (95). La confiabilidad de un relato con narrador homodiegético es baja, pero cuando se trata de un narrador autodiegético es aún menor, ya que no sólo estamos ante un narrador-personaje, sino que el narrador está narrando su propia historia, lo que deja fuera en la mayoría de los casos la posibilidad de hablar de una objetividad del relato en general.

De manera que al enfrentarnos a la historia de *Memoria* es necesario cuestionar la calidad de la información que el narrador nos está proporcionando, qué tanto podemos confiar en que nos está contando los hechos “objetivamente”, así como desde dónde y cuándo

está narrando su historia de amor. Tal vez todas estas sean preguntas que en sí mismas no se puedan responder, pero que debemos tener en cuenta cada vez que nos acerquemos al texto, aun más si recordamos la propuesta de Luiselli de ver en los narradores de Márquez un cómplice, característica que se intensifica al estar frente a un narrador autodiegético.

Debido a la auto-diégesis ante la que nos encontramos, para poder analizar a los personajes femeninos dentro de la novela, es trascendental que primero analicemos al narrador-personaje a partir del cual se va a construir todo el relato: el anciano nonagenario que en su cumpleaños decide regalarse “una noche de amor loco con una adolescente virgen” (García Márquez 9). El nombre de un personaje es uno de los elementos más importantes a la hora de caracterizarlos, ya que es a él al que se van a imantar el resto de las características y rasgos que se nos vayan presentando a lo largo de la obra, además de ser una gran fuente de información gracias a la carga semántica que tienen los elegidos para cada uno de los personajes; sin embargo, en el caso de nuestro protagonista, podemos percatarnos de que en ningún momento nos deja saber el suyo.

La ausencia de un nombre teniendo en cuenta que nos encontramos frente a un narrador que sabe que van a leer sus memorias o que tiene esa intención al escribirlas es algo bastante curioso, incluso pareciera que por algún motivo está buscando esconder este dato del lector, ya que no sólo no se presenta, lo cual se podría justificar con el hecho de que él piensa que todos sus lectores van a saber quién escribe, sino que en los diálogos con otros personajes, éstos siempre se refieren a él de otra manera que no sea su nombre: “mi sabio triste”, “señor”, “don sabio”, “doctor”, “maestro”, son sólo algunas de las palabras con las que se refieren a él, mas nunca por un nombre propio. Este hecho ha llevado a pensar a algunos estudiosos que nos encontramos frente a una autobiografía: el motivo por el cual el

autor no tiene nombre es porque las memorias le pertenecen al mismo Gabriel García Márquez (Camacho). Esta propuesta tiene como fundamento, además de la ausencia del nombre, las características que hay en común entre el autor y el personaje principal, como lo son que ambos son hombres de edad avanzada que fueron periodistas y son amantes de la literatura; no obstante, esta hipótesis sólo se ha quedado en una teoría.

La caracterización tanto física como moral que tenemos del personaje principal la podemos recrear únicamente a partir de los comentarios que nos hace el protagonista sobre sí mismo. En primer lugar, como característica física, tenemos una de las cualidades más emblemáticas de dicho personaje: estamos frente a un hombre de noventa años que cada hora que pasa la siente como un año entero. Se describe como “feo, tímido y anacrónico. Pero a fuerza de no querer serlo h[a] venido a simular todo lo contrario” (10). Se construye a sí mismo como un señor al que constantemente le duelen los huesos y le “arde el culo”, que se ha acostumbrado cada día a despertar con un dolor distinto (12) y cuya fealdad le ha valido ser el favorito de todos los caricaturistas (16).

Como es posible observar, este retrato no es para nada favorable, se describe de una manera bastante precaria y miserable, elemento que llama la atención teniendo en cuenta que estamos frente a unas memorias y que en textos de este género el narrador suele buscar dejarse bien parado. Sin embargo, esta anomalía sirve para reafirmar la propuesta de que el narrador busca dejar en claro que todo en su vida era miserable, incluyéndolo a él mismo, hasta antes de conocer a la niña por la que pagó nueve pesos. Además de esta afirmación, también podemos interpretar la caracterización física del personaje como un símbolo de la precariedad del realismo mágico o de la literatura garciamarqueana, que para este punto ya son viejos que han dado todo de sí (profundizaré en esta idea más adelante). Pero el retrato

físico del personaje no es el único peculiar, el retrato moral también cuenta con características sumamente interesantes que abordaré a continuación.

Lo primero que hay que resaltar es el hecho de que estamos frente a un hombre que se ha propuesto morir solo (10), cuyos padres fallecieron y que se considera un periodista mediocre, así como un mal maestro; en sus propias palabras: “soy un cabo de raza sin mérito ni brillo, que no tendría nada que legar a sus sobrevivientes de no haber sido por los hechos que me dispongo a referir como pueda en esta memoria de mi grande amor” (12). Aunado a esto se nos menciona que desde el momento que inició su vida sexual al ser violado por una prostituta a los 12 años, se ha acostado con centenas de mujeres, pero con ninguna de ellas por amor, como podemos leer en la siguiente cita: “nunca me he acostado con ninguna mujer sin pagarle, y a las pocas que no eran de oficio las convencí por la razón o por la fuerza de que recibieran la plata aunque fuera para botarla en la basura” (15).

La romantización, idealización y normalización de la prostitución y la violación por parte del viejo nonagenario es la característica alrededor de la cual se va a construir el resto del personaje, como si en lugar de ser el nombre el centro de imantación lo fuera su preferencia por pagar por el sexo y abusar a la menor oportunidad de Damiana, la mujer que desde joven le ha ayudado a mantener su casa en orden. Esta misoginia característica del protagonista se va a diluir, como nos dice Luiselli, con su amor hacia la música clásica y la buena literatura, por lo que las referencias a ambas artes son elementos que podemos encontrar en muchas de las páginas de la novela. De igual forma, la mención continua a que son las mujeres las que coquetean con él, a pesar de su precariedad, va a encubrir a este violador y lo va a convertir en todo un Don Juan.

Es así como podemos decir que al principio del relato nos encontramos frente al personaje de un hombre miserable en todos los aspectos de su vida, que jamás ha conocido el amor y que en cambio ha normalizado y adoptado en su vida la violación y la prostitución como únicas vías para acercarse a las mujeres, pero al que todas estas características no le han impedido el ser objeto de deseo (o al menos así lo narra) de prácticamente toda mujer que ha estado cerca de él: desde una vieja prostituta hasta una adolescente joven de familia. Esto convierte al narrador-personaje de *Memoria* en el narrador cómplice garciamarquiano perfecto: un personaje masculino cuyos ideales del amor están basados completamente en el abuso de poder y de género y que cuenta su propia historia sin abrir la posibilidad de diálogo a nadie que piense diferente a él, ni siquiera para que digan cuál es su nombre.

Esta negativa a dar lugar a una versión de la historia relatada diferente a la suya es evidente tanto en el contenido de la novela como en la forma, ya que si prestamos un poco de atención podremos notar que en todo el texto casi no hay guiones para indicar un diálogo, sino que se escribe de corrido como si fuera el mismo narrador el que estuviera diciendo todo, pero haciendo la observación de que es otro personaje el que está hablando. El que incluso los enunciados de otros personajes sean citados indirectamente por el narrador aumenta aún más la complicidad de éste con la violencia que desea pase desapercibida.

Una vez que ya tenemos en claro quién es nuestro narrador-personaje y desde dónde está enunciando todas las acciones, es momento de pasar al análisis de la construcción de los personajes femeninos dentro de la novela. En primer lugar tenemos a la matrona Rosa Cabarcas, mujer encargada de llevar el prostíbulo del pueblo y responsable de conseguir, en cuestión de horas, una niña virgen para nuestro protagonista. Este personaje se nos describe físicamente como unos años menor que el viejo periodista y con la voz oxidada, “una mujer

de gran tamaño que queríamos coronar como una sargento de bomberos, tanto por la corpulencia como por la eficacia para apagar las candelas de la parroquia. Pero la soledad le había disminuido el cuerpo, le había avellanado la piel y afilado la voz con tanto ingenio que parecía una niña vieja. De antes sólo le quedaban los dientes perfectos” (21). Esta descripción la convierte en un ejemplo más de como todo dentro de este universo diegético está degradado: Rosa Cabarcas en algún momento fue una mujer bella, pero esa belleza ya se marchitó, dando lugar a una vieja con las piernas hinchadas y el cuerpo disminuido.

Sobre su vida no sabemos mucho más que su profesión y que gracias a ella tiene una fuerte influencia en todas partes, desde la policía hasta los representantes políticos de aquella pequeña ciudad, lo que la convierte en alguien prácticamente intocable y que tiene permitido hacer lo que desee; en palabras del narrador: “nunca había pagado una multa, porque su patio era la arcadía de la autoridad local, desde el gobernador hasta el último camaján de alcaldía, y no era imaginable que a la dueña le faltaran poderes para delinquir a su antojo” (19). De manera que en Rosa Cabarcas tenemos a ese personaje femenino que en su momento fue prostituta pero que con el paso del tiempo y el término de su belleza se convirtió en proxeneta, dejando como mensaje que si eres mujer soltera sólo tienes un camino: ser prostituida hasta que las violaciones y los años se lleven tu atractivo, para después convertirte en una mujer grande y vieja que va a buscar a quién prostituir (camino que también recorrió la abuela de Eréndira), y que la sociedad no va a hacer nada por evitarlo, simplemente juzgará tus acciones públicamente mientras las propicia en la oscuridad.

Algo destacable en este personaje es que en ella encontramos a la cómplice perfecta de nuestro protagonista y su violencia, y no sólo por el hecho de que es ella la que consigue a la niña de la que ambos van a abusar y sacar provecho, sino que también será la que alimente

constantemente la idea de que lo que el protagonista está haciendo es producto del amor y no del poder que le da el patriarcado. Y es que, como nos dice Nadia V. Celis: “El arma más efectiva de García Márquez en la justificación de la violencia sexual patriarcal: la recurrencia al discurso amoroso. Según ratifican las historias de Remedios Moscote con Aureliano, de Leticia Nazareno con el patriarca y de «Delgadina» con Mustio Collado, entre otros, en el universo garciamarqueano el estupro y la pederastia son actos o manifestaciones de amor” (44); es decir, es un constante en la narrativa del escritor colombiano el justificar y encubrir toda la violencia sexual que ejercen sus personajes masculinos estableciendo que sus acciones son producto de un amor desenfrenado. A continuación analizaré brevemente esta justificación.

Como punto central a resaltar tenemos el hecho de que el narrador, desde la primera línea de sus memorias y durante todo el relato, va a emplear la palabra “amor” como sinónimo de tener relaciones sexuales o de violar a alguien, como podemos ver en el siguiente ejemplo: “El año de mis noventa años quise regalarme una noche de *amor* loco con una adolescente virgen” (9. Las cursivas son mías); donde el término amor no podría estar más alejado de lo que el protagonista espera como regalo de cumpleaños. Algo similar pasa en la siguiente cita: “De modo que a la mañana siguiente, mientras los trasnochados dormían, subí temblando hasta su cubículo, y la desperté llorando a gritos, con un *amor enloquecido* que duró hasta que se lo llevó sin misericordia el ventarrón de la vida real” (81. Las cursivas son mías), donde utiliza la frase resaltada para dar a entender que perdió su virginidad con una prostituta y que a partir de ese momento no dejó de “amar”.

El emplear la palabra que denomina al sentimiento como sinónimo para actos sexuales ayuda a que el lector comience a asociar dicho término con otras cosas que no son

necesariamente lo mismo que el amor, gracias a lo cual el narrador va abriendo camino al encubrimiento de acciones mucho más violentas bajo este mismo concepto; como lo podemos ver a lo largo de toda la trama. Ejemplo de este encubrimiento es el hecho de que la voz narrativa presenta a los lectores la historia de la compra de la virginidad de una niña de 14 años como la memoria de su “grande amor” (12)

Es así que gracias a este “gran romance” el protagonista va a tener permitido seguir durmiendo desnudo al lado de una niña que ha sido drogada para mantenerla inconsciente, pagar noche tras noche por su “compañía”, tocarla sin su consentimiento e incluso destrozarse una habitación completa en un arranque de celos, sin que ninguna de sus acciones sean cuestionadas por ningún personaje, al contrario, la única testigo de este “romance” lo alentará gritando después de su arranque de violencia “¡Qué no hubiera dado yo por un amor como éste!” (70), terminando así de romantizar y normalizar por completo la relación pedófila del personaje principal con una niña narcotizada, al mismo tiempo que refuerza el mandato de masculinidad, el cual en todo momento cumple el anciano protagonista.

Es importante resaltar que el encubrir actos de violencia con amor no es un invento del escritor magicorrealista, es algo a lo que hemos estado expuestos y expuestas como sociedad desde hace siglos a través de la literatura, la pintura, las películas, las telenovelas, etcétera. Este encubrimiento está tan arraigado en nuestra ideología que incluso, como expresa Eva Illouz, “la virtud femenina se define por la capacidad de soportar la crueldad y fealdad de un hombre y aceptar el cautiverio en manos de un monstruo” (Illouz 51:04)³⁰. Este fenómeno lo podemos ver desde cuentos clásico como “La Bella y la Bestia”, hasta Best

³⁰ Las referencias de Eva Illouz en este apartado corresponden al video de la conferencia titulada “El impacto del capitalismo en la vida del siglo XXI”, en donde aborda el mandato de feminidad y sus repercusiones en la sociedad actual.

Sellers como *Cincuenta sombras de Grey*, ejemplos claros de que las relaciones heterosexuales se basan en el poder que un hombre puede ejercer sobre una mujer; construcciones artísticas que ayudan a que el mensaje del patriarcado sea aceptado.

De esta manera, en las relaciones amorosas heterosexuales los hombres tienen permitido comportarse y verse como unos monstruos, y que su apariencia repugnante sea “sólo una invitación para que la mujer supere su repulsión y saque al príncipe de la bestia” (Illouz 49:30). Es con base en esta idea que podemos decir que en el amor romántico “se borra la diferencia entre cuidado y cautiverio, entre amor y poder, entre autosacrificio y sumisión, entre masculinidad y crueldad” (Illouz 54:35); es esta idea la que le permite al protagonista de *Memoria* verse y comportarse como un auténtico monstruo y que de todas maneras una de las últimas frases de Rosa Cabarcas sea: “Ay mi sabio triste, está bien que estés viejo, pero no pendejo [...]. Esa pobre criatura está lela de amor por ti” (García Márquez 84), aun cuando la criatura enamorada ha permanecido narcotizada durante toda la narración.

Eva Illouz sostiene que la razón por la que esta dinámica de poder es posible es debido a la violencia económica que caracteriza al patriarcado, así la mujer debe negociar su sexualidad para conseguir seguridad financiera (52:25), debido a que se le ha arrebatado la posibilidad de valerse por sí misma. Esto es algo que podemos ver muy claramente en la última novela garciamarqueana: la niña se ve obligada a prostituirse para sobrevivir, y el hombre está dispuesto a pagar por su compañía hasta que ésta se convierta en amor, o él así lo perciba, ya que no hay manera de asegurar que en algún momento la prostituta sintió alguna otra cosa que no fuera el efecto de los narcóticos recorriendo su sangre.

Para entender bien esta última afirmación es necesario hablar sobre la construcción del personaje de la niña prostituida. Para comenzar, nos encontramos frente a una adolescente

de tan solo 14 años, que “tiene que trabajar el día entero pegando botones en una fábrica” (García Márquez 22) para poder mantenerse a ella, a sus hermanos y a su madre. Desde esta primera caracterización podemos ver que este personaje, al igual que la Cándida Eréndira, son víctimas indiscutibles de la violencia simbólica, ya que la desigualdad de género dentro de la ideología que determina la sociedad en la que habitan “perpetúa las relaciones de dominación de los hombres sobre las mujeres, consiguiendo que estas sean partícipes de su propia subordinación” (Verdú 176) y que no tengan otra opción más que dejar que alguien más venda su cuerpo al mejor postor³¹.

A lo largo de las 84 páginas que componen la novela, jamás se nos narra alguna escena en la que este personaje esté despierto. Siempre que el protagonista “interactúa” con ella se deja en claro que la niña permanece dormida, incluso el narrador nos hace saber con la siguiente cita que el estado de inconsciencia de la menor es su favorito: “Toda sombra de duda desapareció entonces de mi alma: la prefería dormida” (59). Esta característica hace que sea prácticamente imposible realizar un retrato moral de la víctima de trata, ya que jamás la podemos ver como tal interactuar con nadie, las únicas reacciones que conocemos son interpretaciones por parte de la voz narrativa de los gestos que la niña hace mientras está dormida: “A medida que la besaba aumentaba el calor de su cuerpo y exhalaba una fragancia montuna. Ella me respondió con vibraciones nuevas en cada pulgada de su piel, y en cada una encontré un calor distinto, un sabor propio, un gemido nuevo, y toda ella resonó por dentro con un arpegio y sus pezones se abrieron en flor sin tocarlos” (55), o afirmaciones que hace Rosa Cabarcas en su nombre, como la siguiente: “Dijo que la niña estaba en mal estado

³¹ Esta observación es muy importante, porque en ambos casos vemos que los personajes prostituidos carecen de poder a tal punto que ni siquiera son ellas mismas las que eligen vender su cuerpo por necesidad, sino que es alguien externo quien elige que es el único camino que pueden recorrer y a ellas no les queda ninguna otra opción más que hacerlo.

aquel viernes por haber cosido doscientos botones con aguja y dedal. Que era verdad su miedo a las violaciones sangrientas pero que estaba instruida para el sacrificio. [...]. Bueno, prosiguió Rosa Cabarcas, aún si así fuera, la niña está arrepentida” (38).

De manera que en este relato la invisibilización de los pensamientos y sentimientos de la víctima se llevan al extremo, dando como resultado un personaje que no sólo no habla o no se le da espacio dentro de la narración para saber qué opina o cómo le afecta lo que está viviendo, sino que directamente tenemos una niña que en ningún momento puede hacer nada porque la mantienen constantemente inconsciente mediante el uso de drogas. Para encubrir la sensación de que más que estar frente a una niña estamos frente a una muñeca a la que el protagonista le puede cambiar desde el color de sus ojos hasta la manera en la que se viste según su propio estado de ánimo, dentro de la narración tenemos pequeños instantes magicorrealistas en donde se nos relata cómo la niña aparece de la nada en la casa del anciano:

Pues si evocaba la emergencia del aguacero no me veía a mí mismo sólo en la casa sino siempre acompañado por Delgadina. La había sentido tan cerca en la noche que percibía el rumor de su aliento en el dormitorio, y los latidos de su mejilla en mi almohada. Sólo así entendí que hubiéramos podido hacer tanto en tan poco tiempo. Me recordaba subido en el escabel de la biblioteca y la recordaba a ella despierta con su trajecito de flores recibiendo los libros para ponerlos a salvo. La veía correr de un lado al otro de la casa batallando con la tormenta, empapada de lluvia con el agua a los tobillos. Recordaba cómo preparó al día siguiente un desayuno que nunca fue, y puso la mesa mientras yo secaba los pisos y ponía en orden el naufragio de la casa. Nunca olvidé su mirada sombría mientras desayunábamos (47).

Dicha escena de la tormenta es de las pocas en las que se nos va a narrar algún evento característico del realismo mágico: un viento que va a derrumbar la casa, una fuerza sobrenatural poseyendo a nuestro protagonista para salvar sus cosas, borrascas de mar rompiendo cerrojos y una niña que está pero no está; sin embargo, fuera de este capítulo, los elementos magicorrealistas no aparecen más que en menciones como que al anciano le arde

el culo con la luna llena (22), que su corazón se llena de espuma ácida que no lo deja respirar (19), aguas que pueden ser providenciales o devastadoras (45) y el lenguaje del cuerpo de la prostituta mediante el cual el protagonista se “comunica” con ella (58), por lo que podemos afirmar que en *Memoria* nos encontramos ante un realismo mágico decrepito como su protagonista, que ya no tiene mucho más que dar y que ya no es tan fuerte ni maravilloso como lo era antes; nos encontramos delante de un estilo literario debilitado, así como frente a un agotamiento de los personajes, los lugares e, incluso, ante un empobrecimiento de la escritura del propio autor.

El único elemento del realismo mágico que podemos ver que se mantiene inamovible es el rechazo al sentimentalismo, porque a pesar de que constantemente se nos vende que la trama es sobre la historia de amor profundo de un anciano hacia una niña, como pudimos observar, este falso amor únicamente sigue apareciendo como maquillaje perfecto de la verdadera violencia que compone al relato. Un ejemplo evidente de esto es el hecho de que el personaje de la niña no cuente con un nombre propio y que en un acto de “intimidad” el protagonista haya decidido nombrarla Delgadina. En esta acción podemos ver que el personaje femenino es tan irrelevante que ni siquiera importa que no sepamos su nombre verdadero, lo importante es la manera en la que el anciano deja en claro el poder que tiene sobre ella al nombrarla según sus preferencias, como queda claro en la siguiente cita: “Se sorprendió cuando mencioné el nombre de Delgadina. No se llama así, dijo, se llama. No me lo digas, la interrumpí, para mí es Delgadina. Ella se encogió de hombros: bueno, al fin y al cabo es tuya, pero me parece un nombre de diurético” (52).

La elección de este nombre para la niña prostituida no es una casualidad, como nos dice Luiselli: “Se vuelve evidente, así mismo, que todo pederasta debe cegarse a la realidad

social que lo circunscribe para permitir que su torturada lógica del deseo y la concupiscencia triunfe. Un método semejante emplea García Márquez cuando el más andropáusico de sus protagonistas opta por convertir a la miserable niña obrera que Rosa Cabarcas prostituye en un burdel de mala muerte en la noble infanta del romance medieval” (14); es decir, el que el protagonista haya decidido nombrar de esa manera a su víctima de abuso sexual es únicamente una manera de encubrir la realidad de los actos que está cometiendo al romantizar la existencia de la niña. Para entender lo propuesto por Luiselli, a continuación hablaré brevemente del origen del nombre de Delgadina.

Dicho nombre hace alusión, nos dice José Manuel Camacho, al “mundo del Romancero en la figura de una de sus más trágicas heroínas, la hermosa Delgadina” (245), quien, según la versión de Pedro M. Piñero, es encerrada por su padre en una torre y privada de agua y comida debido a que ésta no quiso acostarse con él, muriendo de sed al final del relato. De manera que en ambos casos nos encontramos frente a personajes femeninos muy jóvenes, que son vírgenes y están encerrados sin la posibilidad de escapar debido a que así lo desean los personajes masculinos que quieren abusar sexualmente de ellas; sin embargo, “en el desarrollo amoroso de esta historia singular, las claves del romancero van a ser sustituidas por las del realismo mágico” (Camacho 250), dando como resultado una niña que está dormida todo el tiempo y que “se vuelve irreal, una presencia fantasmagórica, situada en los límites del mundo racional” (251); siendo así un ejemplo más de que, a pesar de que estamos frente a un realismo mágico decrepito, éste aún sigue cumpliendo su objetivo de encubrir la violencia.

Al igual que en el caso de Eréndira, a partir de este elemento es posible asociar la historia de Delgadina con la tradición de los cuentos de hadas y hacer una fuerte comparación

entre la niña y la princesa Aurora de “La Bella Durmiente”, ya que ambas son personajes femeninos jóvenes que se mantienen en un estado de inconsciencia durante la mayoría del relato y que, a pesar de la ausencia total de acción, son objeto de adoración de un personaje masculino que insiste en afirmar que la ama aunque no la conoce. La similitud entre los dos relatos es innegable, y en ambos es fundamental destacar que presentan como amor ideal una relación en la que existe una anulación total de las capacidades de agencia del personaje femenino; es decir, tanto en el cuento de hadas como en la última novela escrita por García Márquez está la propuesta de que el amor idóneo es aquel en el que la mujer no hace ni es nada más que el objeto de deseo del hombre.

Convertir a una niña víctima de la prostitución en el personaje de una noble infanta que es reconocida por preferir la muerte antes de perder la virginidad con su padre es una manera de dissociar las acciones que está realizando el protagonista y de alguna forma diluirlas: convierte la existencia de una niña víctima de la violencia simbólica en la heroína de un romance inofensivo; lo cual, aunado al hecho de que la niña jamás puede externar lo que piensa sobre lo que le están haciendo, hacen el dúo perfecto para liberar al viejo nonagenario de todo atisbo de culpa que pueda asomar en su corazón y ejemplificar claramente que el dominio sexual está arraigado en nuestra cultura (Millet 70).

Es así como, a pesar de que en esta novela no podemos ver al realismo mágico en su máxima expresión como en el cuento de Eréndira, con respecto a la construcción del personaje de Delgadina sí podemos sostener que los destellos magicorrealistas siguen ahí como la herramienta favorita del escritor colombiano para encubrir la violencia a la que es expuesta, aunque en esta ocasión de una forma mucho menos evidente. En cuanto a la caracterización física del personaje es posible decir que el anciano nos la describe como

morena, “con la nariz altiva, las cejas encontradas [y] los labios intensos” (García Márquez 24), una niña muerta de miedo a la que al periodista no le importa tener que cambiarle los pañales (18) con tal de explotar su virginidad. En su primer encuentro, el narrador además nos dice que:

La habían sometido a un régimen de higiene y embellecimiento que no descuidó ni el vello incipiente del pubis. Le habían rizado el cabello y tenía en las uñas de las manos y los pies un esmalte natural, pero la piel del color de la maleza se veía áspera y maltratada. Los senos recién nacidos parecían todavía de un niño varón pero se veían urgidos por una energía secreta a punto de reventar. Lo mejor de su cuerpo eran los pies grandes de pasos sigilosos con dedos largos y sensibles como de otras manos (24).

En esta descripción se deja brutalmente en evidencia la juventud de la víctima, tan joven que el vello de su pubis apenas está creciendo y cuyos pechos son tan pequeños que parecen los de un niño. Es importante resaltar que la voz narrativa en ningún momento hace alusión a que estas características y la evidente juventud de la prostituta sean un impedimento para él, al contrario, las presenta como atributos que le gustan de ella, lo que demuestra y refuerza la exaltación de la pedofilia bajo la que se rige la voz narrativa.

Finalmente, durante la trama somos testigos de cómo la niña va creciendo, o al menos eso es lo que nos comparte el narrador en la última descripción que hace sobre su narcotizada enamorada: “Había crecido, pero no se le notaba en la estatura sino en una madurez intensa que la hacía parecer con dos o tres años más, y más desnuda que nunca. [...]. Pero no había equívoco posible, porque sus senos habían crecido hasta el punto de que no me cabían en la mano, sus caderas habían acabado de formarse y sus huesos se habían vuelto más firmes y armónicos” (69), e incluso se nos menciona que cumple quince años el cinco de diciembre, a lo que el protagonista responde con inquietud, porque esto implicaba que “fuera tan real como para cumplir años” (55). Lamentablemente, el ver cómo el tiempo pasa y el personaje

femenino va creciendo es lo más cercano que como lectores podemos tener a un desarrollo de personaje, por lo que no es posible analizar mucho más de la construcción de Delgadina.

Además de la proxeneta Rosa Cabarcas y de la niña nombrada por el protagonista como Delgadina, tenemos un tercer personaje femenino recurrente en *Memoria*: la “fiel Damiana”, a quien el narrador caracteriza como “la única relación extraña” (15) que mantuvo durante años. Este personaje de una mujer que llegó a la vida del anciano cuando tan solo era una niña para realizar las tareas domésticas es, nos deja saber el narrador con toda normalidad, la primera víctima de violación de nuestro protagonista: “la vi por casualidad inclinada en el lavadero con una pollera tan corta que dejaba al descubierto sus corvas suculentas. Presa de una fiebre irresistible se la levanté por detrás, le bajé las mutandas hasta las rodillas y la embestí en reversa. Ay, señor, dijo ella, con un quejido lúgubre, eso no se hizo para entrar sino para salir. Un temblor profundo le estremeció el cuerpo, pero se mantuvo firme” (15). Después de la descripción del abuso sexual, la voz narrativa nos deja saber que intentó pagarle el doble de lo que costaba acostarse con una de las mejores prostitutas en ese momento, pero Damiana no aceptó el dinero, convirtiéndose esta escena en una de las pocas en donde el narrador demuestra arrepentimiento de sus acciones o deja en evidencia que sabe que lo que hizo no contempló la voluntad consensuada del personaje femenino.

Sin embargo, esta aparente moralidad no dura más que una oración, ya que inmediatamente nos dice que decidió agregarle al sueldo de la trabajadora del hogar lo equivalente a “una montada al mes, siempre mientras lavaba la ropa y siempre en sentido contrario” (15). Al igual que con los demás personajes femeninos, nunca se nos dice qué siente o piensa Damiana al verse obligada a ser penetrada analmente al menos una vez al mes por su jefe, ella se nos pinta como el ejemplo de empleada fiel y dócil que acepta los abusos

del protagonista sin queja alguna; no obstante, podemos saber que esto era algo que no le gustaba en la siguiente cita: “Encontré a Damiana trapeando los pisos, a gatas en la sala, y la juventud de los muslos a su edad me suscitó un temblor de otra época. Ella debió sentirlo porque se cubrió con la falda” (33), donde el reflejo de bajarse la falda es una prueba de que no era algo que deseara que pasara, tanto así que prefería cubrirse rápidamente antes de “provocar” de alguna manera el deseo del anciano. A pesar de ello, en las siguientes líneas, se nos narra que Damiana estuvo enamorada durante 22 años del periodista y que se mantuvo virgen para él. Ambas acciones, la de bajarse la falda y la de confesar su amor, no son congruentes entre sí de ninguna forma, lo que nos permite ver dos cosas: la manera en la que el narrador tergiversa, exagera y utiliza a su conveniencia aquello que está narrando, y que Damiana, al igual que La Bella, fue víctima de la “fantasía de superar la ansiedad que produce el dominio masculino sobre las mujeres” (Illouz 40:58) convirtiéndolo en amor.

Aunado a estos tres personajes femeninos, el narrador también nos menciona a otras mujeres a lo largo de su historia, como Ximena, una joven que el anciano asegura se obsesionó con él hasta el grado de mandarle amenazas brutales y esparcir rumores, que describe de la siguiente manera: “tenía unos ojos de gata cimarrona, un cuerpo tan provocador con ropa como sin ella, y una cabellera frondosa de oro alborotado cuyo tufo de mujer me hacía llorar de rabia en la almohada” (30), y con la que se tuvo que comprometer porque, a pesar de saber que jamás la amaría, sentía una “atracción satánica” (30) por ella, sólo para al final dejarla plantada en el altar, demostrando así su nula capacidad para comprometerse, amar y tener responsabilidad afectiva.

Esta caracterización de Ximena nos permite hacer una observación muy importante: todos los personajes femeninos de los que nos habla el anciano van a ser representados como

mujeres bellas, en su mayoría sedientas de sexo, que de una manera u otra sienten atracción por él, sin importar su edad o profesión. Así, el narrador va a sexualizar a todas las mujeres que llegan en su vida y va a demostrar su nula capacidad de entablar una relación que no sea sexual con una mujer, aunque esto implique violar o abusar sexualmente de algunas de ellas.

Como último punto a analizar, a pesar de no estar directamente relacionado con la construcción de los personajes femeninos dentro del relato, es necesario hablar sobre el sexismo manifiesto dentro de la narrativa de *Memorias*. De acuerdo con Nattie Golubov, “el sexismo manifiesto o directo es aquel que puede discutirse en términos generales: hay palabras, frases, afirmaciones, insultos, bromas y refranes que no necesariamente dependen del contexto de enunciación para ser identificados como discriminatorios” (25); es decir, aquellas frases o palabras en las que se dejan ver el machismo o la misoginia que se esconden detrás de los discursos, sin importar el contexto en el cual se empleen. Ser consciente de este tipo de violencia es sumamente importante, ya que, como estipula la CLF:

[El lenguaje] contribuye a la discriminación de las mujeres, porque el poder de los hombres se manifiesta a través de sus usos: el lenguaje no es un portador transparente de significados, sino un recurso de poder porque clasifica el mundo, es una forma de ordenar y nombrar la experiencia. Los usos del lenguaje, decían, no sólo reflejan la condición subordinada de las mujeres, sino que de continuo contribuyen a reforzarla porque sistemáticamente desprecian a las mujeres y lo femenino (Golubov 25).

Este desprecio a lo femenino lo vemos constantemente en los textos garciamarqueanos más aclamados, pero estos son algunos ejemplos que podemos encontrar en *Memoria de mis putas tristes*. Desde la primera página del relato aparece esta frase: “Recobré enseguida el dominio de su arte y me ofreció una media docena de opciones deleitables, pero eso sí, todas usadas” (9), con la que el lector podría pensar que el narrador se está refiriendo a algún objeto inanimado; sin embargo, esta frase es empleada para referirse a las mujeres que Rosa Cabarcas le está ofreciendo al anciano en búsqueda de una niña virgen. Con respecto al

trabajo de la matrona, también tenemos la siguiente cita: “recogía su cosecha entre las menores de edad que hacían mercado en su tienda, a las cuales iniciaba y exprimía hasta que pasaban a la vida peor de putas graduadas en el burdel histórico de la Negra Eufemia” (18), donde la cosificación de las niñas es evidente al presentarlas como algo que se puede exprimir hasta que no queda de otra más que arrojarlas a una peor vida. Como último ejemplo tenemos el consejo que le da Rosa Cabarcas a nuestro protagonista: “sin romanticismo de abuelo. Despiértala, tíratela hasta por las orejas con esa pinga de burro con que te premió el diablo por tu cobardía y tu mezquindad” (74), en el que no importa el hecho de que durante meses la niña ha estado dormida y no ha dado su opinión o si quiera su consentimiento de lo que está pasando, el hombre debe entrar a la habitación y disponer de la menor de edad sin vacilación.

Estos son sólo tres ejemplos de los muchos que podemos encontrar a todo lo largo de la última novela escrita por el aclamado escritor colombiano, lo que me obliga a reiterar la necesidad de releer aquellos textos que fueron aceptados e incluso idolatrados en su momento, pero ahora desde un enfoque de Crítica Literaria Feminista, porque con ella nos es posible cuestionar no sólo el machismo dentro de la cultura, sino también la manera en la que el lenguaje es empleado dentro de los discursos para violentar a las mujeres, así como la función que tienen estos dos puntos dentro de aquello que denominamos literatura.

Como es posible observar después del análisis aquí planteado, en *Memoria de mis putas tristes* nos enfrentamos a una narrativa distinta a la que vimos en el cuento de la Cándida Eréndira, aquí estamos frente a un narrador homodiegético que lleva su complicidad al extremo al presentar como enamorada a una niña de 14 años que todo el tiempo está narcotizada, por lo que en ningún momento nos es posible saber lo que ésta piensa o siente

con respecto a lo que le está sucediendo. También somos testigos de la constante cosificación y sexualización que sufren todos los personajes femeninos dentro del relato, sin tener excepción alguna más que la madre del personaje principal, así como del mandato de feminidad que tanto Delgadina como Damiana son obligadas a cumplir.

De igual manera, podemos concluir que *Memoria* es un relato en el que la decadencia y la escasez están presentes en todos los aspectos: desde los personajes, hasta los espacios, pasando por el realismo mágico, lo que da como resultado una narración altamente miserable en donde los elementos magicorrealistas ya no aparecen en su máxima expresión, dejando la sensación de que dicho estilo literario hacía mucho que había llegado a su fin, pero que en este relato se intentó explotar aunque la magia ya no estuviera presente y la violencia quedara expuesta a los ojos de todos los lectores.

Asimismo, es posible concluir que en todo momento se nos presenta a este relato como la historia de un gran amor (sin importar que el hacer hincapié en el tema sentimental, e incluso construir toda una novela en torno a este sentimiento, vaya en contra de una de las principales características del realismo mágico: el rechazo a lo cursi) debido a que la parte mágica del realismo mágico ya no está presente dentro de la novela. Es decir, a casusa de que no era posible presentar el relato en su estado de violencia más crudo, ya que estaríamos únicamente frente a la historia de una proxeneta y un pedófilo que unen sus fuerzas para abusar de una menor de edad, fue necesario que el narrador recurriera a la otra “fuente de magia” que desde hace décadas ha sido introducida en la cultura occidental como la fuerza más grande de todas y el fin último de todo ser humano: el amor.

Es gracias a esto que a lo largo de la novela encontramos constantes alusiones a que el anciano está locamente enamorado de su “Delgadina” y a que toda su vida comienza a

girar en torno a este amor que siente por ella: su trabajo, sus escritos, sus pensamientos y sus acciones, todo en lo que él se va convirtiendo poco a poco es gracias al amor profundo que siente por ella, pero dicho amor solamente cumple la función de enmascarar y justificar la misoginia, el machismo y la violencia que constituyen al personaje principal y a la obra en general, reforzando y reforzándose en la idea de que “tanto en la guerra como en el amor, todo se vale”, incluso comprar y abusar de una menor de edad.

El caso de esta novela es sólo uno entre los centenares de libros que han utilizado la prostitución, la pedofilia y la violencia de género como base de su narrativa y no han sido cuestionados; no obstante, en esta investigación fue posible dejar en evidencia las herramientas estilísticas de las cuales el narrador se vale para llevar esto a cabo sin ser señalado y cómo éstas se ven reflejadas en la construcción de sus personajes femeninos. Como he mencionado, espero que este análisis sea sólo el inicio de muchos más estudios que se atrevan a unir lo literario con lo social, que busquen hacer lecturas que dejen en evidencia que construir este tipo de historias ya no es aceptable.

Conclusión. El otoño de la investigación

A continuación presentaré las observaciones finales a las que me fue posible llegar con base en el trabajo aquí expuesto. Con ellas buscaré tres cosas: 1. Darle un cierre a la investigación y análisis que realicé a lo largo de este trabajo; 2. Comprobar si la hipótesis planteada fue correcta y si es posible afirmar que tanto en “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada” como en *Memoria de mis putas tristes* el realismo mágico es empleado como medio para encubrir la violencia a la que son sometidos los personajes

femeninos; 3. Abrir camino a otras líneas de investigación que considero son muy importantes pero que excedían por mucho los parámetros establecidos en esta tesis, con la intención de que algún investigador o investigadora puedan llevarlas a cabo en el futuro.

En el capítulo 1 abordamos en primera instancia al personaje de la prostituta como tema literario y, después de hacer un breve recorrido por su historia y lo que ha representado a lo largo de los años, pudimos percatarnos de que dicho tema no fue explotado únicamente por Gabriel García Márquez, sino que fueron (y siguen siendo) muchos los autores que se valieron de él para escribir sus relatos, entre ellos los pertenecientes al llamado Boom Latinoamericano. De igual manera fue posible observar que cada prostituta representada necesita su propia investigación, ya que no es posible generalizar con respecto a sus construcciones y problemáticas. Por último, en este apartado se dejó en claro que, a pesar del escritor colombiano no ser el único fascinado con el tema prostibulario, al contar con numerosos personajes prostituidos dentro de sus obras más renombradas, es uno de los más representativos, por lo que iniciar los estudios aquí propuestos con el análisis de dos de sus obras está más que justificado.

Al respecto me gustaría agregar que el utilizar a la figura de la prostituta como una analogía mediante la cual plasmar los proyectos políticos de las naciones latinoamericanas ha aportado enormemente a la normalización de la explotación de las mujeres, haciéndolo pasar incluso, en el caso de García Márquez, como algo salido de un cuento de hadas, como algo que es perfectamente normal y “romantizable”, lo que sólo perpetua en los lectores y en la sociedad el sentir indulgencia o empatía ante este tipo de agresiones. Idealizar un acto tan violento como abusar sexualmente de alguien es inaceptable.

En el segundo apartado del primer capítulo hablamos sobre el realismo mágico, estilo literario que fungió como un parteaguas para la concepción que el mundo tenía de la literatura latinoamericana y en la cual enfrascaron en su momento a todo aquel escritor que tuvo la mala suerte de estar activo durante esta época (e incluso algunos que no). Sobre este tema pudimos concluir que el realismo mágico tiene ocho características medianamente establecidas, las cuales sirvieron para estudiar ambas obras, pero que no son exclusivas de este estilo literario y que no siempre aparecen en las obras que la crítica literaria ha establecido como pertenecientes a él, dejándonos una vez más en el punto de partida.

En consecuencia, podemos dividir los estudios literarios del realismo mágico en dos: aquellos que son demasiado amplios y que catalogan a la mitad de las obras escritas después de mediados del siglo XX como magicorrealistas, y los que se limitan a estudiar los escritos garciamarqueanos y establecer todo lo que entienden como realismo mágico a partir de ellos. Es debido a esto que me gustaría poner en cuestionamiento la existencia misma del realismo mágico, al menos como se ha entendido hasta este momento, lo que abre una gran posibilidad de abordarlo desde una perspectiva completamente nueva y de estudiar las obras que han sido categorizadas bajo esta etiqueta desde un enfoque innovador y propositivo.

Como apartado final del primer capítulo hablé sobre las herramientas teóricas y críticas que emplearía a lo largo de toda mi tesis para poder realizar un análisis literario con bases académicas firmes. En dicho apartado dejé en claro que, además de las herramientas narratológicas propuestas por Luz Aurora Pimentel, iba a utilizar lo propuesto por la crítica literaria feminista, ya que uno de los principales objetivos de ésta es el cuestionar el papel que la literatura juega en la sociedad, así como los discursos machistas y misóginos que dentro de ella se esconden. Con respecto a la CLF pude concluir que tampoco cuenta con una

definición clara, pero que esto de ninguna manera representaba un obstáculo para emplearla como herramienta, sino todo lo contrario: su versatilidad y flexibilidad la convirtieron en la herramienta idónea para esta investigación.

En el segundo capítulo hablé en primer lugar sobre los estudios que se han realizado sobre la Cándida Eréndira y me fue posible dejar en evidencia que los trabajos realizados desde la CLF son mínimos (por no decir inexistentes) hasta el momento, lo que reafirmó la pertinencia de la propuesta aquí establecida. Posteriormente llevé a cabo el análisis de la obra, en donde abarqué los siguientes puntos: dimensión espacial, temporal y narrativa del relato, caracterización física y moral de Eréndira y de su Abuela, aunado con la violencia bajo la que viven, la relación que el cuento colombiano tiene con los cuentos de hadas, la similitud entre ambos personajes principales y, primordialmente, la manera en la que la voz narrativa utiliza los elementos característicos del realismo mágico para encubrir la violencia a la que los personajes femeninos son sometidos.

Con base en el análisis realizado fue posible concluir que, desde la tergiversación del espacio y el tiempo hasta la mención de algún elemento fantástico inmediatamente después de narrar alguna brutalidad, son empleadas por el narrador para encubrir la cosificación, sexualización, mandato de masculinidad y pedagogía de la crueldad bajo la que se rige la sociedad propuesta dentro del universo diegético. De igual manera fue posible observar que ambos personajes representan los polos de un mismo sistema opresor, simbolizando con su relación el ciclo que las mujeres deben cumplir dentro de una sociedad dominada por el machismo, la violencia de género y la misoginia, y el cómo no es posible escapar de ella.

Finalmente, llegamos al tercer y último capítulo, en donde las memorias de un pedófilo nonagenario nos sirvieron de ejemplo de lo que puede pasar cuando un estilo

literario es explotado hasta que ya no tiene nada más que dar. Al igual que en el capítulo anterior, primeramente realicé un recuento de lo que las crítica ha dicho hasta este momento (y hasta donde mi investigación pudo llegar) sobre la última novela publicada por el galardonado escritor colombiano. Dentro de este recuento fue posible percatarnos de que dentro de la narrativa garciamarqueana es un punto en común el justificar y encubrir toda la violencia sexual con la imagen de un “amor desenfrenado”, punto que posteriormente maticé al evidenciar que esta técnica no sólo es empleada por García Márquez, sino que es algo que se ha introducido en la ideología de todos nosotros a partir de la pintura, las películas, las telenovelas y la literatura, afirmación que no le resta importancia y responsabilidad al escritor por utilizarla tan abiertamente.

Una vez realizado el análisis en donde se tocaron los mismos puntos que en el capítulo anterior, pude llegar a la conclusión de que en esta última novela nos encontramos frente a un realismo mágico decrepito como el mismo protagonista, que ha sido exprimido hasta la última gota y cuyas apariciones sirven únicamente para hacer aún más miserable el relato. Los personajes, la escritura, el argumento narrativo, los escenarios, todo está plagado de esta miseria y lo maravilloso sólo se presenta en una ocasión en el mundo de lo onírico, cerrando así las posibilidades del realismo mágico y dejando en claro que dicho estilo acompañó a su máximo exponente a la tumba.

De igual manera fue posible observar que, ante la ausencia de la magia, el narrador decidió recurrir al discurso sentimental, a pesar de esto ir en contra de una de las principales características mágicorrealistas. Esto lo pudimos notar en el exceso de referencias y menciones que hay a la denominada como “la fuerza más grande de todas”: el amor. A lo largo de todo el relato fuimos testigos de la manera en la que el narrador cómplice justifica

cada una de sus acciones a partir del amor que siente por la niña prostituida y pudimos percatarnos de cómo la magia del amor sustituye a la perfección la ausencia de la magia magicorrealista en su papel como maquillaje de la violencia simbólica, la violencia económica, el sexismo manifiesto y el mandato de feminidad que rigen la novela.

Como fue posible observar, ambas novelas son muy diferentes entre sí: mientras que una demuestra la genialidad del realismo mágico como encubridor en su máxima expresión de la violencia, la otra nos muestra el fin en sí mismo de este estilo literario y el cómo es posible suplantarlo con el discurso romántico; sin embargo, a pesar de los años transcurridos, ambas abordan el tema de la prostitución y la pedofilia sin ningún problema y se valen de la magia para romantizar, normalizar y minimizar la brutalidad que conlleva la ideología que rige a nuestra sociedad; siendo ambos escritos aceptados, estudiado y alabados sin dilema alguno.

Con respecto a este último punto es importante remarcar que entre ambas obras hay una diferencia de 40 años, 40 años en los cuales los roles de género, la violencia hacia la mujer, la prostitución y el machismo fueron ampliamente cuestionados y estudiados, por lo que conductas que eran bien vistas en 1974 para el 2004 ya estaban catalogadas como agresiones. No obstante, a partir de este trabajo podemos percatarnos de que la violencia presente en el cuento no disminuyó para la novela, ni fue cuestionada de ninguna manera a pesar de la diferencia de años y del contexto en el que se publicaron, dejándonos esto con grandes interrogantes: ¿hasta qué punto el renombre de un autor puede justificar discursos abiertamente violentos? ¿Cómo es posible que la magia se acabara pero la violencia no?

A partir de esta tesis existen principalmente tres líneas de investigación que se pueden seguir. En primer lugar, la reestructuración de lo que entendemos por realismo mágico:

establecer de una manera más clara y menos eurocentrista el origen de este término y dar respuesta a la incógnita de si es posible hablar de un estilo literario que no cuenta con características establecidas y que las pocas que tiene no aparecen de manera regular dentro de las obras catalogadas como magicorrealistas o pueden aparecer en escritos que no se consideran como tal. De la mano con lo anterior, cuestionar qué criterios se han seguido para categorizar a una obra como perteneciente al realismo mágico y considerar la necesidad de repensar esta decisión; ¿el estudio e interpretación de cuántas obras se ha visto afectado por ser incluidas en un estilo literario que únicamente embona al trabajo de un autor?

En segundo lugar, el vacío que hay dentro la crítica literaria feminista latinoamericana es innegable e inaceptable, a pesar de haber comenzado desde mediados del siglo pasado, los libros en español que hablan al respecto son contados, lo que deja en evidencia el largo camino que aún queda por recorrer y la gran área de oportunidad que tienen los investigadores con respecto a este tema. Como demostré en este trabajo, la CLF es una gran herramienta que ayuda a estudiar la literatura al mismo tiempo que cuestiona el mundo que nos rodea, el que no haya más libros al respecto en español afecta directamente a la cultura y la sociedad en donde vivimos. ¿Cómo vamos a cuestionar la violencia de género dentro de la literatura si no hay herramientas suficientes y accesibles para hacerlo?

Por último, la cantidad de prostitutas dentro de la literatura que están esperando a ser estudiadas y cuestionadas es abrumador, a lo largo de este trabajo sólo tuve la oportunidad de mencionar sus nombres, pero considero que tienen mucho más que ofrecer. Por eso invito una vez más a todos y todas aquellas que lean este trabajo a realizar este tipo de investigaciones con otros autores, a demostrar que no todo está dicho y que detrás de un afamado escritor hay un personaje femenino que espera a ser problematizado.

Bibliografía

- Beesley, Frank. "The Battle for Eréndira: Reason vs the Procreative Force in García Márquez's 'La Cándida Eréndira'". *Chasqui*, vol. 20, núm. 2, 1991, pp. 20–29.
- Ben-Ur, Lorraine Elena. "El realismo mágico en la crítica hispanoamericana". *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Society of Spanish & Spanish-American Studies, vol. 4, núm. 3, 1976, pp. 149-163.
- Bianchi, Paula Daniela. "El cuerpo prostituido como territorio de disputas en algunas ficciones latinoamericanas". *Pandora*, Universit  de Buenos Aires, núm 10, 2010, pp. 295-308.
- . "La subjetividad y el goce femeninos. Las nuevas representaciones de las prostitutas en la literatura latinoamericana contemporánea. Cuerpos, placeres y alteraciones". *Errancia*, Facultad de Estudios Superiores Iztacala, 2013, 1-25.
- Builes Gómez, Beatriz. *Prostitutas y prostíbulos: cuerpo y escritura en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas (1964-2011)*, Universidad Nacional de Colombia, Tesis, 2006.
- Burgos, Fernando. "Hacia el centro de la imaginación: 'La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada'". *INTI*, núm. 16/17, 1982, pp. 71–81.
- Camacho Delgado, José Manuel. "MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES El primer amor de un seductor otoñal". *El legado de macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, Editorial Universidad del Norte, 2015, pp. 223-251.
- "Cándido", def. N. 1. *Diccionario de la Lengua Española*, 2023, dle.rae.es/c% C3% A1ndido. Accedido el 10 de enero del 2023.
- Celis, Nadia. "Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez". *Poligramas*, Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, vol. 33, 2010, pp. 29-55.
- Cervera, Juan Ramón. "El Realismo Mágico". El castillo de Kafka Blog, s.e., s.a., pp. 1-6.
- Chanady, Amaryll. "Magical Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies". *Canadian Review of Comparative Literature*, Canadian Comparative Literature Association of Universit  de Montréal, 2003, pp. 428-443.
- Eagleton, Mary. "Literary representations of women". *A History of Feminist Literary Criticism* editado por Gill Plain y Susan Sellers, Cambridge University Press, 2007, pp. 105-119.
- Fanjul, Sergio C. "Prostituta de novela". *El País*, 3 de abril de 2012, https://elpais.com/cultura/2012/04/03/actualidad/1333435247_518080.html.
- Flores, Francisca González. "Gabriel García Márquez y Yasunari Kawabata: El Bel Vivir y El Bel Morir. A Propósito de 'Memoria de Mis Putas Tristes'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Tufts University, vol. 34, núm. 67, 2008, pp. 335-45.
- Gallego, Juana. "De prostituta a trabajadora sexual: legitimación de la prostitución a través del relato cinematográfico". *ATLÁNTICAS. Revista Internacional de Estudios Feministas*, Universidade da Coruña, vol. 3, núm 1, 2018, pp. 33-61.
- Golubov, Nattie. *Crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- . "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia". *Ier Congreso de Escritoras Contemporáneas*, Universidad Autónoma de México Azcapotzalco, 1993.

- Hernández Mardones, María Angélica. *De la hetaera a la ramera: el viaje alegórico de la prostituta hacia la modernidad latinoamericana*, Standford University, Tesis, 2010.
- Humm, Maggie. *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Hurtado Heras, Saúl. “El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión”. *Convergencia*, Unidad Académica Profesional de Amecameca UAEM, núm. 14, 1997, pp. 261-277.
- Ianni, Octavio. “El realismo mágico”. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, traducido por Robert Lemm, Centrum voor Studie en Documentatie van Latijns Amerika, núm. 40, pp. 5-14.
- Illouz, Eva. “El impacto del capitalismo en la vida del siglo XXI”. *Youtube*, Santa Fe Debate Ideas, 27 de octubre del 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=8oqqpCAP2iI>.
- Luiselli, Alessandra. “Los demonios en torno a la cama del rey: pederastia e incesto en Memorias de mis putas tristes”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 32, 2006.
- Marting, Diane E. “The End of Eréndira’s Prostitution”. *Hispanic Review*, vol. 69, núm. 2, 2001, pp. 175–90.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*, traducido por Ana María Bravo García, Ediciones Cátedra, 1995.
- Mills, Moylan C. “Magic Realism and García Márquez's "Eréndira". *Literature/Film Quarterly*, Salisbury University, vol. 17, núm. 2, 1989, pp. 113-122.
- Mora, Gabriela. “Crítica feminista: Apuntes sobre definiciones y problemas”. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* editado por Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, Bilingual Press, 1982, pp. 2-13.
- Moreno, Hortensia. “Crítica literaria feminista”. *Debate feminista*, s.e., vol.9, 1994, pp. 107-112.
- Penuel, Arnold M. “The theme of colonialism in García Márquez ‘La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada’”. *Hispanic Journal*, vol. 10, núm. 1, 1988, pp. 67–83.
- Perilli, Carmen. “Las putas tristes y no tan tristes en la narrativa de Gabriel García Márquez”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Pedro M. Piñero, “Romance de Delgadina”. *Romancero*, Biblioteca Nueva, 1999, p. 378-380.
- Plain, Gill y Susan Sellers. *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge University Press, 2007.
- Rama, Ángel. “El boom en perspectiva”. *Signos literarios*, Universidad Autónoma Metropolitana, núm 1, 2005, pp. 161-208.
- Ramírez Barreto, Ana Cristina. “Eréndiras de leyenda y carne y hueso”. *RELACIONES. ESTUDIOS DE HISTORIA Y SOCIEDAD*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, vol.31, núm. 123, 2018, pp. 85-118.
- Rivero, Eliana. “Hacia un análisis feminista de *Tres tristes tigres*”. *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* editado por Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, Bilingual Press, 1982, pp. 279-291.
- Rosso, Nadia. “El sistema patriarcal: sus fundamentos y funcionamiento”. *Diálogo Internacional: Femicidios en América Latina*, Fundación Mujer y Futuro, 2016.

- Sáez, Gemma, et.al. “¿Empoderamiento o Subyugación de la Mujer? Experiencias de Cosificación Sexual Interpersonal”. *Psychosocial Intervention*, Universidad de Granada, vol. 21, núm. 1, 2012, pp.41-51.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, 2018.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, traducido por José Leandro Urbina y Angela Pérez, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sosa, Estefanía. *La Mujer en el Realismo Mágico Latinoamericano: un acercamiento sociológico*, Universidad de Salamanca, s.a.
- Urioste, Camila. “La prostituta en la literatura latinoamericana”. *Palabras más*, 2008, s.p.
- Verdú Delgado, Ana Dolores. “El sufrimiento de la mujer objeto. Consecuencias de la cosificación sexual de las mujeres en los medios de comunicación”. *Feminismo/s*, coordinado por Carmen Mañas Viejo y Alicia Martínez Sanz, 2018, pp. 167-186.
- Viola, Liliana. “La metáfora más vieja del mundo”. *Página 12*, 2006, s.p.
- Volek, Emil. “Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana”. *INTI*, Revista de literatura hispánica, núm. 31, 1990, pp. 3-20.
- Weedon, Chris. “Postcolonial feminist criticism”. *A History of Feminist Literary Criticism* editado por Gill Plain y Susan Sellers, Cambridge University Press, 2007, pp. 282-300.