

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



PALABRA DE MUJER

Un nuevo modelo de crítica feminista para la narrativa corta guatemalteca de autoría
femenina en la primera década del siglo XXI

Trabajo de graduación presentado por María Angélica Quiñonez Pira para optar al grado
académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala

2012

PALABRA DE MUJER

Un nuevo modelo de crítica feminista para la narrativa corta guatemalteca de autoría
femenina en la primera década del siglo XXI

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



PALABRA DE MUJER

Un nuevo modelo de crítica feminista para la narrativa corta guatemalteca de autoría
femenina en la primera década del siglo XXI

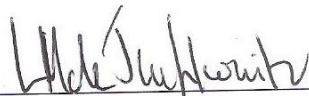
Trabajo de graduación presentado por María Angélica Quiñonez Pira para
optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala

2012

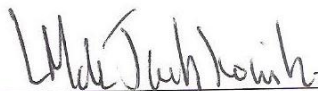
A Otto Girón

Wa.Bo.



Licda. Luna Mishaan Schmeke

Tema examinadora



Licda. Luna Mishaan Schmeke



Lic. Ronald Alberto Flores Ríos



Licda. Olga Lorena Flores Moscoso

Fecha de aprobación: 29 de noviembre de 2012

PREFACIO

La literatura guatemalteca reúne una variedad de voces en un coro disonante, una sinfonía de contrastes en que cada verso, voces que aspiran la armonía melódica y voces que disparan un melisma distintivo, que resuena más allá de las notas corrientes. Este trabajo surge de la necesidad de escuchar esas voces, las narraciones de mujeres que hasta hace unas décadas estaban silenciadas por un canon eminentemente masculino. ¿Puede el hombre dar la voz del imaginario femenino? La nueva generación, desplegada en los primeros años del tercer milenio, destruye los paradigmas y estereotipos de la literatura femenina. Atrás quedó la limitación de la poesía intimista, la reclusión del romanticismo tardío. Las nuevas autoras despiertan una nueva sensibilidad para comprender un mundo en frágil desequilibrio. La emoción, el realismo, y ante todo la sinceridad, desbordan en las páginas de esta generación, donde ya no caben la sumisión ni el miedo.

ÍNDICE

PREFACIO	viii
ÍNDICE	ix
ÍNDICE DE CUADROS	x
RESUMEN.....	xi
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. El feminismo literario occidental	3
A. Inicios del feminismo literario	3
B. La posguerra: un renacimiento para el feminismo literario.....	5
C. Crítica feminista en Guatemala contemporánea.....	9
III. Siglo XXI: Una nueva generación de cuentística femenina.....	16
A. Estudio preliminar	16
B. La ruptura del romanticismo.....	18
C. De la perspectiva emocional a la psicológica	23
D. La mujer objetivista.....	28
E. Neutralidad narrativa	34
F. Experimentando con la sexualidad.....	37
IV. Fundamentos de una nueva crítica literaria feminista en narrativa guatemalteca	44
A. El realismo.....	44
B. La dimensión psicológica	46
C. El objetivismo como personaje.....	48
D. La narrativa neutral	50
E. La inexplorada sexualidad	52
V. CONCLUSIONES	56
VI. BIBLIOGRAFÍA	58

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1.....	17
Cuadro 2.....	18

RESUMEN

Este ensayo se basa en una propuesta de un modelo de crítica literaria de carácter feminista, fundado en las producciones de cuentística de autoría femenina, guatemalteca, durante la primera década del siglo XXI. La creación de un modelo de crítica feminista destaca la necesidad de una adecuada retratación del género en la literatura, en lugar de una mera traducción basada en lo femenino desde la postura dominante patriarcal. Las autoras en quienes se basa este nuevo modelo son: Jessica Masaya Portocarrero, Carmen Matute, Lorena Flores Moscoso, Magda Juárez, Michelle Juárez, Denise Phé-Funchal y Mariana Núñez. Partiendo de una tradición fuertemente nutrida por la poesía feminista, de carácter íntimo, corpóreo y sentimental, la nueva narrativa feminista se caracteriza por su concepción realista en contraposición al romántico anterior. Asimismo, existe una enfatización de la personificación psicológica por encima de la emocional. La nueva narrativa también se basa en una construcción objetivista de los personajes femeninos, con la cual se imponen sobre las circunstancias de la narrativa. La narración neutral es otra cualidad que permite la divergencia de un género dominante en la literatura. Finalmente, la exploración de nuevas dimensiones de la sexualidad, como la maternidad, el climaterio, la homosexualidad y el travestismo, ofrecen una mayor profundidad en el personaje femenino. Este modelo pretende revolucionar la perspectiva de tanto autores como críticos literarios acerca de la concepción del género en la literatura contemporánea guatemalteca.

I. INTRODUCCIÓN

Los inicios del feminismo, como ideología, datan del siglo XVIII, durante la Ilustración. Según la historiadora Amalia del Río, la Revolución Francesa fue el evento clave para la consideración de los derechos humanos universales, definitivamente considerados para las minorías étnicas y sociales, y, necesariamente, para las mujeres. (2009) En 1792, la británica Mary Wollstonecraft, publicó *A Vindication of the Rights of Woman*, uno de los primeros trabajos de filosofía feminista, si no el más popular. A manera de introducción, Wollstonecraft afirma: “Si [la mujer] no está preparada para acompañar al hombre, detendrá el progreso del conocimiento, puesto que la verdad debe ser universal, [de lo contrario] mostrará una influencia ineficaz en la práctica general. ¿Cómo puede esperarse que la mujer coopere, a menos que conozca por qué debe ser virtuosa?”

El feminismo gradualmente acumuló seguidoras que alimentaron su instancia social, con el fin de erradicar las injusticias más evidentes hacia su género. El movimiento tuvo entonces tres *olas*, o levantamientos mayores. La primera ola, en que se sitúa a Wollstonecraft, Nicolas de Condorcet y Olimpia de Gouges, entre otros, delineó la importancia de la educación igualitaria y la consideración equivalente a nivel político y social para las mujeres. La segunda ola se destinó al derecho del sufragio femenino, un privilegio que la mayoría de países desarrollados obtuvo hacia el final de los años treinta. (Del Río, 2009) Finalmente, la tercera ola se originó después de las guerras mundiales, en los años sesenta, luego de que Betty Friedan identificara un *problema sin nombre* que disuadía a las mujeres occidentales para superarse profesional, emotiva, espiritual e interpersonalmente. Friedan (1968) denominó este fenómeno como la *mística femenina* y el activismo consecuente produjo una ampliación de las posibilidades laborales, artísticas y políticas, así como una nueva consciencia en la psiquis femenina.

Surgieron posteriormente movimientos de igualdad para los derechos educativos y laborales, conocidos como feminismo liberal. No obstante, emergió también un movimiento feminista radical, cuyas promotoras insistían que el patriarcado debía abolirse completamente, incluso considerando la posibilidad de una anarquía, una destrucción de las jerarquías incluso en relaciones del mismo género, en lo que conciernen diferencias socioeconómica. Hacia los años ochenta, las reformas

educativas y laborales alcanzaron un nuevo panorama sociológico, y el feminismo se enfocó en los derechos familiares y reproductivos de la mujer, un tema que a la fecha continúa representando una grave polémica con organizaciones religiosas y las concepciones morales de muchas culturas. (Del Río, 2009)

La literatura, como organismo vivo que se alimenta de los discursos humanos, necesariamente ha cargado con el impacto de esta evolución del género femenino. La literatura, como humanidad, ha crecido y cambiado en manos de narradores y narradoras que perciben una consciencia distinta. Sin embargo, muy a pesar de las liberaciones y aparente equidad de género en la era contemporánea, persiste una preeminencia masculina sobre la literatura, tal cual la identificó Heléne de Cixous. En Guatemala, la mística femenina continuó cobrando la temática de muchas narradoras en el siglo XX, opacando la autoría auténticamente femenina: reforzando los estereotipos

Sin embargo, el siglo XXI representa un quiebre en esta tradición, encarnado por las obras de siete autoras destacadas: Magda Juárez, Jessica Masaya, Carmen Matute, Lorena Flores, Michelle Juárez, Mariana Núñez y Denise Phé-Funchal. Juntas, representan la emergencia de una nueva narrativa femenina, caracterizada por una ruptura del esquema tradicionalista de las “historias de mujeres”. En cierta forma, la emergencia de una nueva narrativa extiende el eco de la tercera ola del feminismo: la reforma social y cultural a favor de la equidad para los géneros. Esta es la generación de un feminismo insurrecto. Esta es la generación de una nueva voz.

II. El feminismo literario occidental

A. Inicios del feminismo literario

El feminismo, como perspectiva literaria, tuvo sus primeros avances relevantes en 1928 con Virginia Woolf en una colección de ensayos basados en sus lecturas dentro de las universidades de Newnham y Girton bajo el título *Women and Fiction*. Woolf empleó una narradora y una historia ficticias para explicar el papel de las autoras literarias a lo largo de una tradición patriarcal. En la obra, impresa y publicada en 1929 como *A Room of One's Own*, la autora acierta: “una mujer debe tener dinero y una habitación propia si desea escribir ficción”. Con esta frase, Woolf proponía que una mujer, como autora, precisaba de un espacio personal para la expresión, es decir, no una comunidad de autores pares, sino un sitio dispuesto para la emisión de su obra. La habitación propia era algo más que la oportunidad para escribir: era el derecho a no tener interrupciones que emaciaran el genio creativo, ni distracciones domésticas que los hombres han depositado en la fémina (la labor de madre y esposa de tiempo completo). Asimismo, para Woolf, la obra de la mujer merecía un reconocimiento real, principalmente económico, para confirmar que ella tiene el mismo derecho que el autor masculino para lucrar con el arte. A principios del siglo XX, Woolf observó que la mayor diferencia entre los sexos era meramente el acceso a bienes materiales, manifestaciones reales del poder social. “La libertad intelectual depende de objetos materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres, no solo por doscientos años, sino desde el inicio de la historia”. Con autoridad y recursos, las autoras podrían trabajar ficción de calidad, sin reparar en preocupaciones mundanas.

En ese estado de paz, una autora podía alcanzar el fenómeno de la *incandescencia*, un término empleado por Virginia Woolf para ilustrar el efecto resultante de una creación en que las emociones e ideas del creador están consumidas en “un trozo de la verdad pura”, el fruto de la intensidad y pureza del arte propio. Con esta crítica, Woolf comprobó la relación del bloqueo artístico femenino con la circunstancia social de las mujeres, por ello, exhortó la consideración de la academia para estudiar a las autoras con una perspectiva independiente, no con relación a las teorías estructurales de estudiosos como Sigmund Freud, quienes referían a la inferioridad de la mujer como ser humano (Woolf 1929, 23).

El feminismo luego tuvo un nuevo auge con la publicación de *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, en 1949. El tratado comprende un análisis discursivo de la mujer, en todos los ámbitos que comprenden la biología, la filosofía, el arte, la psicología, la sociología, la religión y la literatura. A manera de denuncia, Beauvoir analizó los escritos de cinco autores: Henry de Montherlant, D.H. Lawrence, Paul Claudel, André Bretón y Stendhal. Halló en cada uno un estereotipo diferente, *falso*, pero irónicamente reconocido como una representación realista de la personalidad femenina en la literatura. En efecto, sus construcciones de los personajes femeninos, aun protagónicos, estaban limitadas por diferentes tentativas, típicamente adjudicadas al género por predisposiciones sociales y, en algunos casos, subjetivas. Beauvoir afirmó que Montherlant ofrece hacia la *Magna Mater*, una mujer que representa la codependencia, la debilidad y numerosas manías superficiales. (Beauvoir 1949, 215) Por otra parte, Beauvoir señaló a Lawrence como antípoda de Montherlant, un autor que proveía a los personajes un poder meramente emotivo y sexual. Lawrence deforma la naturaleza masculina al representarla como “un falo, no un cerebro”, pero le permite conservar su superioridad ante una mujer subordinada por su deseo sexual. (Beauvoir 1949, 237) En cuanto a Claudel, Beauvoir sostuvo que “la originalidad de [su] catolicismo es de tan obstinado optimismo que el mal se convierte en bien”: la mujer de Claudel está subyugada por la jerarquía mística establecida por Dios, en la cual se le ordena una obediencia sobrenatural, pero se le resta importancia en el mundo tangible. Diferentemente, Beauvoir señaló la caracterización femenina de André Bretón como una criatura redentora, destinada al amor, pero no necesariamente realizada en esta meta. En la poesía, representación del amor, la mujer de Bretón es objeto, no sujeto. (Beauvoir 1949, 237). Finalmente, Beauvoir destacó el romance delicado con que Stendhal pudo delinear un personaje feminista: una mujer real, independiente del héroe, y capaz de alcanzar una realización propia, material e inmanentemente, para nivelarse con el hombre. (Beauvoir 1949, 261)

Beauvoir escribió: “la mujer aparece para nosotros como *carne*; el varón se engendra del vientre materno y se re-crea en el abrazo de la mujer amante.” (Beauvoir 1949, 261) Resaltó que la literatura, como todas las artes, no merecía la reclusión de un solo género, ni la tipificación del *segundo sexo* como un género inferior: “Al definir a la mujer, cada autor define su ética general y la idea singular sobre sí mismo: es en ella que registra su percepción del mundo y sus propios sueños egoístas.”

(Beauvoir 1949, 265) Es decir, el hombre define a la mujer como la comparación entre él y la realidad. La mujer acepta esta definición y la convierte en su propia identidad sin reparar en su verdadera intención y realización, por el bien de una comprensión ordenada del universo.

B. La posguerra: un renacimiento para el feminismo literario

Las reclusiones a nivel de género no pretendían específicamente la supresión de las mujeres; antes bien buscaban una estabilización social, en cierto modo, necesaria. En su polémica obra *The Feminine Mystique* (1968), Betty Friedan asegura que muchos de los estereotipos literarios a mediados del siglo XX correspondían con la conciliación de la imagen femenina en un panorama de posguerra. Friedan describe cómo los hombres, al volver de una realidad cruda, ansiaban una vida estable: una familia, un hogar seguro, una estabilidad notablemente contrastante con la soledad de los destacamentos militares. Las mujeres estaban condicionadas a aceptar esta postura, no solo dentro de la sociedad sino en su desempeño artístico. La mujer, según Friedan (1968, 112), fue recluida en su hogar, confinada a la devoción de su familia, las tareas domésticas de limpieza y manutención, y una condición de apoyo desmedido para con el marido.

El mérito de *The Feminine Mystique* fue el señalamiento que, tras una tediosa investigación, reunió Friedan para identificar el problema innombrable que plagaba las mentes de las mujeres americanas, específicamente, un aislamiento de la vida profesional y artística. Friedan dice que la literatura americana siempre ha tenido el mismo conflicto: *la identidad*. “En cada generación, cada hombre que la escribe la descubre como nueva. (Friedan 1968, 71) La literatura, accesible para la comunidad femenina por medio de revistas y *paperbacks*, necesariamente debía exponer la solución de esta interrogante a manera de identificarse con su audiencia. Las editoras y autoras de revistas como *McCalls*, *Redbook* y *Ladies' Home Journal* construían tramas que de protagonismo femenino en situaciones asibles. En los años treinta, la heroína era siempre una mujer de carrera (editora, artista, actriz, maestra o enfermera-no necesariamente joven), y su trabajo tenía la prioridad sobre todo lo demás; las historias acababan cuando llegaba el matrimonio o el primer bebé. Friedan afirma que esta era la actitud entre-guerras, cuando la Gran Depresión amenazaba la supervivencia de la nación, y hombres y mujeres tenían la responsabilidad de

progresar socioeconómicamente.

Sin embargo, a medida que crecían la paz relativa y la prosperidad en los años cincuenta, las historias evolucionaron a una contrastación entre la vida relajada del ama de casa y el constante estrés al que estaba sometida una mujer que perseguía su realización en un ámbito profesional. La protagonista de las novelas femeninas siempre era joven, ingenua pero bien intencionada. Fuera quedó la mujer de carrera, independiente y enfocada, o bien, quedó convertida en la antagonista. La heroína siempre volvía a su hogar, donde los hijos, el sexo, la obediencia complaciente para con el marido y la comodidad doméstica conformaban su felicidad: “El final del camino, en un sentido casi literal, es la desaparición de la heroína por completo. El final del camino es la unidad, donde la mujer no tiene una identidad independiente para ocultar, aún en la culpa; ella existe solo y a través de su esposo e hijos.” A pesar de que las novelas e historias cortas no eran precisamente obras literarias de alto impacto, su popularidad reflejaba el imaginario dominante de las mujeres, y por consiguiente, Friedan indica, influía en la percepción de la realidad en que se educaron sus hijas.

En la literatura artística, la generación *Beat* desplegaba su propuesta de exotismo, sexualidad alternativa y experimentos narcóticos trasapelados en novelas como *Naked Lunch* de William S. Burroughs, *Howl* de Allen Ginsberg, o *On the Road* de Jack Kerouac. Los tres novelistas, pioneros del movimiento, frecuentemente retrataban a sus personajes femeninos como estereotipos. Consideraban absurdo involucrar a mujeres en la filosofía del *Beat*, por lo que muchas de las autoras como Joan Vollmer o las hermanas Corso y Diane Di Prima jamás tuvieron el reconocimiento y crédito que sus colegas masculinos. Simplemente, los círculos culturales y artísticos las rechazaban a favor de las representaciones machistas, libertinas que conformaban su imagen, aún en la ficción. (Olsson 2005, 6). Las mujeres eran censuradas por autores y por sí mismas con la autoridad silente de los hombres, en casa, en la academia y en el arte.

En esa circunstancia de opresión, Hélène de Cixous apropió la idea de la diseminación de los estructuralistas a su concepto de escritura libidinal feminista en *Le rire de la méduse*. Cixous afirmaba que la feminidad era imposible de definir, puesto que estaba sujeta a la tradición falocéntrica, conformada por una sintaxis y gramática dominantes que escribían la definición de la mujer a través del hombre.

(Adams y Searle 1989, 308) Por tanto, la insistencia de Cixous era que la mujer “se escribiera a sí misma”. Para la autora, el imaginario femenino era infinito, misterioso, pero vilificado por la lógica masculina para subyugar a las mujeres a sus deseos. Por ello, la literatura de autoría femenina que Cixous investigó fue caracterizada por representaciones opacadas, o estereotipadas de las mujeres: sensibles, intuitivas y soñadoras. La crítica indicó dos dimensiones cruciales para la creación de una autoría legítimamente femenina: la individualidad y el habla. Para Cixous, la autoría debía tener un carácter bisexual, capaz de sentir empatía con los imaginarios de ambos géneros. La ventaja de la autora para lograr esta hazaña consistía en la descentralización de su sexo en los genitales: era un traspaso a la libido cósmica en que la mujer, a través de su cuerpo, podía conocer y experimentar el mundo libremente. (Adams y Searle 1989, 308)

Tras la revolución de Cixous, muchas autoras, de diversos ámbitos socioculturales, abordaron el problema con una perspectiva localizada, específicamente, en sus circunstancias raciales y socioeconómicas. Como un movimiento sumamente controversial destacaron las acciones del grupo neoyorkino *Guerrilla Girls* para protestar no solo la ausencia de la participación femenina sino la marginación de grupos étnicos (afroamericanos o asiáticos-americanos) dentro de las esferas artísticas (2011). Sin embargo, los enfoques académicos vendrían de autoras como Alice Jardine y Toril Moi. Moi sería quien primero formularía una definición distintiva entre la literatura feminista y la crítica feminista de la literatura en sí, a la cual definió como “una clase específica de discurso político: una práctica crítica y teórica comprometida en la lucha contra el patriarcado y el sexismo, no simplemente una preocupación por el género en la literatura [...] La palabra clave aquí es la *apropiación* en el sentido de una *transformación* creativa.” (Moi 1989, 122) Para Moi, los conceptos de feminista, femenino y fémina (*feminist, feminine, female*) eran imposibles de intercambiar. Feminista era todo aquello que pretende una meta similar a la crítica: una exposición de las debilidades en un sistema creativo, o su relación con otros sistemas de interpretación en la teoría crítica, como el estructuralismo o posmodernismo. Lo femenino, por otra parte, era el contrato social con que se identificaba a la fémina (el cuerpo y mente de la mujer) dentro de su ámbito sociocultural. (Moi 1989, 125-128) Por esa razón, la mujer debía escribir a partir de su consciencia física, como habría mencionado Cixous anteriormente, para identificarse como una consciencia creativa propia, desprovista de las impresiones del

patriarcado, y potentada por una perspectiva que la literatura careció durante siglos.

A finales del siglo XX, la consternación por el estado de la literatura femenina en español alcanzó a autoras latinoamericanas que plasmaron su concepto de autoría a partir de su circunstancia, sumamente distinta a la de los círculos de la elite europea o norteamericana. Adelaida Martínez menciona en *Feminismo y literatura en Latinoamérica* la función particularmente oral que cumple la literatura femenina: “en la poesía por el tono de protesta, evocador del grito de indignación y angustia; y en la ficción por el tono confesional y la dispersión de la voz autoral en los relatos [pseudo] personales (autobiografías, memorias, diarios, cartas, conversiones)”. (Martínez 1992) Martínez asevera que la literatura cumple una función como voz para las mujeres, y que su historia es una de tragedias silenciadas que deben protestarse.

A esta angustia se refería Patricia Rubio en el libro *Escritoras chilenas: novela y cuento*, como fundamento general para la literatura femenina: “la equivalencia que se suele establecer entre mujer y madre reduce a la mujer a un rol específico, fuera del cual le resulta difícil alcanzar una identidad: así la esterilidad deviene una forma de culpabilidad, o la soltería en la cancelación de la misión ‘natural’ de la mujer y la seguridad de una existencia frustrada”. (citada por Naiara Cristina Schuck 2008, 7) Esta perspectiva era la que había identificado Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*, donde exploró los roles de la mujer en diferentes ámbitos y explicó como los autores más aclamados por sus personajes femeninos cumplían con estereotipos.

Similarmente, Luiza Lobo asevera que “desde un punto de vista teórico, la literatura de autoría femenina precisa criar, políticamente, un espacio propio dentro del universo de literatura mundial más amplio, en que la mujer exprese sus sensibilidades a partir de un punto de vista y un sujeto de representación propios, que siempre constituyen una mirada diferente”. (citada por Naiara Cristina Schuck 2008, 9) Lobo afirma que la literatura es otro medio para acertar la influencia de la mujer sobre otras esferas sociales, y eventualmente trascender a la política como nueva orden para la sociedad.

Correspondientemente, el literato José Ángel Vargas asevera que el tema de la mujer siempre fue considerado un asunto periférico, y “que tras un periodo de protesta y defensa de sus derechos, ha llegado a ocupar un espacio relevante en la cultura, en

la literatura y en la sociedad” (Vargas 2002, 3). Para Vargas, la incorporación de la mujer a la narrativa supone una subversión: una liberación de las limitaciones culturales con la cual las mujeres se proclamaban partícipes del desarrollo social e histórico. Las revela como sujetos capaces de alcanzar su propia identidad, libres de los condicionamientos y prejuicios impuestos por el orden patriarcal. La literatura, entonces, era un instrumento de comunicación ideológica que ofrecía una nueva sensibilidad para interpretar la historia y la cultura, al integrarse a la dinámica social con su propia experiencia. (Vargas 2002, 7) Desde este punto de vista, la narrativa femenina tenía un compromiso mayor que la de un autor masculino: era una ventana interpretativa de cara a la oscuridad de la realidad social, cultural e histórica que *los* autores habían marginalizado.

Los modelos de la literatura femenina cambiaron drásticamente a partir del despliegue de novelistas exitosas como Clarice Lispector, Marcela Serrano e Isabel Allende (Schuck 2008, 11), y poetas de la herencia de Gabriela Mistral (Premio Nobel de Literatura en 1945), Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou (Martínez, 1992). El siglo XX estaba listo para una revolución en la autoría femenina.

C. Crítica feminista en Guatemala contemporánea

Aida Toledo, crítica literaria guatemalteca, cita a Josefa García Granados como una de las pioneras del movimiento literario feminista en el país. Española de origen, *Pepita* García Granados (España 1796 – Guatemala 1848) fungió como traductora, poeta y periodista durante el siglo XIX. Toledo menciona: “Se le recuerda como la primera mujer que funda un diario - Cien veces una- [...] en donde polemizó con personajes de la política de aquel entonces de una forma despiadada e inteligente, en compañía de su amigo [el poeta] José Batres Montúfar.” Una de sus obras más aclamadas, titulada *El Sermón*, ataca cruda y mordazmente los excesos del clero en su época. Tachado de pornográfico, el poema parodia un discurso reservado para los hombres, destinado a preservar las buenas costumbres y mores. Sin embargo, “puede leerse también como el inicio de una línea imaginaria de imaginación subversiva, en donde las apropiaciones del lenguaje masculino están en consonancia con aspectos de tipo formal e ideológico.” (Toledo, 2002) Como lo indicó Cixous en *Le rire de la méduse*, la intención de García Granados era la reconsideración de la gramática y sintaxis desde una construcción femenina, desprovista de los estereotipos con que los

varones se habían apropiado del lenguaje y sus signos.

García Granados causó una controversia notable, pero la literatura femenina, y aun el ardid feminista, tardarían varias décadas para recobrar la atención de la audiencia guatemalteca. Esta nueva era del feminismo estaría reforzada por numerosas críticas, poetisas y narradoras. Dos críticas destacadas son Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo, ambas doctoras en literatura. (Cordero 2008). En su libro coescrito, *Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea*, Méndez escribe:

Los estudios feministas que a partir del género, no reniegan de la especificidad biológica, sino que por el contrario, sostienen la inexistencia de ese determinismo sobre una identidad preconstruída, cuestionan el carácter convencional de lo “natural”. Las identidades y roles femeninos propuestos por la tradición son histórica y socialmente condicionados y por lo tanto responden a los intereses del grupo dominante, independientemente -sobre todo en la práctica y en medida variable- del tipo de ideología en el poder. De tal forma, que ese estadio femenino abstracto -la “feminidad”- resulta un fenómeno modificable; idealmente un acto de libre elección. Este ha sido el fruto más valioso de la toma de conciencia: la constatación una identidad en virtual estado de transformación. (Toledo, 2)

En este pasaje, Méndez afirma que la literatura de mujeres tiene que responder con un modelo alejado de una identidad falsa, edificada con estereotipos que trascienden lo socioeconómico y contagian la literatura. La autora destaca nuevamente la necesidad de considerar a la mujer desde su origen biológico, es decir, desde la corporeidad que el varón no puede experimentar sino interpretar. Algunas autoras, particularmente poetisas, habían destacado durante la primera mitad del siglo XX por su carácter sensible, una poesía sutil y emotiva con temas amorosos o hacia la naturaleza, como Alaíde Foppa y Angelina Acuña. (Escobedo, 2006). Si bien esta poesía había preservado la presencia de mujeres en los círculos literarios, sus temáticas conservaban un espectro preestablecido, un carácter pasivo que pretendía el agrado, no el enfrentamiento con su audiencia. Como lo señaló Lucrecia Méndez, la rebelión de la literatura femenina dependía de la exploración literaria a través del cuerpo.

Podría mencionarse también el papel de Anabella Acevedo, doctora en literatura, como crítica de poesía y antóloga de *Cuentistas hispanoamericanas*.

Muchos de sus ensayos fueron publicados en revistas culturales, pero la antología antes mencionada ilustra la estética que dominó la literatura femenina en la segunda mitad del siglo XX. Su propósito al publicar tal antología junto con Gloria da-Cunha Gibbai era revelar “las ideas sobre el conflicto existencial de Nuestra América desde la perspectiva femenina”. (Acevedo y da-Cunha 2, 1996) La mayoría de los relatos se centran en la opresión patriarcal sobre las diferentes esferas de pensamiento: religión, política, ciencia y sociedad. La introducción también menciona como la ficción puede ampliarse temporal y espacialmente para superar la realidad, de manera que consigue internarse en las emociones de sus autores e incluso conectarse intertextualmente con un mismo motivo. La meta, declaran las antólogas en la misma introducción, es la incorporación de las mujeres al canon literario establecido. (Acevedo y da-Cunha 4, 1996) Anabella Acevedo insistía en reunir autoras que exploraran la mayor cantidad de temas narrativos conocidos, pero que los interpretaran con una sensibilidad nunca antes percibida en los narradores masculinos.

Un factor muy importante a considerar en la literatura femenina es el concepto de corporeidad, introducido como una estrategia feminista de identidad. Consiste en una valoración de la experiencia sensible (*corpórea*) exclusivamente desde el punto de vista de la mujer, por lo que demanda una aceptación de la imagen propia y una apropiación del acto sexual. La corporeidad cobró su eminencia literaria a mediados del siglo XX, cuando una generación de autoras destacadas se valió de la poesía y el periodismo como vehículos ideológicos para el movimiento feminista moderno. Diferente de los antecedentes en poesía y literatura feminista, las autoras feministas contemporáneas en Guatemala no fueron reconocidas por una obra específica, como Woolf, Beauvoir o Cixous. En conjunto, sus trabajos y sus esfuerzos de expresión pública constituyeron la fuerza de su iniciativa feminista. Destacan en esta generación las letras de Margarita Carrera (Guatemala 1929), Luz Méndez de la Vega (Guatemala, 1919-2012), Delia Quiñonez (Guatemala, 1946) y Ana María Rodas (Guatemala, 1937). Su poesía representó una revolución para las letras guatemaltecas, diferente de la sensibilidad pasiva de sus antecesoras. Una de las contribuciones más importantes de las obras de estas poetisas es la influencia contributiva sobre los trabajos de las narradoras que, paulatinamente, manifestarían sus composiciones. El concepto de corporeidad, y muy importantemente su mensaje de formación de identidad, pesaría gravemente en las temáticas de la narración posterior.

En primer lugar, cabe destacar que la obra más popular por su calidad subversiva fue *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, publicada en 1973. Si bien las autoras antes mencionadas habían comenzado a publicar hasta una década antes, la corriente feminista que las reuniría cobraría su mayor fuerza, como controversia y motor creativo, en el poemario de Rodas. Una de sus composiciones reza:

Lavémonos el pelo
y desnudemos el cuerpo.

Yo tengo y tú también
hermana
dos pechos
y dos piernas y una vulva.

No somos criaturas
que subsisten con suspiros.

Ya no sonriamos
ya no más falsas vírgenes

Ni mártires que esperan en la cama
el salivazo ocasional del macho.

(Rodas, 1973, *Poemas de la izquierda erótica*)

Poemas de la izquierda erótica destacó por su voz prepotente, una cualidad nunca antes vista en la poesía femenina. Su lenguaje escuetamente honesto complementa el tono de protesta con que la autora enfrenta las tradiciones patriarcales y cuestiona el sistema sociocultural que la rodea. Se caracteriza por un tono ofensivo, presto a la glorificación del *ego* femenino.

Ya inmersa en su carrera como poeta y periodista, Margarita Carrera incursionó como poeta del movimiento feminista, dotando la poesía con un carácter sensible, preciosista pero sincero como ilustran sus poemas en *Del noveno círculo y antología mínima*:

Tristemente hermosa
permanezco en tu puerto
ardiente bajo tu cuerpo
desierta
sin orillas
viva y persistente
en mi sangre de mujer.

(Carrera, 1998, *Me lancé a tu nombre de hombre*)

Puede distinguirse una intención de libertad, un individualismo posible en el abandono carnal, la sublimación de lo corpóreo. Para Carrera, la feminidad física era una experiencia mística, y su mejor propósito era la liberación de la mujer a partir del impulso interno de superación que todas poseían. Para Carrera, la feminidad era un orgullo: una cualidad a perfeccionar por medio de la expresión más precisa de ideas y emociones. Simultáneamente, Luz Méndez de la Vega se caracterizó por un carácter un poco más agresivo, especialmente destacado en el poemario *Eva sin Dios*:

Grito.
 Grito hasta ensangrentarme
 Los dientes y la voz.
 Estoy sola y te llamo
 Por todos los nombres
 Con que te amé
 Para llenar
 Mi vacío.
 (Méndez de la Vega, 1979, *Páramo*)

Méndez de La Vega tenía un feminismo más demandante: expresaba una denuncia de la tragedia del patriarcado, usando la corporeidad a través del dolor. La mayoría de sus poemas lleva un tono oscuro y mordaz, pero sirve su propósito como denuncia de la pasividad que las mujeres han permitido en el nombre de sus emociones, inculcadas por los hombres. Otras poesías exaltan el *ego* femenino con la exposición de la experiencia emocional, particularmente el dolor y la angustia que definen la identidad.

De forma distinta, Delia Quiñonez escribió con una intención apologética, en una poesía más melancólica. Sus poemas están también inmersos en un ámbito espiritual, donde la mujer culmina el entendimiento de su cuerpo:

En nuestros templos
 habita el paraíso:
 profundo y claro
 en la oquedad que dejan
 los besos
 y el temblor de espasmos milenarios.
 (Quiñonez, 2008, *Nos habita el paraíso*)

Quiñonez manejaba una lírica más simbólica, pero siempre centrada en la experiencia física de la feminidad. Su poesía disfraza sutilmente las emociones en objetos y escenas estáticas, pero cargados de una inercia emocional muy potente, a la espera de su audiencia en que soplará una insinuación subversiva. A pesar de sus notables poesías, Quiñonez no tuvo una producción tan extensa ni tan reconocida como Rodas, Carrera o Méndez. Por ello, es escasa su influencia estética (especialmente el simbolismo) en trabajos de autoras posteriores, y se reserva a solo ciertas escritoras con estudios académicos en literatura, como Carmen Matute. Destacan, no obstante, sus poemarios *Nos habita el paraíso* y *Ultramar*, por sus inclusiones en antologías de poesía.

Este movimiento de literatura feminista llegó a una segunda generación, también fundada en poetisas, integrada por autoras como Carolina Escobar Sarti (Guatemala, 1960), Brenda Solís-Fong (Guatemala, 1970), Guisela López (Guatemala, 1960) y Lucía Morán (Guatemala, 1968). Además de la publicación recurrente de poemarios, formaron una coalición dedicada a la difusión de los estudios sociales, culturales y artísticos a través del feminismo, con el fin de promover una mayor participación de las mujeres en estos ámbitos. (Colectiva de Mujeres en Las Artes, 2010) En general, los estilos de estas mujeres tienden a un feminismo liberado, una exploración del ego que consuma el fenómeno de la corporeidad y lo lleva a la dimensión espiritual. En este punto, las autoras comienzan a involucrar temáticas sociales, autobiográficas e incluso amatorias, como lo muestra Carolina Escobar Sarti en este fragmento extraído del poemario *Rasgar el Silencio*:

Anoche fuimos
 Dos extraños
 Que agotaron el pecado
 E invocaron el misterio

Al primer beso
 Escondimos la cruz
 Y nos colgamos del cuello
 El deseo.

(Escobar Sarti, 2003, *Ángeles Caídos*)

Este fragmento ilustra una importante evolución del feminismo como corriente literaria en Guatemala: la transición de la denuncia a la emotividad. Sarti y la última

generación de poetas feministas le devuelven a la poesía un ardid emotivo. Sin embargo, está claro que la intencionalidad de la mujer liberada ha migrado del reconocimiento social hacia la circunstancia meramente emocional. Esta tendencia sigue un patrón similar a la conducta femenina de posguerra que había identificado Betty Friedan en *The Feminine Mystique*, cuando, después de haber gozado autoridad e igualdad durante los tiempos de conflicto, las mujeres volvieron a ocuparse de los asuntos inmanentes descritos por Beauvoir (1949, 397).

Es necesario considerar este antecedente poético a la hora de analizar el desarrollo de la narrativa. Carrera, Quiñonez, Rodas y Méndez de la Vega se convirtieron en íconos de las generaciones de autoras posteriores, y en cierta forma lograron influenciar sus ambiciones artísticas. En la última década del siglo XIX y la primera del XX, emergen autoras de narrativa como Mildred Hernández, Carol Zardetto y Gloria Hernández. Sus trabajos destacan por la incorporación de la voz femenina en la prosa, un espacio ya consagrado para eminencias como Augusto Monterroso, Miguel Ángel Asturias, Mario Monteforte, Francisco Pérez de Antón, y muchos otros escritores. Sin embargo, puede notarse una permanencia en las temáticas de la poesía de las autoras contemporáneas de lírica feminista: corporeidad, protesta y apología. Los personajes, las fábulas y los ámbitos tienen una fuerte influencia del movimiento creativo en cuestión, y la crítica antes formada por Aída Toledo y Lucrecia Méndez a finales de los noventa comenzaría a agotarse como única perspectiva de evaluación crítica para un arte que crecería sin cuidado, y posiblemente perdería su cualidad revolucionaria anterior. Muy importantemente, los estudios de poesía no podrían adaptarse a la observación crítica de otros géneros, muy notablemente la cuentística.

III. Siglo XXI: Una nueva generación de cuentística femenina

A. Estudio preliminar

Dentro de Guatemala, a lo largo de la primera década del siglo XXI, se estima que fueron publicadas por lo menos 18 obras de narrativa corta escritas por mujeres. En el cuadro 1 se especifican tales obras, junto con sus respectivas autoras, sus fechas y lugares de nacimiento, los años de publicación y las editoriales.

Cuadro 1

Autora	Obras
Flores Moscoso, Lorena (Guatemala, 1974)	- <i>Desnudo reposo</i> (Letra Negra, 2005) - <i>Simplemente una invitada</i> (Letra Negra, 2007)
Guerrero Valenzuela, Marilinda (Guatemala, 1980)	<i>Relatos de Sábanas</i> (Letra Negra, 2011)
Hernández, Gloria (Guatemala, 1960)	- <i>Sin Señal de perdón</i> (Letra Negra, 2002) - <i>Ir perdiendo</i> (Magna Terra Editores, 2008)
Hernández, Mildred (Guatemala, 1966)	<i>Paranoica City</i> (Oscar de León Palacios, 2003)
Juárez, Magda Fabiola (Guatemala, 1969)	- <i>En el furor del silencio</i> (Palo de Hormigo, 2005) - <i>Cuentos urbanos</i> (Editorial Cultura, 2004)
Juárez, Michelle (Guatemala, 1972)	<i>Tiempo perdido</i> (edición digital Libros Mínimos, 2007)
Masaya Portocarrero, Jessica (Guatemala, 1972)	<i>Diosas decadentes</i> (Editorial Cultura, 2001) <i>El club de los aburridos</i> (Magna Terra, 2003)
Matute, Carmen (Guatemala, 1944)	<i>Muñeca mala</i> (Alfaguara, 2008)
Núñez, Mariana (Guatemala, 1984)	<i>Miedo escénico</i> (Letra Negra, 2010)
Phé-Funchal, Denise (Guatemala, 1977)	<i>Buenas Costumbres</i> (F&G Editores, 2011)
Piedrasanta, Ruth (Guatemala, 1958)	<i>Condición de paso</i> (Del Pensativo, 2002)
Quiñonez, Delia (Guatemala, 1946)	<i>Cuentos ecológicos</i> (Editorial Cultura, 2007)
Rodas, Ana María (Guatemala, 1937)	<i>La monja</i> (Fondo de Cultura Económica, 2002)
Zardetto, Carol (Guatemala, 1956)	<i>Cuentos del Tarot</i> (F&G Editores, 2009)

Afirma Aida Toledo en *Vocación de herejes*: “la historia literaria guatemalteca no registra la existencia de narradoras guatemaltecas contemporáneas de Clarice Lispector que hayan publicado alguna obra que desde dentro cuestione el oficio de la escritura y tampoco alguna que trate los asuntos del género.” (Toledo 74, 2002). Esta primera década del siglo XXI representa una oportunidad para las autoras antes mencionadas de crear una propuesta distinta, incursionando en un género que la poesía desplazó dentro de las letras femeninas. Sin embargo, es crucial identificar un modelo de estudio adecuado a las facetas de la literatura contemporánea. Con el propósito de proponer un nuevo modelo de crítica, basado en las cualidades de la literatura femenina contemporánea, se realizó una lectura de estos textos, con el fin de seleccionar aquellos que ameritaran un estudio intensivo de crítica feminista, por su carácter de innovación narrativa en la manifestación de nuevas temáticas, técnicas, perspectivas y construcciones simbólicas. Por esa misma razón debieron excluirse los textos narrativos de Delia Quiñonez y Ana María Rodas, a manera de diferenciar una generación completamente moderna. En las siguientes unidades se discuten las obras seleccionadas con base en sus cualidades destacadas, y sus implicaciones para un nuevo estudio de crítica. Se detallan en los siguientes capítulos dichas cualidades y las intenciones que, según una perspectiva crítica feminista, tienen sobre la narración. La lista de los nueve textos seleccionados para este estudio aparece en el Cuadro 2:

Cuadro 2

Autora	Obras
Flores Moscoso, Lorena	- <i>Desnudo reposo</i> (Letra Negra, 2005) - <i>Simplemente una invitada</i> (Letra Negra, 2007)
Juárez, Magda Fabiola	- <i>En el furor del silencio</i> (Palo de Hormigo, 2005) - <i>Cuentos urbanos</i> (Editorial Cultura, 2004)
Juárez, Michelle	<i>Tiempo perdido</i> (edición digital Libros Mínimos, 2007)
Masaya Portocarrero, Jessica	<i>Diosas decadentes</i> (Editorial Cultura, 2001)
Matute, Carmen	<i>Muñeca mala</i> (Alfaguara, 2008)
Núñez, Mariana	<i>Miedo escénico</i> (Letra Negra, 2010)
Phé-Funchal, Denise	<i>Buenas Costumbres</i> (F&G Editores, 2011)

Cabe destacar que, para los propósitos de este estudio, se utiliza el término *feminista* para referir a los textos que manifiestan las cualidades requeridas en calidad de innovación. El propósito de tales cualidades se orienta a la representación más moderna y fidedigna de la mujer como personaje y narradora, claramente contrastada con las obras de autoras anteriores, o incluso contemporáneas, que conservan cualidades de narrativa y caracterización coincidentes con la tradición anterior a la tendencia de liberación y asertividad. Este estudio se basa exclusivamente en los estudios feministas de literatura, sin aludir al movimiento social homónimo.

B. La ruptura del romanticismo

El romanticismo surgió como un movimiento creativo europeo a finales del siglo XVIII. Emergió en Latinoamérica como un movimiento de dos fases: una nacionalista y una emotiva. En los estudios literarios modernos, se le adjudica la cualidad de romántico a la literatura de carácter individualista cuyas temáticas circundan la búsqueda de lo absoluto, un sentimiento de libertad y rebeldía con que se refuerza con la evasión de la realidad. (González-Serna 2002) Este concepto es análogo a la *mística femenina* que Betty Friedan describió: una construcción del rol maternal, afectivo de la mujer, como refugio para la miseria del hombre en la posguerra. La mujer representaba un romanticismo moderno, la oportunidad de experimentar el amor en un hogar-santuario. La definición del término en este estudio compromete la interpretación contemporánea: una enfatización casi fantasiosa del amor de pareja y su efecto eminentemente emocional sobre la conducta y la definición de identidad en la mujer. Poetas como Margarita Carrera y más tarde Carolina Escobar Sarti reforzaron esta perspectiva en las letras femeninas guatemaltecas; sus poesías evocan una historia del romance femenino, ineludiblemente aliada a la imagen del varón. Esta constante se replica en la narrativa de Gloria Hernández, donde el personaje femenino constantemente se refiere a un análogo masculino con quien pretende corresponderse emocionalmente, aún en estado de negación, como ejemplifica el cuento «Querido, querido» en *Ir perdiendo* (2008).

¿Te he contado que el jardín que cultivo es una especie de alter ego para mí?
 Cuando vivo momentos de intensidad, él entra en un estado de calma y sosiego. De silencio, porque la que suena soy yo. Las notas de mi risa o de mi llanto no dejan escuchar los sonidos de ese otro pequeño mundo vivo al que estoy unida por una

vocación agrícola, heredada de mi abuelo. [...] Ahí conocí a Sylvia Plath. [...] Desde entonces, me visita para compartirme reflexiones.

Ir perdiendo, pág. 23.

En este cuento, una mujer describe a su marido la libertad que obtiene al cuidar un jardín, un espacio recluso y minúsculo donde lee a Sylvia Plath. Resulta extremadamente similar al fenómeno de la inmanencia que describió Beauvoir, con que una mujer se aísla en sus emociones en lugar de actuar activamente en el mundo. Con ironía, la autora coloca como epígrafe la frase de Calamity Jane: “El matrimonio no siempre es una novela.” El jardín tiene un papel de soporte emocional para la narradora, un resguardo de una vida que aunque ella escogió voluntariamente su curso, no la satisface. La alusión a Sylvia Plath sirve para destacar la ausencia de autoconocimiento que posee el personaje principal, como expresa después que *las orquídeas son más listas que ella, y no puede engañarlas*.

Es similar el caso de Mildred Hernández, en cuentos como «Paranoica City», donde la mujer depende del hombre para acertar la fortaleza de su carácter ante una situación compleja. La mujer observa pavorida mientras su marido asesina a un maleante, y luego se ve obligada a disponer del cadáver.

- ¿Querés que vaya contigo?- casi suplicó que la respuesta fuera no.

- Ni modo que voy a ir yo solo. Abrime el portón y te subís al carro después de que saque el carro y cerrés con llave- dijo el hombre.

La mujer obedeció. Estaba impulsada por una voz que no era la suya y que no le permitía ver más allá de sus acciones.

Ni hermosa ni maldita, pág. 110

En el final, tranquiliza a su esposo con la promesa de que le repondrá la camisa que perdió al terminar la proeza. Nuevamente, el personaje femenino asiste a la historia como un estorbo para el hombre. Lleva un papel inactivo, pero dispuesto a la empatía del lector hacia una circunstancia de violencia. Nuevamente, la emotividad le otorga a la mujer el límite de la inmanencia.

El romanticismo también demanda una cualidad fantástica respecto a las narraciones. Ese es el ejemplo de Carol Zardetto en *Cuentos del Tarot*. La autora

compuso un cuento para cada arcano de las cartas místicas, con el fin de proveer a sus cuentos con un aura de misterio y magia. Así lo evidencia este excerpto de «La Emperatriz»

Cuando Emperatriz cumplió quince años se había convertido en la más bella mujer que yo había visto, la respuesta a todo deseo, el cumplimiento de toda promesa de dicha. Ella era la madre, la hermana, la novia. Al verla, yo sabía que era la encarnación de todo aquello por lo cual batalla el hombre allá afuera, en el mundo. Me acerqué para tomarla por mujer y ella confesó que desde hacía tiempo me esperaba. Comprendí que todo lo que alguna vez soñé que podría darme felicidad, era solo un aviso de la existencia. La consoladora, la que alimenta, la buena madre que conocí o imaginé era un pasado casi olvidado y, también, la muerte implacable que me espera. Todo parecía haber estado dormido dentro de la niña, como en la oscuridad profunda del mar.

Cuentos del tarot, pág. 44

En este relato, la mujer tiene un papel holístico como figura complementaria del hombre, pero esa complementariedad supone, nuevamente, la compañía materna o conyugal. Un hombre es guiado hacia su hogar en manos de un personaje infantil que lo desconcierta, pero que devuelve a su vida un sentido insospechado. Con el ámbito de una región pesquera apartada, el relato preserva una cualidad onírica. El protagonista percibe las fuerzas de carácter emotivo que modifican el curso de sus acciones, pero que culminan en el cumplimiento de sus deseos masculinos. La mujer representa un instrumento de conciliación en el mundo de fantasía, la confirmación de que ese sueño, la ilusión de la niña-mujer, es el deseo consciente del hombre.

La primera señal de una revolución comienza en la ruptura de estos arquetipos de *la mujer como pareja* que, por tanto tiempo, han sustentado una considerable cantidad de publicaciones en narrativa corta femenina. La ruptura de esta reclusión formal está basada en la migración hacia temas que se alejen de lo absoluto y aspiren al realismo. Muchas de las autoras habrán de expresar este realismo mediante un aprisionamiento, una sensación de voluntad coartada, no por las emociones, sino por el cuerpo y la mente. Se demanda una exploración de lo grotesco, más allá de una búsqueda del ideal estético. El primer ejemplo de esta tendencia al realismo es el epónimo «Muñeca Mala» de Carmen Matute.

Abajo del pronunciado hueso púbico la vulva había perdido su textura acolchonada y mostraba el inicio de un agujero negro y profundo como la boca de un túnel. Ese mismo túnel por el que nos había expulsado a mis hermanos y a mí, como si se tratara de un tumor, una masa de carne, algo que la incomodaba por dentro. Me horrorizaba ver esa caverna horrenda, ese lugar secreto por donde nos había desterrado para siempre de sí misma, una tenebrosa herida, abierta entre sus piernas, a través de la cual nos había separado, nos había arrojado lejos de ella. Lejos de su calor y su amor. [...] Con la sola excepción de mi hermano mayor, la muñeca mala nos tuvo por ese rectilíneo, estricto sentido del deber que rigió su vida. Nunca nos amó, y desde chicos nos hizo saber que nos había parido porque era imposible para ella la sola idea de abortar.

Muñeca mala, págs. 23-24.

La mujer enfrenta el maltrato de su madre como responsabilidad socialmente impuesta: reconoce que ha sufrido pero preserva una actitud sosegada. La protagonista anónima no menciona la compañía de ningún hombre más allá de su novio de adolescencia. La única figura masculina prominente, incluso más relevante que el padre, es la de su hermano mayor fallecido, en quien la madre depositaba su único verdadero amor. Aún en su estado de sumisión, el personaje de Matute posee un amplio conocimiento de sí misma. Reconoce que su hermano fue el favorito de la madre, una mujer despiadada que la sometió al maltrato perenne sin una motivación evidente. Observando la vulva de su madre anciana, la protagonista reconoce que ella misma tiene la capacidad de encarnar la maldad, el abismo oscuro y mugriento que la convierte en un instrumento del patriarcado, como fue su madre respecto al esposo y al hijo mayor.

Un ejemplo más directo de la ruptura del romanticismo, trasladado al ámbito matrimonial y familiar, es el cuento de Denise Phé-Funchal, «Partiré mañana».

Las sábanas me cubren completamente, me gusta hundirme en ellas, el bebé aún no llora, puedo soñar un momento con las cosas que me gustaría hacer, con el tipo de mujer que quisiera ser, con viajes y amantes, con universidades lejanas y un cuerpo sin cesáreas. Respiro el aroma del mar que conocí cuando escapé de vos. Escucho el mar que combate los acantilados y siento la mano del hombre, cualquier hombre, el pequeño llora, la sirvienta toca la puerta, tengo que dejar el mar.

Buenas costumbres, pág. 47

Una mujer planifica delicadamente su escapatoria, lejos de una felicidad falsa de su matrimonio. Si bien el personaje de Phé-Funchal está capturado por la inmanencia, sus pretensiones son las de convertirse en un ente activo, no en una reflexión como lo ilustraba el cuento anterior de Mildred Hernández. El personaje, aún con un carácter débil, añora un autoconocimiento. La protagonista de Phé-Funchal aspira a la ruptura, al conocimiento de otros rostros y otras sensaciones lejos de su sitio; no espera meramente un espacio aislado para volver continuamente a la cotidianidad.

Con otra perspectiva, Lorena Flores Moscoso analiza la historia del romanticismo destruido en «Alexia Pearl», donde las circunstancias trágicas de la protagonista confieren al personaje masculino un carácter ridículo, estigmatizado por la obediencia a sus instintos, no a sus emociones. En el fragmento siguiente, las cursivas pertenecen a una carta que el esposo de Alexia le entrega antes de abandonarla. Esa misma carta está siendo reconstruida en una narración que la protagonista dirige a su hija Matilde, con el fin de confiarle la razón de sus pesares, y asegurar que la joven no comparta el mismo destino que ella, al entregarse ciegamente a la devoción de un varón.

No quiero herirte, pero no puedo mentirte más. Espero pronto aprendas a amarme de otra forma. Ves sigo siendo un egoísta pretendo me ames a pesar de todo. Cualquiera otra en tu lugar me escupiría a la cara y negaría conocerme. En cambio tú querida Alexia me recordarás con cariño, lo sé. Yo por mi parte te deseo amor, noches de placer y días de alegría; un hombre quien te haga sentir amada, querida, deseada.

Siempre pensé en tu padre como el amor de mi vida. Después. Yo lo amaba, a pesar de las caricias a medias, los besos en la frente y el desasosiego nocturno. Entre sus brazos me sentí la mujer más amada del mundo; fue hasta cuando se marchó cuando comprendí cómo sobredimensionaba su amor. Tristemente, fue mi único amor; después de él me negué el derecho de amar de nuevo, nunca tuve punto de comparación, así que él nunca dejó de ser mi más grande amor.

Simplemente una invitada, pág. 19

Flores también utiliza este cuento para explorar otra constante en las historias

del romanticismo roto: la figura de la madre destruida. Como ilustraron también las historias de Phé-Funchal y Matute, la madre encarna las normas y estereotipos de la *mística femenina*: el romance de un hogar perfecto, felicidad conyugal, hijos que garantizan la felicidad y prometen extender su recuerdo. Para Matute, la madre representa la muerte, un espacio desconocido en que la mujer intenta definir qué le pertenece a su identidad. Para Phé-Funchal, este mismo personaje busca la redención por una vida en que fueron negados sus propios deseos, por medio de la oportunidad para reconstruir su identidad y experiencia. En la fábula de Lorena Flores, la protagonista reconoce este fracaso de su identidad y pretende resguardar la siguiente generación de ese ultraje. La hija, personaje obligatoriamente suplementario a la madre, encarna un deseo de divergencia, una emancipación que le permita a la mujer alcanzar sus propios deseos y ambiciones, apartada de las expectativas de la tradición. Consecuentemente, los personajes femeninos de la *hija*, apartados de los estereotipos de la *mística femenina*, poseen una mayor fuerza, una capacidad mayor para influenciar la historia con diferentes motivaciones y fines. Los personajes de las hijas son travesías de identidad, pero no internas, sino expansivas en la consciencia exterior de la mujer. Por ello, tienen una estructura más cuidadosa y una consideración más amplia de la mujer, lejos del ámbito eminentemente amoroso.

C. De la perspectiva emocional a la psicológica

La ruptura del romanticismo en la narrativa femenina constituye un valioso avance, no solo para la construcción de un argumento diferente, sino para la adecuación de una perspectiva más amplia en la misma narración. Se trata de una reestructuración del fondo y la forma conjuntamente: una manera en que, como exhortaba Hélène de Cixous, *la mujer se escribe a sí misma*. En el caso de la narrativa femenina guatemalteca, esta transformación en perspectiva consistía en una enfatización de los aspectos psicológicos y situacionales de la fábula, no en su ámbito emocional. La diferencia entre estas perspectivas de narración es la proyección de las acciones protagónicas hacia los conflictos externos, no los internos, de una fábula. Lo que busca la perspectiva psicológica es crear un personaje reactivo, no uno exclusivamente reflexivo.

Se toma como ejemplo de una narración emocional uno de los cuentos de

Gloria Hernández. Su narración lleva una intensa enfatización en la descripción de los estados emotivos de sus personajes, la mayoría de los cuales actúa como protagonista narrador. La autora presta especial atención a la emotividad de los personajes, de manera que la estructura con varias facetas para *acomplejar* el rol de la protagonista. Sin embargo, su papel dentro de la historia es meramente una exploración del enigma propio, interno. Cuando las emociones acaparan la narración, todos los personajes fuera del protagonista se convierten en reflejos del mismo, no puntos referenciales de conflicto para impulsar la acción. Como ejemplo, se ofrece un fragmento de «Bernadette», incluido en *Sin señal de perdón*, donde la narradora describe con nostalgia una muñeca que poseyó de niña, un juguete que odió y que amó simultáneamente, hasta que su madre lo regaló. Al crecer, la protagonista asiste una exhumación como estudiante de antropología y descubre el cuerpo de una niña similar al de Bernadette.

Le di una última mirada y salí a ocultarme de la vista de los demás en donde vomité mi frustración. No podía creerme a mí misma. ¡Ya no la quería! Aún más: aborrecí a Bernadette para siempre por haberme dado una idea absurda de la realidad. Me odié a mi misma por no haber querido interpretar los signos de los tiempos y negar una situación que simplemente amenazaba con destruir la burbuja de jabón que era mi vida. Especialmente, maldije mi impotencia para devolver la alegría a esta otra muñeca de manos cercenadas y ojos ausentes con quien jugué, nuevamente, a armar, aquella fría tarde de diciembre.

Sin señal de perdón, pág. 34

Puede observarse una influencia histórica en la mención, bastante insinuada, de las exhumaciones de las víctimas civiles de la Guerra Civil guatemalteca. Sin embargo, la autora reserva a su personaje un rol afectivo:

Me afanaba por encontrar algo y, a la vez, por probar que todas aquellas historias eran solo pesadillas inventadas para hacerme perder el sueño. La magnánima naturaleza humana no podía traicionarme ahora.

Sin señal de perdón, pág. 33

De forma específica, la protagonista está tan reservada en sus emociones que no es capaz de comprender el duelo y la muerte ajenos sin escandalizarse: su sufrimiento proviene de la impresión personal al recordar a la muñeca, y no de una

empatía para con otros personajes, naturalmente ausentes de la narración. Incluso, la descripción del juego que hace la narradora al principio de la historia difícilmente encaja con el desarrollo de la mentalidad inocente y resguardada de su protagonista. No existe una linealidad que pueda trazar el desarrollo de sus opiniones y argumentos; tan solo representa una reflexión sobre emociones repentinas.

Un caso muy diferente ocurre con Carmen Matute en «El traje» (dentro de *Muñeca mala*). Este cuento tiene un tema similar al de Mildred Hernández: la nostalgia de la infancia. La protagonista rememora un traje indígena que le obsequió por mera cortesía la Pachuca, una prostituta que se conmovió al encontrarla en llanto. La niña narradora expresa cierta curiosidad, incluso admiración ante el misterio de esa mujer, repudiada por las señoras del pueblo. A pesar de la buena intención de Pachuca, el origen del traje suscita la ira de la madre de la protagonista, y procede un castigo:

No tardó mi madre en ingresar trayendo un frasco de alcohol que vació completo sobre aquellos inocentes trapos. Ni siquiera volteó a verme mientras encendía un fósforo y les prendía fuego. Ahora parecía calmada, pero yo sabía que esa calma sólo anunciaba peores castigos. Nunca en mi vida el blanco de una blusa me ha parecido más nítido, ni el azul de una falda, más intenso, Pero desde ese mismo día la sal y el agua de mis lágrimas se congelaron para siempre.

Muñeca mala, pág. 44

Diferente de la protagonista de Gloria Hernández, el personaje de Carmen Matute expresa su debilidad en un conflicto exteriorizado, con una tristeza que no se funda en el descubrimiento personal, sino que emerge de la contrariedad de los afectos que su personaje corresponde a su madre y a su bienhechora. Si bien el personaje no tiene un carácter fuerte, sus impresiones están fundadas desde eventos específicos, situaciones que retan su capacidad de relacionarse según las normas de la sociedad que a rodea, como expresa esta línea:

Cuando iba sola por la calle, la Pachuca sonreía y me decía adiós con la mano de largas uñas pintadas también de rojo. Tal vez intuía que a pesar de todo yo no compartía el odio, el desprecio que las demás mujeres del barrio le demostraban. A veces, la olvidaba durante días enteros.

Aun con inocencia, el personaje de Matute tiene la capacidad de relacionar las causas y efectos de los conflictos a su alrededor, y si bien no los confronta, puede asumir una postura de resignación. «El traje» es un cuento intimista, personal, pero su narración se funda en una rememoración psicológica, basada en hechos específicos y correctamente interpretados en el desarrollo del personaje. Matute crea personajes con historias exteriorizadas, capaces de matizar el argumento sin maniqueísmos.

La construcción de un personaje desde una perspectiva psicológica no está necesariamente fundada en la exploración de un personaje con un pasado extendido. Michelle Juárez en el cuento «Cuarenta y ocho horas» (de la obra *Tiempo perdido*) ilustra una diferente madurez del personaje femenino como narrador protagonista.

Archivo compulsivamente todo lo que me sirva como ancla y que evite mi huída hacia el vacío. Me encanta compararme a un globo rojo de helio que algún niño soltó sin querer y que terminará atorado en algún alambrado eléctrico. Quizá eso sirva para devolverme lo que perdí. La electricidad como el agua son multiusos, ya probé con el agua y no sirvió de nada, igual mis recuerdos se bebieron toda el agua que les eché intentando probado, podría funcionar, algunos seguro lo ven peligroso, pero no le tengo miedo a nada, más que a las asquerosas cucarachas que por cierto son inmunes a los choques eléctricos las muy cabronas. Así que algún día me aplicaré electricidad para ver si de esa forma mi memoria reacciona o cuando menos me devuelve antes de lo esperado esa cálida sensación de yacer junto al fresco y nuevo cuerpo que amé hace dos días.

Tiempo perdido, pág. 15

En un cuento de fábula abierta, Michelle Juárez crea una mujer independiente, víctima de una amnesia severa que se disputa contra su voluntad el control de su vida. La protagonista expresa su sorprendente capacidad para movilizarse socialmente. Aún cuando el cuento tiene un conflicto de calidad interna, la protagonista tiene la capacidad para ilustrar un conflicto de implicaciones externas, es decir, con consecuencias sobre su capacidad para influenciar a otros. No es una reflexión con propósitos internos, sino una auténtica exploración de los estados conscientes que la mujer percibe, entremezclando emociones con reflexiones, tanto lógicas como irracionales. La narración de Juárez es un diálogo de conflicto, no una exposición de

una emoción consumada; tiene una preocupación estrictamente basada en la mente femenina y, como todos los cuentos de *Tiempo perdido*, la concepción del tiempo como referente de la relatividad que tienen distintos sucesos en nuestras vidas.

Otra narrativa genuinamente depurada de la emotividad, pertenece a Magda Fabiola Juárez en *En el furor del silencio*. Conformado por una serie de relatos interrelacionados por sus personajes, Magda Juárez explora una amplia variedad de personajes y situaciones. El cuento «Se busca amante» destruye el estereotipo del amor romántico femenino que se expuso anteriormente, y lo consigue en el desarrollo de un personaje más fuerte que agraciado.

El día menos pensado me consigo un amante. Me arrojaré a los brazos del primer hombre que vea por la calle. Él se merece que lo engañe, que lo odie por ser así; un pelele, un guiñapo, un mantenido. Mientras camino la gente me mira como si estuviera loca, hablan de mí, lo sé, soy la comidilla del barrio. Me bajarán el cuero una y otra vez hasta que acaben por saciar su canibalismo chismográfico. ¿Qué sabe de mí? Considerarán en su mínima vida que yo, por el hecho de que visto una chaqueta con el escudo de un prestigioso colegio no tengo problemas y me sobra el dinero a montones.

En el furor del silencio, pág. 68

En este relato, una maestra de moral y ética expone sus razones para adquirir un amante. Explora las vidas de los hombres que le interesan, pasando por un homosexual y un conserje, y contrasta la decepción que le depara el matrimonio. Con ironía y un toque de desfachatez, la narradora se impone con sus caprichos personales y desdeña la opinión establecida. Muy importantemente, es un personaje convencido de su doble-estándar, con una reflexión que considera cínicamente las expectativas de otros, y que incluso se compara con los personajes análogos. Otra cualidad muy importante que se observa en este personaje y en el de Michelle Juárez en «Cuarenta y ocho horas» es la constante actitud de autodesprecio que la protagonista exhibe. Esto indica un mayor conocimiento de las debilidades y fortalezas del personaje, por lo que prestan un mayor realismo a su conducta: son *personalidades* con intencionalidad psicológica, más que personajes de movilización emocional. De nuevo, esto evidencia un mayor carácter para la mujer, tanto como personaje como narradora, puesto que presta una mayor atención al cuidado de la forma y devuelve a la redacción la

sobriedad apropiada para articular un mensaje de su autora.

D. La mujer objetivista

La femme rompue (1969) de Simone de Beauvoir inauguró la tendencia literaria a modificar los personajes de la mujer en un mayor registro de intencionalidades. Diferente de los estereotipos que encontró su análisis de los autores masculinos, los personajes femeninos de esta obra de Beauvoir se caracterizan por una conducta errática, basada en la confrontación de ideas y emociones contradictorias. El propósito de Beauvoir era una exploración de la mentalidad femenina apartada de las preconcepciones masculinas. Sus protagonistas retaban las virtudes del recato, la discreción y la paciencia, el paradigma de la madre y esposa perfectas. Por consiguiente, las fábulas debían enfatizar el papel derrotista que las mujeres habían recibido para la glorificación del protagonista masculino, desde las mismísimas épicas clásicas, pasando por las novelas de cortesía y las narraciones de autores modernos como Aldous Huxley, Albert Camus y James Joyce entre otros.

Dentro de la literatura guatemalteca, este fenómeno derivó en la autoría de historias acerca de la derrota de la mujer, a partir de las cuales perseguía su redención, como observan los *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas.

¿Cómo puedes pedir a tu marido
que te lama y te monte?
Eso no lo aprendiste en el colegio.

Y cuando el alcanza su orgasmo egoísta
no puedes gritarle
yo no termino.

Ni puedes masturbarte
ni buscarte un amante.

Para una mujer eso no es bueno.

Poemas de la izquierda erótica, pág. 39

En estos textos de poesía, la mujer lamenta su estado de reclusión, pero

permanece en él, clamando la redención por su cuenta. Si bien esta cualidad enfatiza el pensamiento propio de las mujeres, el formato de personaje derrotado no estaba en sintonía con la escritura de un feminismo moderno. Por consiguiente, la siguiente cualidad que requiere atención en la nueva narrativa breve de las autoras guatemaltecas es la capacidad para crear un personaje objetivista. Ayn Rand, filósofa ruso-americana, fundó esta corriente filosófica basada en la razón y el interés individual en una realidad objetiva (2012). Rand acertaba que el mejor destino del ser humano se basaba en el cumplimiento de la voluntad propia, guiada por el ejercicio depurado de la razón. En un sentido literario, el objetivismo sugiere que las protagonistas tienen una intención que pueden, y logran, cumplir a lo largo de la fábula. Necesariamente, este proceso trasciende las barreras de la inmanencia, de manera que la protagonista puede apoderarse de un objeto fuera de su consciencia, y de acuerdo a sus impulsos, conscientes o subconscientes. Para propósitos de este estudio, se acuña el epíteto *mujer objetivista* para definir un personaje simbólico, representativo de un mensaje mayor de su autora que sobre la historia en sí. Asimismo, es un personaje que impone su voluntad sobre las peripecias de la fábula, de manera que potencia la narración en su favor.

El personaje de la mujer, en la mayoría de las narraciones femeninas previas al siglo XXI, es una víctima del conflicto central. En el cuento «Preparado para gelatina» de Ruth Piedrasanta (en *Condición de paso*), está el ejemplo de una mujer que cuestiona sus miedos y el fracaso de su matrimonio, sólo para descubrir que sus debilidades se fundan en su propia incapacidad para enfrentar lo que la amenaza:

Ella estaba adentro de esa masa violeta que había dejado atrás su liquidez y se untaba adhiriéndose, refregándose, cerrándose sobre sí misma, hasta dejarla cautiva. Allí, dentro de la gelatina de miedo, sobre la mesa de la cocina, dentro de casa, en el seno mismo del hospedero de larvas.

Condición de paso, pág. 40

Este cuento preserva a un personaje femenino sometido, sin causa ni motivación para cambiar los eventos descritos en el inicio. La gelatina, en sí, es un símbolo de la incapacidad del personaje para determinar su futuro, esperando tan solo a cuajar en un molde predispuesto por otros. Por ello, la protagonista extiende una

reflexión de autocompasión, culminada en un aburrimiento absoluto, donde ya no pretende forzar su voluntad; ni siquiera la conoce.

Este personaje, determinado por las causas externas, se asemeja a los de Marilinda Guerrero en *Relatos de sábanas*, como ocurre en el cuento «Nacer». En el inicio, encontramos una niña que conoce el amor de otro muchacho. Eventualmente, se descubre que tuvo un embarazo inesperado, y que se vio forzada a abandonar a su compañero cuando él se fue al norte y su familia la aisló.

Corría a la aldea vecina a buscarlo cuando su familia se la llevó embarazada. Corrió tras el bus cuando él le dijo que migraría al norte. Corrió tras sus sueños de nuevo, corrió tras la pelota, corrió tras el aire, tras la inocencia, tras su niñez, y al encontrarse en medio de su cuarto, con las piernas abiertas, con una sensación de ahogo, y una comadrona recibiendo a su bebé.

Relatos de sábanas, pág. 14

Al igual que en el fragmento antes citado, la protagonista está determinada por las acciones de otros personajes. Su voluntad y su capacidad de razón para enfrentar los conflictos están supeditadas por la impresión de que existe un *destino correcto* que otros personajes le dirigirán. Este *destino*, ineludiblemente, culmina en la aceptación del matrimonio, la maternidad, o ambas instancias. La mujer es guiada a su propósito, no lucha para procurarlo.

El primer ejemplo de esta variación proviene de Magda Fabiola Juárez en *Cuentos urbanos*, con el cuento «Jaque mate a la reina», donde la protagonista anónima, una prostituta de edad avanzada, que relata a un receptor desconocido su testimonio de la vida en las calles, y no es hasta las últimas líneas que se revela el verdadero argumento, sobre el cual ella mantiene la actitud más inesperada:

Pero ya ves cariño, “la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida”, como diría Rubén Blades. Es que con las envidias no se puede. No es por vieja ni por pendeja que me madrugaron, sino por lenta. Bueno, pero ya déjese de preguntas y lléveme a la enfermería que este chajazo si [sic.] duele. Déjese de estar jodiendo y pídamme un poco de agua y si quiere mis servicios, pídamme una cita, que, aunque vieja, yo no soy pendeja. ¿Qué no ve que nací vivilla desde chiquilla?

Cuentos urbanos, pág. 28

Una de las características más notorias en esta narrativa es el juego de cinismo y sencillez con que la narradora desenvuelve la historia. Diferente de las narrativas de Ruth Piedrasanta y Marilinda Guerrero, Juárez preserva una actitud más optimista respecto al rol del personaje dentro de la historia. La mujer, como protagonista, se impone como vehículo de la narración, incluso motor único de las conductas de personajes externos. Diferente del caso de «Paranoia city», la mujer no es un personaje suplementario para el protagonista masculino, antes bien, es la que dirige la historia según su intencionalidad. Tampoco es un personaje femenino atrayente, destacado por su belleza o carácter amoroso; antes bien es vulgar y burdo.

El fenómeno se evidencia también en el cuento «Solitario doble» de *Desnudo reposo* por Lorena Flores Moscoso. La protagonista es una mujer divorciada que contempla la cotidianidad de su vida. Diferente del personaje de Juárez, la protagonista narradora de Flores no pretende crear una diferencia en el entorno, antes bien, rechaza la exigencia de la sociedad para asumir una nueva pareja y socializar de acuerdo a las tradiciones.

Los domingos me levanto tarde, también, por regla general. Buena parte de la mañana la ocupo para ponerme al día en mis lecturas atrasadas. Me gusta mantenerme informada; no sé si mi próxima cita será un abogado y discutamos una nueva ley; un científico o un aficionado de la danza moderna. En algunas ocasiones, acepto la invitación de una amiga a comer en familia. Es agradable pero lo mejor es ser una simple invitada. Eso sí [sic.], jamás acepto invitaciones para días festivos, navidades, días de la madre, entre otros. Para eso me he quedado con el perro de mi ex-marido y aprendí a jugar solitario.

Desnudo reposo, pág. 86

En este relato, la protagonista tiene una rebelión diferente: no se expresa con la vulgaridad del personaje de Juárez, pero tiene una sencillez desinteresada que la aparta de los estereotipos femeninos. Es una mujer solitaria, mas no *sola*. El tema de la *invitada*, presenta también en el título de otra obra de Flores (*Simplemente una invitada*) deviene en un juego irónico: la mujer recibe la propuesta de la sociedad para asumir un rol pasivo, seductor y desprotegido. La protagonista de este cuento no emplea una confrontación abierta ni violenta, sino que expresa un desinterés absoluto

que la aparta de las convenciones en que la pretenden encajar sus amigas y los hombres. Rechaza la *mística femenina* de la seducción y el encanto romántico: es un personaje descreído pero internamente satisfecho. Lleva la historia estoicamente, sola.

Con un tono sardónico, Denise Phé-Funchal juega sobre ese mismo estereotipo femenino, la mujer *romántica* para disecharlo en el cuento «Las buenas costumbres» dentro de la compilación *Buenas costumbres*. Phé-Funchal describe el fenómeno con un personaje femenino caricaturizado que en el inicio describe su deseo de encontrar al hombre ideal, al gusto de Mamá. Ese hombre ideal posee las cualidades que se dividen varios hombres con quienes ella convive, pero que imposiblemente se hallan en uno mismo.

Hoy cumplo treinta y uno y tengo al hombre ideal. Le sobran algunas partes que luego he de desechar. Ahora está en la tina rodeado de frío y de silencio, mi hombre ideal. Caderas y piernas de Manuel, cabeza de Andrés, ojo azul de Marino, verde de Antonio, dientes de Miguel, pecho ancho de Augusto, largas manos de Nicolás, nada de Daniel que es abogado, pies delgados de Alberto, la piel morada, casi verde y el cerebro de mamá que sabe cómo mi hombre ideal se debe comportar. [...] Tengo nueve meses, quizá un poco más para evitar las malas lenguas, para pensar en el niño, fruto de nuestra unión. Manuel, Andrés, Marino y Antonio eran padres. Debo observar si las partes de nuestro niño tienen todas la misma edad.

Buenas costumbres, pág. 74

El cuento tiene un desarrollo basado en el diálogo interno de la mujer que, inconsciente de la gravedad de sus actos, impone su voluntad y en ese acto de autocumplimiento acierta su propósito humano. El personaje efectúa su propósito, pero es en realidad la autora se apropia de la emisión del mensaje para tratar con cinismo la *mística femenina*. Es una protesta ante la expectativa de la figura materna para buscar la vida de casada antes que la realización profesional o personal. El hijo del hombre perfecto es una reflexión sobre la decadencia del sistema patriarcal, en que los hijos nacen de los fragmentos de voluntad con que sus madres incurrieron en el matrimonio. Es decir, las madres, alejadas de su realización por la insistencia tradicionalista, criarán hijos incompletos, y jamás podrán apreciar al hombre como su equivalente, puesto que han aprendido a percibirlo como una herramienta para completar su imagen social. Es una historia de tono macabro, pero sincero. A pesar de

la imposición del personaje femenino, es la autora quien protagoniza la emisión del significado, mediante el cual manifiesta una crítica a un sistema social de conducta femenina, específicamente enfocado en la búsqueda de pareja.

Este fenómeno de predominancia en la narración de la mujer sucede también en *Miedo escénico* de Mariana Núñez. En el cuento «Fiera» Núñez crea un papel diferente para la mujer: el de villana. La protagonista, una mujer joven, es una asesina perturbada que procura el dolor de acabar con las vidas masculinas. La protagonista se vale de toda clase de torturas para exterminar hombres, pues siente una morbosa curiosidad para entender sus emociones y cómo consiguen subyugar a las mujeres.

Se le atravesó la imagen del muerto. Se rió de nuevo, pero esta vez mostró los dientes y al cerrar la boca para cortar el gesto, los caninos rasgaron su labio inferior. Sorbió una gota de sangre al aspirar el humo del cigarrillo y se aproximó presurosa al timbre. Sobre el “9B” relucía el claroscuro de las ropas de la hermosa mujer. Tocó. Abrió un joven alto y delgado con cara de pocos amigos por la hora a la que había sido despertado. Ella se lanzó a sus brazos y lo estrujó como si quisiera romperle los huesos. Él la suspendió en el aire. Nunca notó, el incauto, el olor a pólvora en las manos de la mujer.

Miedo escénico, pág. 17

Similar a Phé-Funchal, Núñez escribió un cuento de advertencia sobre los flagelos del patriarcado. Creó un personaje que se rige por un feminismo radical, capaz de destruir al hombre. Su personaje es una evidencia de la consecuencia potencial de los abusos del patriarcado: una mujer que no puede sentir el impulso romántico, ni siquiera la intención natural de convertirse en madre. La muerte de los hombres no la satisface completamente, pero le devuelve un orden a su percepción. En este caso, el personaje de Núñez encarna el instinto: una intencionalidad que no se guía necesariamente por las emociones, pero que corresponde con un instinto de venganza de carácter feral. En este cuento, la mujer representa su propia villana y heroína: la dualidad fluye en un círculo de reactividad, donde la culpa no tiene cabida contra el impulso de libertad y poder. La mujer toma el poder sin preguntas ni compasiones; reconoce sus debilidades, pero se inclina hacia sus fortalezas para satisfacer el ansia de empoderamiento que la abruma: “Agradar a la feminista era más sencillo que a la romántica, una quería seguir colectando cabezas, la otra quería

atrapar a Cupido en una botella.” No es un cuento de redención, antes bien, es un cuento de la continuidad en un conflicto irresoluto que la protagonista reiteradamente confronta y finaliza sin reparar en romanticismos.

La acepción de un personaje femenino objetivista radica en su capacidad para lidiar con los conflictos externos e imponer su voluntad, aún si esa voluntad se consiste en la negación de una acción resolutive. Con una intención psicológica y emocional, las protagonistas en estas historias pretenden un acto simbólico de liberación, transgresivo, a veces, pero justificado por el ámbito de rechazo, aprehensión y conflicto en que se basa el ambiente.

E. Neutralidad narrativa

Otra cualidad muy importante de la nueva narrativa guatemalteca femenina es la migración de la voz narrativa hacia bases nunca antes exploradas. Esta neutralidad se define como la capacidad para una autora de adquirir diferentes modalidades de narración, desde distintos géneros de protagonistas, o incluso con potencial para devolver una narrativa sin reparos en el género. Anteriormente, la poesía y la prosa se encerraban en la comodidad de la narradora protagonista: una mujer que escribía desde otra mujer, con la intención no escrita para ser leída por otra mujer. Esto es especialmente notorio en ambas obras de Gloria Hernández y en la obra única de Marilinda Guerrero, donde todas las historias cuentan con protagonistas, generalmente narradoras.

El primer ejemplo de narrativa neutralizada lo provee Mariana Núñez en «Ella, un héroe» de Miedo escénico, donde la narración en segunda persona pierde en enfoque del género para enfatizar la dualidad de conflictos y favorecer un argumento de violencia política y social.

Se extravía en el bálsamo de haber puesto a su mujer fuera del alcance de los militantes. Siente llegar el tufo de la muerte y sonrío:

- Vieja compañera, bienvenida- el hombre entra en un estado de alucinación, ve la sonrisa de su mujer a lo lejos, sonrío, no respira.

Te despertaste de súbito, anoche dejaste puesto el televisor. Una voz conocida del noticiero anuncia los titulares del día. Un hombre fue encontrado cerca de la

Catedral. Maniatado y con múltiples laceraciones, se sospechaba que era un estudiante perteneciente al movimiento revolucionario. El cuerpo desnudo del occiso tenía una sonrisa. La piel se te pone de gallina, dejas de buscar el resto de las palabras. [...] El teléfono aúlla sobre la mesita del rincón. Te paras lentamente y lo levantas.

- Aló, sí mamá estoy despierta. No mamá, no tengás pena, ya sabía... Mirá, tengo algo decirte, estoy embarazada.

Miedo escénico, pág. 76

El relato se vale de un término medio en la perspectiva de segunda persona para eliminar la preferencia de un género en la narración. Por tanto, los roles de los personajes masculino y femenino comparten el argumento de forma complementaria, evidenciando un encuentro irónico del inicio y el final de la vida (la muerte del padre y la prevalencia del hijo en la madre). El diálogo tiene una carga significativa, puesto que se omite en la mayor parte del argumento, y sólo emerge como instrumento de dramatización para los puntos clave de la fábula, no específicamente como personificación. Por lo tanto, es una narración desfasada de la cuestión del género, y enfocada en un argumento mayor de carácter social, vinculado a un idealismo político, no a un sentido de redención exclusivamente femenina. El título incluso coloca equivalencia entre los protagonistas masculino y femenino, al formar el epíteto con ambos géneros como un solo significado.

Núñez también adopta la narración neutral en «Cuatro Hombres», dentro de Miedo escénico. Los con cuatro protagonistas masculinos lidian con sus propias idealizaciones sobre las mujeres, y juntos razonan el motivo de sus insatisfacciones. Sin embargo, este cuento tiene una confrontación claramente enfocada en el género, como indica este fragmento con el único diálogo del personaje femenino, pero con una resolución diferente de lo esperado:

Haciendo salvedad a su recato, se pone de pie en la silla y toma la copa entre dos dedos: “Los insuficientes son ustedes, hijos de la gran puta; se han pasado la vida culpándome a mí, severamente, de las idioteces que solo ustedes son capaces de cometer.” Sorbió el trago hasta el fondo, poniendo la misma cara que hacía cuando le daban a comer ensalada.

Los cuatro hombres vuelven a verla, levantan la copa y brindan con ella. Se rehúsan

a comprender el lenguaje de la mujer, se sirven otra copa y pagan su cuenta. Se despiden amigablemente, sale cada quien por su camino, en busca de otra mujer insuficiente.

Miedo escénico, pág. 23

En este relato, el género no supone una lucha resuelta: es una constante de imposibilidad en que hombre y mujer permanecen incomprendidos entre sí, incluso dentro de sus semejantes. La narración no tiene una preferencia específica por ninguno de los hombres (el macho, el músico, el guerrillero y el poeta) ni por la misteriosa mujer, pero ilustra claramente las intenciones de los cinco, y a manera de distinguir sus debilidades y sus fuerzas. Ninguno es el héroe, ni el villano, y la mujer simplemente es un punto de convergencia en que se define la identidad de todos, y la de ella como un universal. Aun siendo diferentes, todos poseen una similitud implacable.

Otra ejemplificación de la narrativa neutralizada está en los textos de Magda Juárez, particularmente en la obra *En el furor del silencio*. La obra cuenta con varios escenarios de personajes con propósitos y trasfondos únicos. Destaca la facilidad con que la autora puede migrar entre protagonistas masculinos y femeninos sin permitir que el género los predetermine para las conclusiones, generalmente grotescas de los cuentos. El propósito de Juárez es la exposición de la maldad y la ignorancia que deforman la percepción de los personajes hacia el terror y la desgracia, como evidencia el cuento titulado «Shirley».

El muchacho, pálido e insignificante, tenía quince años y era la primera vez que salía del internado católico. A través del cristal rosa de los anteojos la mujer sintió la mirada de cruel examen y severa observación del implacable puritano, del eterno acusador que, taimada e intencionalmente, se agazapaba en la oscura protección de su traje de seminarista. Ella pretendió ignorarlo y, con la serenidad de la gente acostumbrada al escrutinio público, sacó de su bolsa un pequeño atomizador y se dedicó a rociar con agua fresca los tulipanes.

En el furor del silencio, pág. 14

En el cuento se enfoca en la circunstancia y en la contrastación de los caracteres de los personajes, un transexual y un seminarista, más que en las inclinaciones emocionales o sus roles determinados socialmente. Si bien el

protagonista es eminentemente el hombre, la mujer (en este caso transexual) cumple un rol relevante, alejado de los estereotipos que la situarían como un objeto de atención amorosa o una potencial figura de empeño emocional para la historia. El cuento legítimamente se enfoca en el desarrollo de un protagonista real y grotesco, no de una caricatura influenciada por las expectativas sociales que acarrearán los personajes dentro de sus lectores.

Sin embargo, la mejor representación de la neutralidad narrativa en esta generación de autoras proviene de Jessica Masaya en «Un cuento a lo Corín Tellado con múltiples finales (elijá el que le guste más)» dentro de *Diosas decadentes*. El cuento sigue la historia de una mujer tímida, incapaz de llevar una vida emocional con confianza. El cuento emula las novelas cortas de Corín Tellado, pseudónimo de autoría para una sección de ficción en *Vanidades*, una de las revistas más populares entre las mujeres latinoamericanas. Típicamente, estas novelas tienen la misma fábula: una mujer independiente conoce el amor en un hombre que encuentra de forma inesperada, y luego debe decidir entre su propio plan de vida y el que supone la relación con ese hombre. No obstante, Masaya destruye esa forma estereotípica del cuento de hadas moderno para recrear el final en los estilos narrativos de artistas literarios y cinematográficos: Gabriel García Márquez, Woody Allen, Pedro Almodóvar y Augusto “Tito” Monterroso. Asimismo, el cuento lleva el final en el estilo de Corín Tellado y la Doctora Corazón, esta segunda a manera de una columna de consejos en las revistas femeninas. La narración migra entre todos los estilos con fluidez, haciendo alarde de los estereotipos estilísticos que convierten una fábula en una narración femenina o masculina en diferentes registros, desde artísticos hasta vulgares. Masaya concatena la capacidad de narración neutral y la luego la transforma en un medio de crítica sutil para los parámetros de estilo establecidos culturalmente como estereotipos. De esa forma, extiende la expresión más allá del personaje y la narración, hacia lo intertextual.

F. Experimentando con la sexualidad

Una de las temáticas más importantes para las poetas del siglo XX fue la corporeidad. Este fenómeno se refiere a la experiencia vital reservada al cuerpo femenino. Los poemas de Margarita Carrera, Ana María Rodas, Delia Quiñonez y

Luz Méndez de la Vega aludían frecuentemente a la sensación física de diferentes experiencias emocionales. El cuerpo era un símbolo de la feminidad en sí, por lo que se le atribuía un carácter místico. Este era el espacio resguardado para la experiencia femenina, un espacio que el hombre no podía conocer y que, al contrario, temía y desconocía. El cuerpo se convirtió en un templo de rebelión, donde la mujer descubría o reinventaba su pasado erótico alejada de las imposiciones de la sociedad, como lo refleja el cuento «La monja de clausura» de la obra *La monja* de Ana María Rodas:

Sé que puedo regresar cada noche, en el sueño, al lugar donde sus ojos oscuros incendiaron mi piel. Con qué pasión observé, a la luz de aquella veladora, el oscurecido miembro erecto, recorrido por venas azuladas. Con qué mezcla de dolor y deseo lo vi hundirse entre mi vientre. Con qué asombro y arrobo me asomé a su rostro redentor, mientras los cuerpos se azotaban contra el suelo. Salvada del agostamiento prematuro, del acartonamiento precoz, de la mustia castidad forzada. Profanación, pensé más tarde, cuando por mis piernas escurría la leche de su sexo. Y de nuevo mis pechos se irguieron en lo oscuro, recordando su boca. No he de amamantar a nadie más de hoy en adelante. Me espera el arco, ese que ahora voy a atravesar de una vez por todas, porque ya no habrá otro milagro.

La monja, pág. 40

En este relato, la protagonista tiene como rebelión el amorío con un hombre fuera del convento. Su cuerpo se convierte en una amenaza para la sociedad, un medio en el que ella se somete al pecado. Sin embargo, la protagonista está consciente de que otros la señalarán y la obligarán a cumplir las normas dentro del convento. Por ello, el cuerpo se convierte en una extensión de la inmanencia desde el momento que la mujer experimenta su goce en secreto. Por ello, la nueva generación de narradoras guatemaltecas apuesta por la experimentación de sus personajes femeninos, incluso lejos de la figura masculina.

Un avance notable es la adaptación de un personaje transexual, Shirley, en el relato de Magda Juárez «En el furor del silencio», dentro de la obra epónima. La narración describe a Shirley como una mujer coqueta, dulce, pero perturbada por su pasado de rechazo, abuso y una infección de VIH. En este relato, un alguacil se rinde ante el deseo que le suscita.

Ella sonrió coqueta y sugestiva, abrió la puerta y recogió las rosas. Al oficial se le notaba turbado, sorprendido en su torpe escaqueo con la mujer acentuada barba

mañanera que lo invitaba a pasar tomándole las duras y renegridas manos, que luego se posaron en la cintura y la rodearon poco a poco, titubeantes al principio, imperiosas y dominantes luego al poseer a su presa en la oscuridad. [...] En aquel encuentro furtivo, Shirley experimentó una indeterminada manera de sentirse excluida de todo y de todos. Sin embargo, la presencia de aquel rudo oficial de policía que dormitaba en el sofá, la liberaba de constituir una excepción alarmante en ese pueblo.

Los escrúpulos, nuevos e impertinentes amigos, la obligaron a rechazar aquellos besos de madrugada, a no mezclar los amaneceres con abrazos ni miradas como penitencia en época de Cuaresma.

En el furor del silencio, pág. 25

Juárez tiene la capacidad de lidiar con un personaje de gran peso emocional, y lo convierte en una protagonista realista. Shirley representa un auténtico conflicto interior, no guiado por el cuestionamiento de la sociedad, sino por sus propias convicciones. No se trata de un personaje inmanente, sino de uno que posee nociones de moral individual y que sucumbe a la tentación externa por impulsos eróticos, no necesariamente por la necesidad de liberación.

Otra ejemplificación más sutil del personaje femenino en experimentación de la sexualidad es el de Lorena Flores Moscoso en «American Boy», del libro *Desnudo en reposo*. El cuento sigue a una mujer en su tercera década que siente atracción hacia un adolescente. Al inicio, hallamos una mujer que inaugura una etapa de autoconocimiento. Viaja de Guatemala hacia Estados Unidos para encontrarse consigo misma, ordenar sus prioridades y redirigir el curso de su vida de acuerdo a sus deseos, independiente de las expectativas de su círculo social, su empleo y su religión.

Al día siguiente se comentó, durante la hora del desayuno, que durante la noche se escuchó un extraño forcejeo. Al no encontrar palabras, parafraseo a Borges: *secular en la sombra fluyó el amor y poseí por primera y última vez su imagen*. La última noche hice realidad mi fantasía de adolescente: un hombre que me tomara de los brazos y me condujera hasta mi alcoba. Aquel chico llenó como nadie mis deseos. A su lado no sentí miedo, ni incomodidad. Dormí sabiéndome y sintiéndome querida. Hace unos días supe de él y volví a sentir una enorme emoción. Recordé cómo, a la mañana siguiente, me preguntó: *Am I your favorite American Boy?*

Desnudo reposo, pág. 22

En este relato, la protagonista enfrenta un conflicto similar al de Shirley. Si bien está más consciente del tabú social sobre su relación con el adolescente. La desconfianza que expresa en el principio se concentra en la confusión que sostiene acerca del pasado. Si bien la culminación de este dilema es la entrega erótica, el personaje tiene un desarrollo individual. Es decir, no es el hombre, sino la capacidad de esta experiencia lo que provee al personaje de un crecimiento. La mujer representa una liberación, no en la posibilidad de saciarlo a él, sino en la conquista de su propia satisfacción carnal, un paso hacia el conocimiento de su identidad.

Una circunstancia opuesta se desarrolla en el relato «Doce años» de Tiempo perdido por Michelle Juárez. La protagonista no persigue una redención por medio del cuerpo, sino que cumple con una manía personal que la diferencia entre otros.

Sus doce años de distancia, evidentes a simple vista —aunque algunos piensen que es imposible saberlo de esa forma—, me atrajeron instantáneamente. No puedo evitarlo, soy gerontofílica. Me enloquecen las canas y las miradas tristes. Así que fingí, lo reconozco, asumí una postura frágil y como buen padreniño cedí. No fue difícil, la actitud de los varones maduros es demasiado predecible. Los juegos de la mente son divertidos, tú piensas que ellos piensan lo que tú piensas y viceversa. La clave es dejarse llevar, cerrar los ojos y sentir el pulso que bombea la sangre del corazón hacia los vértices más recónditos del cuerpo. No te afanes reza un libro de cuentos que me leyeron hace mucho tiempo.

Tiempo perdido, pág. 7

Nuestros cuerpos sudorosos se reconocían una y otra vez, le permití tomar el control, es maravilloso dejarse dominar. Descubrió dónde lamer, acariciar y morder, cada espasmo una delicia nueva, realmente la niña se adentró en el laberinto. Era como dejar que mi padre me acunara suavemente y me aleccionara para soportar toda la sordidez que aún no vivía y estaba por venir. *Shh, shhh, shhh, eres mía, mía, papá está aquí. Duérmete niña, duérmete ya.*

Tiempo perdido, pág. 11

El personaje de Juárez persigue la compañía de los ancianos para satisfacer una parafilia, posiblemente originada de un trauma freudiano (un anhelo insatisfecho por el padre). Si bien no es un personaje fortalecido por el curso de las acciones,

Juárez lo emplea como una evidencia de las inclinaciones eróticas más allá de las pretensiones románticas y maternas de una mujer. De esta forma, el personaje es explorado fuera de su condición potencial como pareja, sino como un ser emocionalmente perturbado en busca del consuelo físico. Por lo tanto, tiene una mayor complejidad que los personajes eróticos de la poesía corpórea: tiene un motivo no inmanente.

Finalmente, destaca el relato «Ellas» dentro de *Diosas decadentes*, por Jessica Masaya. En este relato, al igual que en el cuento titular, la autora refiere al romance lésbico como parte de la experiencia de un grupo de mujeres jóvenes. Si bien tiene aún un tono de tabú (una bacanal, una confesión de una amiga consternada), el lesbianismo figura como un placer oscuro que, en el caso de muchos personajes, procura emociones imposibles para un hombre.

Nunca olvidaré la expresión de risas congeladas que pusieron todas cuando, sin más, contó que tenía una amante española. Fue como cuando de pronto apagan la música y prenden las luces en una fiestona, había como un malestar general. A la pregunta de ¿por qué?, ella contestó que fue algo inesperado pero que le gustó y añadió, según ella de manera sentenciosa con esa voz chillona y añorada: “además, solo otra mujer sabe dónde tocarte para satisfacerte”.

Diosas decadentes, pág. 16

En este relato, una mujer asiste a su amiga para superar el daño emocional de una ruptura con una pareja del mismo sexo, quien la abandonó por un hombre. La protagonista, a manera de testigo, trata el lesbianismo con cierta confusión, pero percibe que llena las vidas de sus amigas con un afecto singular, problemático, pero verdadero en cuestión de intenciones. Masaya construye personajes femeninos con afectividades diferentes, fundadas esencialmente en la amistad. Explora una dimensión afectiva que la perspectiva masculina no puede comprender, y que, eventualmente culmina en el erotismo. Con esta apertura a la sexualidad, Masaya y las autoras de esta generación revelan una dimensión más personal, mejor fundada en la creación de un personaje femenino. La mística femenina se desplaza para dar espacio al carácter individual de la mujer.

Muy importantemente, debe destacar la exploración de la sexualidad materna,

un tema abordado por Carmen Matute en el cuento titular de *Muñeca mala* y en algunos de los relatos de *Desnudo reposo*, por Lorena Flores. La primera narración, aludida anteriormente como representación del realismo, refiere al ciclo de la vida sexual femenina. La protagonista observa la vulva decadente de su madre y reconoce en ella su propio destino, así como el origen de la miseria en que ha vivido desde joven. Flores, por su parte, alude más directamente a la sexualidad materna en dos relatos que describen fases del embarazo: «In memoriam» y «Esta vida mía», respectivamente citados a continuación.

Pero luego vino un día veintisiete y tendida en la mesa blanca, mi vientre perdió su forma. Se desinfló lentamente ante mis ojos. Los cuales se secaron después de tanto llanto. Mi columna se partió en dos, se venció ante el pedo de la pérdida y el dolor. Infructuosamente traté de retenerlo. La sangre salía. Se escurría en hilillos y se depositaba sobre la mesa. No hubo aviso alguno. No me di cuenta que mi bebé moría dentro de mí día con día. Soy la peor de las mujeres, tierra estéril, árbol que no da fruto. Deberían quemarme, ahora que el cordón umbilical se ha roto.

Desnudo reposo, pág. 40

Nosotros caímos en el 2% de posibilidades aún usando la “protección” recomendada. Tardé en darme cuenta y comprender el primer síntoma: las cotidianas náuseas matutinas, luego un pesado sueño que me invadía por las tardes y finalmente una regla que no llegaba. [...] Cuando estaba a punto de cumplir las ocho semanas mi marido me anunció que me dejaba. [...] Durante varios días pensé que moría, pero no era yo la que lo hacía sino mi hijo. [...] Con esta confesión acaba esta vida mía, la vida que no da vida, la higuera estéril que hay que arrancar del camino porque no da sombra ni fruto alguno. Hoy muere Verónica.

Desnudo reposo, pág. 95

Como evidencian estos fragmentos, Lorena Flores alude a distintas perspectivas de la maternidad. Primero, en «In memoriam», describe la depresión de una joven madre que pierde al hijo, símbolo de su feminidad y destino de su afecto. Por otra parte, el relato «Esta vida mía» alude a la maternidad como una maldición que destruye los verdaderos propósitos de la mujer, incluyendo su felicidad conyugal. De esta forma, Flores estudia ambos extremos del continuo de la experiencia materna: la añoranza que destruye el cuerpo y la indiferencia que convierte al cuerpo en un ente destructivo. En ese sentido, la sexualidad trasciende a un argumento físico y psicológico más grave para el personaje femenino. Flores disecciona el mito de la

mística femenina al contrastarlo con las emociones e ideas confrontadas por la mujer a la hora de cumplir el pacto biológico. Con este singular enfoque en la sexualidad después del conflicto de la cópula, Flores y Matute consiguen ahondar en la complejidad de sus personajes femeninos, confrontándolos realísticamente con sus contrapartes de carne y hueso.

IV. Fundamentos de una nueva crítica literaria feminista en narrativa guatemalteca

A. El realismo

Una de las cualidades esenciales de la nueva crítica feminista es el retorno a una perspectiva realista. Principalmente, esta cualidad se origina en la ruptura de la *mística femenina* que identificó Betty Friedan en su obra epónima y el rechazo de la sensibilidad escapista del movimiento y tendencia románticos. Originalmente, la narración femenina se enfocaba en el romance y la maternidad idealizados. Estas temáticas, junto con la sensación de escapismo emocional, comprenden enormemente la obra de Gloria Hernández y Ruth Piedrasanta. Carol Zardetto, por otra parte, procura una reflexión mágica de la mujer como protagonista de sus *Cuentos del Tarot*. Esta reflexión coincide con la descripción de Simone de Beauvoir de la mujer y sus tres definiciones: hedonista, mística o romántica. (375, 1949) Se trata de una definición que limitaba a la mujer dentro de la inmanencia, forzándola a medir el impacto de sus acciones internamente, sin siquiera imaginar la posibilidad de influenciar el exterior.

Para alcanzar una narrativa auténticamente feminista, capaz de cargar significados complejos sobre sus personajes, la autoría debe migrar a los puntos viscerales de la fábula, partiendo incluso de los ideales establecidos, como consiguen Carmen Matute y Lorena Flores con sus personajes de madres abusivas o frustradas. Destaca una necesidad de observar el lado más grotesco de los personajes, como lo consigue Magda Juárez con sus protagonistas criminales o desviados sociales en *Cuentos urbanos* y *En el furor del silencio*. Es similar el caso de Denise Phé-Funchal al explorar el pasado desde las víctimas del abuso y el abandono. Con esa disposición para romper el esquema de la tradición femenina, las autoras pueden acercarse a temas sociales e históricos, como lo consigue Mariana Núñez en *Miedo escénico*.

La preferencia por este tipo de temas decadentistas, incluyendo la violencia y la depravación sexual, puede trazarse a las influencias de autores posmodernos que destacaron a finales del siglo XX, llamados *comprometidos*, con obras influenciadas en diversos eventos (muy frecuentemente autobiográficos) de la Guerra Civil guatemalteca, como Mario Payeras y Marco Antonio Flores. Debe señalarse también

la influencia del movimiento estético propuesto por la primera edición de la mítica Editorial X, particularmente la colección *Después del fin del mundo*, integrada por la salvadoreña Jacinta Escudos y los guatemaltecos Maurice Echeverría, Ronald Flores, Julio Hernández, Francisco A. Méndez, Javier Payeras, Estuardo Prado y Byron Quiñonez. La colección comprendía una serie de textos con temáticas oscuras que retaban las convenciones en las se había acomodado la estética literaria anterior, particularmente el regionalismo (los *Tepeus* que incluían a Mario Monteforte Toledo, Virgilio Rodríguez Macal y Francisco Méndez) y el anterior realismo mágico (incorporado por Miguel Ángel Asturias, Rafael Arévalo Martínez y Flavio Herrera, entre otros). La ruptura se origina en el relato de lo cotidiano, con un tono de indiferencia e incluso ironía, a manera de destacar la imagen grotesca que origina el desequilibrio social que rodea a los personajes como avatar de los autores.

Otro factor muy importante a considerar en esta tendencia realista es la formación profesional que recibieron las autoras. Muchas poetisas de la emergencia feminista a mediados del siglo XX fueron las primeras profesionales *mujeres* en las humanidades. Su legado continuó en la generación posterior de narradoras: Gloria Hernández y Mildred Hernández, son licenciadas en literatura y filosofía, respectivamente. Otras de las autoras que publicaron contemporáneamente no obtuvieron estudios literarios en sí, mas se especializaron en disciplinas afines, como lo hicieron Carol Zardetto en derecho y Ruth Piedrasanta en antropología. Esta necesidad de desarrollo profesional instiga una sensación de independencia en las mujeres, de manera que eligen un campo de trascendencia y, como habría expresado Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*, convierten su legado en una materia tangible, capaz de influenciar un punto de la realidad en lugar de permanecer inmanente. En la generación posterior, continúa la necesidad de destacar profesionalmente en las esferas académicas: Magda Juárez, Carmen Matute, Michelle Juárez, Jessica Masaya y Lorena Flores (aun de manera parcial) cuentan con estudios literarios. Sin embargo, es necesario notar que algunas integrantes de la nueva generación prefieren carreras de porte científico como la medicina (Mariana Núñez) y la sociología (Denise Phé-Funchal), o administrativo, como el ecoturismo (Lorena Flores).

Este hecho podría indicar una nueva consideración del papel que la literatura ejerce en la vida de la autora. En muchos casos, la literatura tiene la atención a nivel de trabajo, pero para otras autoras comienza a tomar un papel más suplementario: es

una faceta más de las mujeres, no necesariamente su único medio de desenvolvimiento. En cierto modo, esto supone una superación de la búsqueda inicial de Virginia Woolf: la mujer tampoco depende de la escritura ahora, sino de su propia capacidad. De esta forma, la literatura puede preservar su intencionalidad artística.

Como menciona la crítica búlgara Julia Kristeva, las llamadas *prácticas estéticas* deben crecer para equilibrar la acumulación de información técnica en los medios masivos y la comunicación moderna: les corresponde develar la comunidad del lenguaje como una herramienta total e igualitaria. De esta forma, puede descubrirse la singularidad de cada autor, su relatividad simbólica y existencia biológica unidas a su sentido de la responsabilidad. (484, 1989) Es por esa razón que la independencia financiera y profesional de las autoras guatemaltecas refleja una madurez enfocada en la ilustración de la situación femenina, no desde un punto lírico sino desde uno existencial, ahondando en el sentido realista de la fábula. De esta forma, la mujer alcanza el estado total del lenguaje y se integra a su lector, o su lectora, en un plano de igualdad, donde todo autor y autora están protegidos del sexismo.

B. La dimensión psicológica

Como factor imprescindible de la construcción de un personaje femenino, debe destacar la psicología de la mujer. La poesía feminista guatemalteca logró, durante varios años, exhibir las facetas emocionales de la mujer por medio de la experiencia romántica, mística y corpórea. Por lo tanto, existía un énfasis en la situación emocional de la mujer, una instancia que la motivaba a conocerse y emprender un viaje a sus deseos, como lo evidencian frecuentemente las poesías de Carolina Escobar Sarti. No obstante, esta concepción de la figura femenina permitía un desarrollo del personaje meramente interiorizado, subjetivo, difícilmente identificable para su audiencia. Coincide con el fenómeno de inmanencia que Simone de Beauvoir reprendió en *Le Deuxième Sexe*, cuando demandaba que la mujer buscara un papel trascendente en su obra, de manera que trazara una influencia evidente sobre su ámbito. La clave para esta ruptura estaba, según Beauvoir, en la consciencia de la mujer para reconocer sus fortalezas.

Marcela Lagarde escribe: “El sujeto simbólico del amor en diversas culturas y

épocas ha sido el hombre y los amantes han sido los hombres. La mujer, cautiva del amor, ha simbolizado a las mujeres cautivas y cautivadas por el amor. Se trata del amor patriarcal y de los amores patriarcales.” El asunto de las primeras poesías feministas era la proclamación de la voluntad femenina sobre las determinaciones emocionales. El hombre se convertía en el enemigo, o tan sólo en el personaje excesivo, incapaz de comulgar mental y espiritualmente con la mujer. Es ahí donde se fundó la enfatización del *amor* como único argumento integrador para los personajes de ambos géneros. El amor es el fin, o el principio, que presta coherencia a la interacción de los personajes de ambos géneros. Es importante notar que, en su mayoría, las cuatro poetisas capitales del feminismo (Carrera, Quiñonez, Méndez de la Vega y Rodas) y sus seguidoras se enfocaron exclusivamente en el tema del amor en pareja. Podría aducirse que este enfoque limita la comprensión de otras dimensiones amatorias, como la familia.

Cuentos como los que conforman la primera narrativa moderna en *Ir perdiendo* y *Sin señal de perdón*, entre otras obras, se centran en la experiencia emocional de la mujer y su búsqueda de una identidad fuera del hombre. Sin embargo, las fábulas apuntan a un retorno hacia la compañía masculina: incluso enfatizan la necesidad de conservar una identidad dual, la mujer y la pareja, con dos personas imposibles de reconciliar. La mujer se convierte en un personaje acomplejado, perpetuamente incomprendido fuera de su consciencia y sus símbolos. En sus inicios, la nueva narrativa necesitaba romper con esta búsqueda interna que se recompensa con el ideal romántico: el compañero, la entrega carnal, la satisfacción emocional.

Partiendo de ese ambiente intimista, la nueva generación se basa en la exploración de la mente femenina como escenario de conductas desviadas y ámbitos hostiles. Existe una fuerte necesidad de distinguirse, no como un personaje identificable, sino como uno interiormente independiente. En las obras de la nueva narrativa pueden identificarse diferentes *fases* en la destrucción del ideal romántico, no en un sentido cronológico sino en una gradación de madurez e independencia para los personajes.

Inicialmente, la fábula moderna se inclina hacia la nostalgia, como indican las obras de Lorena Flores Moscoso. La mujer identifica su espacio, y reconoce la necesidad de lidiar con sus conflictos internos, pero expresa claramente la intención de abandonar su estado original (un marido, una convicción social, etc.). La fábula también se inclina hacia el libertinaje, a manera de transgredir sobre las tradiciones en

torno a relaciones humanas, como lo reflejan los personajes neuróticos y egocéntricos de *Diosas decadentes* y *Tiempo perdido*. Por otra parte, obras como *Cuentos Urbanos*, *En el furor del silencio* y *Miedo escénico* exploran una faceta diferente del personaje mujer: una identidad compuesta, incluso difusa, que compromete un asunto mayor, como la idiosincrasia social. En ese sentido, el personaje de la mujer se acierta como una fuerza determinante en el hilo narrativo. Incluso, cuando sus narraciones se vuelven a la reflexión interna, existe un cuestionamiento de carácter existencial que no concierne la identidad femenina en sí, sino la condición humana en un colectivo.

Finalmente, las obras *Muñeca mala* y *Buenas costumbres* se orientan hacia el redescubrimiento del amor por medio de otros afectos como la maternidad o la fraternidad. Sin embargo, Carmen Matute y Denise Phe-Funchal no persiguen un ideal de carácter romántico, antes bien despedazan ese ideal para ilustrar el aspecto más grotesco, en escenas de maltrato, negligencia y, muy importantemente, de inocencia corrompida. De esa forma, el romanticismo se aleja de la emotividad para figurar como un trauma psicológico y cierra un ciclo de exploración en la dimensión interna de la mujer. Así, la nueva narrativa guatemalteca abandona los *freudianismos* que Simone de Beauvoir halló en la literatura temprana del siglo XX. Se guía por el conocimiento de la mente a través de conductas basadas en la voluntad y en el desarrollo de traumas individuales o colectivos. Así, parece la predominancia del deseo para facilitar la exploración de la mente femenina de manera racional.

C. El objetivismo como personaje

De acuerdo a la tradición anterior enfocada en la inmanencia y el romanticismo, narradoras como Carol Zardetto, Mildred Hernández y Gloria Hernández tienden a crear personajes femeninos que sucumben a la tragedia. Sus narraciones exploran la situación de la mujer desde un punto de opresión. La mujer sigue sus ideas en espera de un espacio interior para desarrollar su identidad. Asimismo, las protagonistas de estas autoras tienen una relación sumisa hacia la figura del hombre, por lo que forman una dimensión imaginaria donde pueden identificarse como un ser superior, capaz de la comprensión absoluta de sus emociones y sensaciones.

La nueva narrativa lleva un enfoque sumamente diferente: está orientado hacia

una actitud más activa en los personajes, similar a la que sugiere la filosofía objetivista, fundada a mediados del siglo XX por la filósofa ruso-americana Ayn Rand. Contemporáneamente, el objetivismo de Rand ha ganado mucha atención como un enfoque sociopolítico y económico. Sin embargo, esta filosofía de vida tuvo su primera exposición en la literatura, con las novelas *The Fountainhead* y *Atlas Shrugged*. En ambas obras persiste una multiplicidad semiótica, pero el asunto es la noción del egoísmo ético. La autora confirmó que los personajes en sí no conforman símbolos ni representaciones realistas de las personas, antes bien, son caracteres inusuales, con cualidades que superan la imagen de un personaje humano. Reconocen que la realidad permanece independiente de sus consciencias, y por ello dirigen sus esfuerzos a la imposición de su voluntad sobre lo físico. (Rand, 2012) Por tanto, en la narrativa, el objetivismo se manifiesta en la construcción de un personaje no estereotípico, ni específicamente realista, sino enfocado en la trascendencia dentro de la fábula y su significado interior.

La nueva narrativa guatemalteca, si bien no pretende una alusión específica a la filosofía de Rand, exhibe las cualidades del personaje objetivista. Específicamente, destaca la capacidad de las protagonistas para dirigir la acción del relato y consumar su voluntad, como muestran muchos cuentos de Lorena Flores. Los cuentos de Carmen Matute y Michelle Juárez coinciden en esta tendencia de favorecer al personaje femenino en el curso de la acción argumental. Aun cuando los personajes femeninos encuentran un obstáculo para sus propósitos, persiste el sentido de orientación para superarlo (como sucede con las madres abusivas en las narraciones de Matute).

Sin embargo, los ejemplos antes visitados de Phé-Funchal, Núñez, y Magda Juárez ilustran personajes femeninos con percepciones psicológicas extraordinarias. Su actitud contrasta violentamente con las circunstancias, puesto que tiende a la violencia y al cinismo. El homicidio, presente en las narraciones de estas tres autoras, tiene un carácter ético: matar es un cumplimiento de la voluntad mayor, un acto que reivindica a la mujer con una realidad mayor a ella. *La fiera* de Núñez (en el relato epónimo) pretende conciliar sus deseos carnales asesinando a sus parejas, mientras que la joven en «Las Buenas Costumbres» desea integrarse a la sociedad con un matrimonio ideal al construir un hombre con cadáveres mutilados. La prostituta de «Jaque mate a la reina», cuento de Magda Juárez, trabaja sin considerar las expectativas de la sociedad; incluso le exige a su locutor que la asista para volver a

trabajar a pesar de su herida mortal. Si bien estas conductas rayan en lo errático, no tienen la intención específica de mostrar un carácter real sino de formar un significado con el argumento: el sentido de la individualidad y la aserción de una identidad son temas existenciales, relacionados con la fábula de Ayn Rand.

Resumidamente, la narrativa objetivista también puede describirse en fases según su desarrollo. Inicialmente, debe existir un favorecimiento para los protagonistas femeninos, o bien, una posibilidad de crecimiento posterior al conflicto en la historia. La siguiente fase consiste en la alteración de un personaje realista, desde un punto psicológico, para adecuar su conducta en un argumento simbólico, absurdo incluso, pero orientado a la transmisión de una idea existencial. Cabe destacar que, en la mayoría estas narraciones tienden a la ilustración de la violencia entre ambos géneros, una temática frecuentemente eludida por la generación anterior que prefería preservar la temática romántica. En esta generación de narradoras, la violencia es un símbolo necesario, indicio de la *necesidad de trascendencia* que la mujer posee para apropiarse de su espacio en la realidad, alejada de las limitaciones psicológicas y emocionales que ha impuesto una sociedad tradicionalmente patriarcal sobre la conducta femenina.

D. La narrativa neutral

Una de las argumentaciones recurrentes en la obra de Hélène de Cixous es la importancia de que la mujer, como autora, *se escriba a sí misma*. Esta exhortación no se refiere al uso exclusivo de protagonistas femeninos, sino a la adecuación de la narración según la perspectiva de la mujer real. En su ensayo «Literary Paternity», la crítica estadounidense Sandra Gilbert describió esta postura como la autoridad, no en el ejercer un poder o una influencia de acción o ideal, sino como la capacidad para iniciar, para originar un legado como lo haría una figura paterna.

Gilbert acertó que, a lo largo de los años, la tradición patriarcal que identificó Simone de Beauvoir en las teorías psicoanalíticas (específicamente, las de Sigmund Freud y Karen Horney) había provocado el asesinato de las mujeres como género. Los autores, aun posteriores a la época de Beauvoir, percibían a la mujer como cifra, un valor nulo que sólo añadía valía al número masculino. Por esa razón, el papel de los personajes femeninos, aun narradores, estaba inclinado al favorecimiento de los

valores creativos masculinos. La mujer era un ente adaptador, no un ente de capacidad creativa. De esta forma, la narración en sí debía formularse de acuerdo a la lógica masculina, es decir, siguiendo los ejemplos de autores (no autoras) que la literatura universal ha consagrado como sus representantes.

En la penúltima generación de narrativa femenina, permanece casi inamovible la narradora protagonista. Los cuentos de Gloria Hernández detallan largos monólogos interiores, incluso a manera de misiva, con que la protagonista interpreta sus reacciones al ámbito. En otros cuentos de la autoría de Mildred Hernández y Marilinda Guerrero, una narración cuasiomnisciente se enfoca en las acciones e ideas del personaje femenino principal, limitándose a la reflexión de la autora sobre el mismo. Gilbert asegura que esta técnica no permite que la mujer como autora se apropie por completo del texto, por lo que resulta imposible que cumpla su significación independiente. Por esa razón, el texto conserva absoluta dependencia con su *madre*, e irradia la impresión de que la autora solo puede basar su ficción en experiencias interiores estrictamente personales.

Coincidiendo con la necesidad de *apadrinar* el texto, las nuevas narradoras experimentan con la voz narrativa a través de personajes y perspectivas inesperadas, necesariamente alejadas del estereotipo de una narradora joven y emotiva. Esta experimentación cuenta con crecimientos distintos dentro de las autoras. Carmen Matute, alejada definitivamente de la noción romántica, utiliza una narración de tono infantil para explorar el impacto de los traumas prematuros. Denise-Phé Funchal usa diferentes personajes (hombres, niños y mujeres), pero en varios cuentos prefiere utilizar un protagonista neutral, cuyo género es imposible esclarecer puesto que no tiene peso, ni efecto específico sobre la fábula. Magda Juárez, por su parte, opta por la utilización de personajes masculinos, incluso la creación de un personaje femenino a partir del hombre (el travesti Shirley). Mariana Núñez también explora el personaje masculino, pero prefiere valerse de un narrador completamente omnisciente que reconozca las percepciones de todos sus personajes principales, independiente del género, con el fin de enfatizar el conflicto externo.

Sin embargo, la mejor ejemplificación del fenómeno de experimentación narrativa es el de Jessica Masaya en *Diosas decadentes*, específicamente con «Un cuento a lo Corín Tellado». La capacidad de la autora para explorar las narraciones (literarias o cinematográficas) de Gabriel García Márquez, Augusto Monterroso, Woody Allen y Pedro Almodóvar. Este relato ilustra efectivamente la comprensión de

la autora sobre las voces masculinas de la narración. La incorporación de un cuento estereotípicamente femenino (inspirado en una sección de una revista popular para mujeres) representa un giro irónico sobre la comprensión de la circunstancia literaria del personaje mujer. Es decir, el relato representa el dilema de paternidad que permite a los *autores* convertir la fábula en arte pero que recluye a las *autoras* en un plano de menor consideración en su sentido artístico.

La neutralidad narrativa, por tanto, no corresponde específicamente con la ausencia de un género. Antes bien, reconoce la carga semiótica del género, pero tiene la capacidad para expulsar esas consideraciones a favor de la igualdad entre sus personajes y la construcción de un argumento mayor, dedicado a una temática de carácter social. La mujer de la nueva narrativa aprende, como exhortó Cixous, a *escribirse a sí misma* por medio de los ojos y las percepciones de otros personajes, defendiendo su reconocimiento como creadora de un arte complejo, capaz de significación independiente.

E. La inexplorada sexualidad

La poesía feminista guatemalteca, consagrada por Méndez de la Vega, Carrera, Rodas y Quiñonez, tenía una fuerte inclinación hacia la escritura corpórea. La corporeidad enfatiza fuertemente el erotismo físico, aludiendo a la experiencia sexual como un medio de liberación para la mujer. En la poesía feminista guatemalteca, el cuerpo era simultáneamente un ámbito y un personaje. Según Cixous, la mujer debe escribir por medio de su cuerpo. El hombre es incapaz de representar dos elementos literarios: la muerte y el sexo femenino. (298, 1975) Las poetisas feministas guatemaltecas se valían de la tragedia corpórea como argumento poético, como ilustran las poesías de Ana María Rodas.

De acuerdo,
soy arrebatada, celosa
voluble
y llena de lujuria.
¿Qué esperaban?
¿Que tuviera ojos
glándulas
cerebro, treinta y tres años
y que actuara

como el ciprés de un cementerio?
 (Poemas de la Izquierda Erótica, pág. 7)

De esta manera, podían apropiarse de una dimensión lírica inaccesible para un *autor*. Fue una estrategia de carácter subversivo, particularmente por la vulnerabilidad que sugería la exposición erótica de la autora. La poesía, diferente de la narrativa, difícilmente puede desunirse de su creador; prácticamente, la poesía demanda un ejercicio de expresión emocional, mientras que la narrativa exige la creación de un plano independiente para el autor.

La generación de narrativa anterior tenía un propósito sumamente diferente respecto a la consideración del cuerpo. Si se consideran las narraciones intimistas de Gloria Hernández y Mildred Hernández, la corporeidad tiene un énfasis menor en comparación con la emotividad de sus relatos. Ana María Rodas, una poetisa del cuerpo en sus trabajos feministas, insiste en representar el cuerpo femenino como un mecanismo argumental, como muestran las reflexiones de la *monja*. Apegada a los temas de su poesía, Rodas exhorta a la mujer a tomar dominio de su cuerpo y expresar su libertado con la sexualidad independiente de las exigencias de castidad que la religión o las costumbres sociales imponen. Marilinda Guerrero también utiliza la experiencia sexual como escenario de liberación, pero conserva la intimidad emocional del estilo de Gloria Hernández, como lo sugiere su única obra *Relatos de sábanas*. Diferentemente, en las narraciones de Carol Zardetto, el cuerpo es un instrumento mágico, capaz de alcanzar un estado místico para el hombre, dentro de la mujer. Estas concepciones de la mujer como personaje coinciden con la descripción de Beauvoir acerca de las tres condiciones en que el patriarcado ha delimitado los roles de la mujer: mística, romántica y narcisista. (413, 1949) La narrativa guatemalteca del siglo XX desarrolla el cuerpo femenino de acuerdo a estos arquetipos, ya sea como amante hedonista, como guía espiritual o como un alma autocompasiva, en cierto punto obsesiva respecto a sus nociones emocionales.

La nueva narrativa guatemalteca tiene una concepción muy diferente del cuerpo. Específicamente, la *corporeidad* es reemplazada por la *sexualidad*. La penúltima generación se enfocaba en las relaciones entre hombre y mujer, la dicotomía de dos géneros imposibles de conciliar pero condenados a permanecer juntos. La corporeidad significaba un espacio de individualidad para la mujer, donde ella se apropiaba de la cópula o la pasión, fuera del matrimonio o la norma social.

Las nuevas narradoras no perciben el cuerpo como un ente espiritual, sino como mero elemento físico en conjunción con el ámbito. Por ello, el sexo adquiere varios matices de significación, vastamente diferentes del romance. Denise Phé-Funchal y Carmen Matute exploran el abuso sexual y emocional que se traslada del cuerpo a la mente, provocando traumas que transforman la sensibilidad de la mujer en un conflicto incesable de justicia y compasión. Mariana Núñez aborda el cuerpo como un símbolo de la debilidad humana, guiado por instintos amorales que los personajes pretenden moldear de acuerdo a su ética. Otras autoras como Jessica Masaya, Magda Juárez y Michelle Juárez perciben el sexo como una faceta más de la mujer, tan cotidiana que se sujeta a parafilias y conductas *controversiales* como la promiscuidad, la homosexualidad o el travestismo, entre otras, para integrar el carácter desviado del personaje. El personaje ya no pretende la liberación, sino que irrumpe con un acto libertino para acertar su papel definitivo dentro de la fábula. La psicología de los personajes femeninos se integra a la sexualidad para dar fundamentos humanizados a las acciones del personaje femenino. No es tan sólo la elaboración de un drama argumental, sino la construcción de personajes más complejos y verosímiles, capaces de cargar con la fábula.

Quizás la faceta más original en este respecto de la exploración sexual la comparten Lorena Flores y Carmen Matute: la sexualidad materna. Ambas autoras aluden a la figura de la madre como un ser arrepentido de la sexualidad, como reflejan cuentos como «Muñeca mala», de Matute, y «Esta vida mía» e «In Memoriam» de Flores. La corporeidad está presente, pero no para exaltar la belleza de la mujer, sino para explorar los puntos más oscuros y grotescos de su organismo. La sexualidad ya no conforma un miedo ni una manía, ni mucho menos un romance. El sexo es una imagen vaga que se empequeñece contra la gravedad del desenlace en que la frustración, el abandono y el vacío existencial comprometen la estabilidad de la protagonista. La mujer vieja, la mujer estéril y la madre frustrada fueron caracteres que Beauvoir identificó como las *parias* de la tradición patriarcal, puesto que no encajan en el patrón socio-biológico de la maternidad y el matrimonio (1949, 410). Este patrón manifiesta una vasta madurez en la caracterización. Consiste en la capacidad de visitar no solo la dimensión afectiva de la maternidad sino también su aspecto físico, visceral. Esta *maternidad* conforma una conciliación con la tesis de Sandra Gilbert: la mujer debe aspirar a su derecho para crear, como un padre, su obra. Como madre, la autora está limitada a nutrir la materia de otro, sin la posibilidad de

introducir sus propias ideas. Por consiguiente, puede decirse que estas historias de maternidad frustrada representan específicamente la necesidad de la mujer para *procrear* su posibilidad de trascendencia.

Resumidamente, puede afirmarse que la sexualidad conforma un crecimiento en la tradición de la lírica corpórea dentro de la narrativa guatemalteca actual. La sexualidad abarca temas alejados del romance para adentrarse en una perspectiva grotesca, capaz de devolver significados más profundos en sus fábulas. Por ello, persiste una representación más amplia, vulnerable y certera de la mujer como ser sexual. Mas el desarrollo psicológico y activo de los personajes permite que se reconozca más claramente un personaje mujer, libre de estereotipos y único entre todos los de su clase.

V. CONCLUSIONES

El feminismo inició como movimiento social y se trasladó a la literatura como un modelo de crítica y autoría que acabó la concepción del modelo masculinizado para el texto, legado de la tradición canónica occidental. El feminismo literario ofrece una herramienta crítica esencial para la comprensión del imaginario narrativo femenino, no solo en la construcción de sus personajes sino en la disposición de sus narraciones de acuerdo a un reflejo más fidedigno del rol de la mujer en un sentido histórico y social.

Si bien ha existido una estable producción de narrativa corta de autoría femenina en Guatemala, la crítica aún necesita actualizarse para comprender la producción literaria contemporánea. Los puntos de vista de Anabella Acevedo, Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo se han enfocado en la tradición literaria en la segunda mitad del siglo XX, por lo cual existe la necesidad de una crítica enfocada en los textos femeninos publicados en las primeras décadas del siguiente siglo. Este ensayo ofrece un modelo primario de análisis para los textos de narrativa corta escritos por mujeres guatemaltecas, y exclusivamente publicados en la primera década del siglo XXI, con el fin de evidenciar sus cualidades como textos que manifiestan la sensibilidad de la mujer contemporánea a través del lenguaje literario.

En el lapso entre los años 2001 y 2011 destacan siete autoras que manifiestan en sus obras las cualidades de un texto con la perspectiva mejor orientada según las metas de equidad contenidas por el feminismo como movimiento social e históricamente relevante. Estas autoras son: Jessica Masaya Portocarrero, Carmen Matute, Lorena Flores Moscoso, Magda Juárez, Michelle Juárez, Denise Phé-Funchal y Mariana Núñez. Dentro de sus trabajos de narrativa se distinguen cualidades exclusivas, sin precedentes en el canon de este nicho literario. Por medio de la adopción de estas nuevas estrategias narrativas, las siete autoras conforman un nuevo sentido para la literatura guatemalteca, el sentido de una generación moderna, dispuesta a transformar la tradición narrativa anterior, basada en la inmanencia, la emotividad y el romanticismo.

Primero, la nueva generación tiene un enfoque alejado del romanticismo, un tema capital para la narrativa de generaciones anteriores y la poesía de las autoras más reconocidas dentro de las letras guatemaltecas. Este distanciamiento se abre a la consideración de otras dimensiones afectivas para los personajes, a manera de desplazar el modelo enfocado específicamente en la relación conyugal y el adulterio. Con esta

posibilidad, el desarrollo de los personajes y se aparta de los estereotipos occidentales impuestos a la mujer como cimiento de un hogar tradicional.

Una parte esencial de este distanciamiento a partir del romanticismo es la incorporación de la perspectiva psicológica en la caracterización. No consiste solamente en una adopción de la narración omnisciente enfatizada en los conflictos interiores de las protagonistas, sino en un desarrollo causal con que el personaje madura. Es decir, esta cualidad psicológica no es una mera excusa para formar un personaje de crecimiento inmanente, sino un tipo de intencionalidad marcada, capaz de llevar conflictos realistas.

Como contraposición a la tradición de lírica corpórea de las autoras del siglo XX, la nueva generación de narradoras guatemaltecas tiende a la construcción de personajes basados en la filosofía objetivista dispuesta por Ayn Rand a mediados del siglo XX. Con esta filosofía, los personajes femeninos poseen una ética egoísta, con la que pueden ejercer su voluntad sobre las situaciones que, dentro de la fábula, se oponen a sus propósitos. En muchos casos, los personajes objetivistas no tienen un carácter realista, sino que sirven como figura simbólica de un conflicto mayor, representando la feminidad o la misma naturaleza humana, sin atención al género.

Finalmente, a manera de cerrar el espacio de emoción corpórea, las narradoras del siglo XXI acuden a la sexualidad como una faceta más cruda de la mujer. La sexualidad ya no presta un espacio de liberación y redención con la pareja, sino que facilita el autoconocimiento de la mujer, o bien, la dirige hacia conductas erráticas que sugieren una experiencia más grotesca de la realidad. Asimismo, la combinación de la experiencia sexual con la maternidad refleja una capacidad mayor para narrar la experiencia vital femenina. Con estas percepciones, la mujer puede exponerse como un carácter único, lo suficientemente desarrollado para trascender. Puede decirse que el hallazgo más importante de este ensayo es la capacidad de la nueva narrativa para engendrar personajes femeninos reales: material, psicológica y espiritualmente independientes, como perciben sus autoras su situación vital. Son personajes que trascienden el rol de estereotipo sociocultural para representar a una generación de mujeres que superan la inmanencia y convierten a la literatura en una faceta más dentro de una vida trascendental.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. Acevedo, Anabella y Gloria da Cunha-Giabbai. 1996. *Cuentistas hispanoamericanas*. Literal Books: EEUU. 479 págs.
2. Adams, Hazard y Leroy Searle. 1989. *Critical Theory since 1965*. Florida State University Press: EEUU. 2ª edición. 891 págs.
3. Beauvoir, Simone de. 1949. *The Second Sex*. [Traducción de Judith Thurman] Random House: EEUU. 3ª edición. 800 pp.
4. Beauvoir, -----, 1969. *The Woman Destroyed*. [traducción de Patrick O'Brian]. Pantheon Books: EEUU. 254 págs.
5. Carrera, Margarita. 1998. *Antología personal de poesía*. Editorial universitaria: Guatemala. 150 págs.
6. Cixous, Hélène de. [Edición de Estelle B. Freedman] 1975. «The Laugh of the Medusa» (fragmento). *The Essential Feminist Reader*. Modern Library Classics: EEUU. 2007. 473 págs.
7. Colectiva de Mujeres en Las Artes. 2010. *Literatura Feminista*. Sitio oficial. Guatemala. <http://literatura-feminista.org/literaturafeminista-quienes-somos-colectiva-de-mujeres-en-las-artes-integrantes-carolina-escobar.html>
8. Cordeo, Mario. 2008. «La crítica literaria en Guatemala» *Literatura Guatemalteca*. Guatemala. <http://diariodelgallo.wordpress.com/2008/03/28/la-critica-literaria-en-guatemala/>
9. Del Río, Amalia. 2009. «Historia del Movimiento Feminista» *Bantaba: Recursos para el desarrollo humano, la educación social y la participación ciudadana*. HEGOA. España. http://www.bantaba.ehu.es/formarse/ficheros/view/Historia_del_Movimiento_feminista.pdf?revision_id=53767&package_id=33304 (Consultado 8 de junio de 2012)
10. Escobedo, Juan Carlos. 2006 «Angelina Acuña» *Literatura Guatemalteca*. Guatemala. <http://www.literaturaguatemalteca.org/acuna.htm>
11. Escobedo, -----, 2006. «Alaíde Foppa» *Literatura Guatemalteca*. Guatemala. <http://www.literaturaguatemalteca.org/acuna.htm>

12. Flores Moscoso, Lorena. 2005. *Desnudo reposo*. Letra Negra: Guatemala. 102 págs.
13. Flores Moscoso, ----- . 2007. *Simplemente una invitada*. Letra Negra: Guatemala. 75 págs.
14. Freidan, Betty. 1968. *The Feminine Mystique*. Dell Publishing Co.: EEUU. 383 págs.
15. Gilbert, Sandra. 1989. «Literary Paternity». [Editores Hazard Adams y Leroy Searle] *Critical Theory Since 1965*. Florida State University Press: EEUU. 2ª edición. 891 págs.
16. González-Serna, José María. 2002. «Literatura romántica». *Aula de Letras*. España. <http://www.auladeletras.net/material/roman>
17. Guerrero, Marilinda. 2011. *Relatos de sábanas*. Letra Negra: Guatemala. 40 págs.
18. Guerrilla Girls. 2011. «Chronology» Guerrilla Girls' Official Site. Basil Blackwell: EEUU. <http://www.guerrillagirls.com/>
19. Hernández, Gloria. 2002. *Sin señal de perdón*. Letra Negra: Guatemala. 72 págs.
20. Hernández, ----- . 2008. *Ir perdiendo*. Magna Terra Editores: Guatemala. 135 págs.
21. Hernández, Mildred. 2007. «Paranoica city» [*Ni hermosa ni maldita: narrativa guatemalteca actual*, comp. Luis Méndez Salinas y Eduardo Villalobos] Alfaguara: Guatemala. 200 págs.
22. Juárez, Magda. 2004. *Cuentos urbanos*. Editorial Cultura: Guatemala. 52 págs.
23. Juárez, ----- . 2005. *En el furor del silencio*. Palo de Hormigo: Guatemala. 85 págs.
24. Juárez, Michelle. 2007. *Tiempo perdido*. [edición digital] Libros Mínimos: Guatemala. 77 págs.
25. Kristeva, Julia. 1989. «Women's Time». [Editores Hazard Adams y Leroy Searle] *Critical Theory Since 1965*. Florida State University Press: EEUU. 2ª edición. 891 págs.
26. Lagarde, Marcela. 2008. «Amor y sexualidad: una mirada feminista» [ensayo publicado en el taller Curso de Verano] Universidad Menéndez Pelayo. España. I(1). 13 págs.

27. López, Guisela. «El feminismo: un movimiento de pensamiento» *Ciudad de Mujeres*. España. <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/El-feminismo-un-movimiento-de> (Consultado 8 de junio de 2012)
28. Martínez, Adelaida. 1992. «Feminismo y literatura en Latinoamérica» Red Científica Peruana. Perú.
<http://www.sololiteratura.com/fer/ferfeminismoylit.htm>
29. Masaya Portocarrero, Jessica. 2001. *Diosas decadentes*. Editorial Cultura: Guatemala. 90 págs.
30. Matute, Carmen. 2008. *Muñeca mala*. Alfaguara: Guatemala. 115 págs.
31. Méndez de la Vega, Luz. 2011. *Ligera y diáfana*. Editorial Cultura: Guatemala. 470 págs.
32. Méndez de Penedo, Lucrecia y Aída Toledo. 2000. *Estrategias de la subversión: poesía feminista guatemalteca contemporánea*. Universidad Rafael Landívar: Guatemala.
33. Moi, Toril. 1989 [editoras Catherine Belsey y Jane Moore] «Feminist, Female, Feminine». *The Feminist Reader*. 809 págs.
34. Olsson, Frederik. «Male view of women in the Beat generation: A study of gender in Jack Kerouac's *On the Road*» [Tesis publicada] Lund University: EEUU. 22pp.
<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOid=1325372&fileOid=1325373>
35. Phé-Funchal, Denise. 2011. *Buenas costumbres*. F&G Editores: Guatemala. 95 págs.
36. Piedrasanta, Ruth. 2002. *Condición de paso*. Del Pensativo: Guatemala. 75 págs.
37. Quiñonez, Delia 1990. *Nos habita el paraíso*. Editorial Cultura: Guatemala. 140 págs.
38. Rand, Ayn. 2012. «Objectivism Essentials». *Ayn Rand Institute*. EEUU.
http://www.aynrand.org/site/PageServer?pagename=objectivism_essentials
39. Rodas, Ana María. 2005. *Poemas de la izquierda erótica*. Piedra Santa: Guatemala. 5ª edición. 170 págs.
40. Schuck, Naiara Cristina. 2008. «Literatura de escritura femenina» *Revista Borradores*. Brasil. VIII(9)

41. Toledo, Aída. 2002. «Josefa García Granados y el arte de sobrevivir a pesar de todo». laCuerda: Guatemala. (5)44.
<http://www.literaturaguatemalteca.org/toledo4.htm>
42. Toledo, ----. 2002. *Vocación de herejes*. Editorial Cultura: Guatemala. 146 pp.
43. Vargas, José Ángel. 2002. «La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea» *Revista Comunicación*. Instituto Tecnológico de Costa Rica. Costa Rica. Redalyc. XII(2).
44. Wollstonecraft, Mary. 1792. *A Vindication of the Rights of Woman*. 10^a edición. Project Gutenberg: EEUU. 121 págs.
45. Woolf, Virginia. 1929. *A Room of One's Own*. Adelaide eBooks: EEUU. 6^a edición. 68 págs.
46. Zardetto, Carol. 2009. *El discurso del loco: Cuentos del Tarot*. F&G Editores: Guatemala. 208 págs.