

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



El papel de la Crítica en la Validación de las  
Escritoras Guatemaltecas

Trabajo de graduación presentado por Hanna Isabel Orellana  
Beitze para optar al grado académico de Licenciada en  
Comunicación y Letras

Guatemala,

2021



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



El papel de la Crítica en la Validación de las  
Escritoras Guatemaltecas

Trabajo de graduación presentado por Hanna Isabel Orellana  
Beitze para optar al grado académico de Licenciada en  
Comunicación y Letras

Guatemala,

2021



Vo. Bo. :

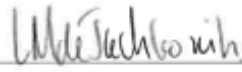


(f) \_\_\_\_\_  
M.A. Michelle Juárez

Tribunal Examinador:



(f) \_\_\_\_\_  
M.A. Michelle Juárez



(f) \_\_\_\_\_  
M.A. Luna Mishaan



(f) \_\_\_\_\_  
M.A. Denise Phe - Funchal

Fecha de aprobación: Guatemala, 25 de junio de 2021.

# Índice

<b>LISTA DE CUADROS .....</b>	<b>VIII</b>
<b>LISTA DE TABLAS .....</b>	<b>IX</b>
<b>RESUMEN .....</b>	<b>IX</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>IX</b>
<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>II. FUNCIÓN DE LA CRÍTICA LITERARIA.....</b>	<b>4</b>
A. LA CRÍTICA COMO INSTITUCIÓN .....	4
B. MECANISMOS DE VALIDACIÓN Y EL CANON LITERARIO .....	7
1. <i>CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA CANÓNICA</i> .....	10
<b>III. LAS MUJERES EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA .....</b>	<b>14</b>
A. PRESENCIA DE LAS MUJERES EN LOS ESTANTES A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	14
B. LA CRÍTICA LITERARIA FEMINISTA: UNA EXPLORACIÓN TEÓRICA ACERCA DE LA AUSENCIA .....	18
C. LOS ONCE MECANISMOS DE EXCLUSIÓN DE LA CRÍTICA, SEGÚN JOANNA RUSS.....	21
D. HACIA UNA CRÍTICA: LAS PROPUESTAS FEMINISTAS.....	44
<b>IV. ESCRITORAS EN GUATEMALA ENTRE 2009 A 2019 .....</b>	<b>47</b>
A. REFERENCIAS METODOLÓGICAS .....	47
B. REGISTRO ISBN NACIONAL (INTERNATIONAL STANDARD BOOK NUMBER) .....	50
C. COMPILACIONES HISTÓRICAS DE LA LITERATURA GUATEMALTECA.....	60
<b>V. PROPUESTAS CRÍTICAS PARA LA VALIDACIÓN DE LAS ESCRITORAS GUATEMALTECAS .....</b>	<b>77</b>
<b>VI. CONCLUSIONES.....</b>	<b>86</b>

VII. RECOMENDACIONES .....	88
VIII. FUENTES CONSULTADAS .....	90

### Lista de cuadros

Gráfica 1: Guatemala: distribución de las novelas publicadas según sexo del autor, 2009-2019	52
Gráfica 2: Guatemala: distribución de novelas publicadas según editorial y sexo del autor, 2009-2019.....	53
Gráfica 3: Guatemala: comparación de novelas publicadas por sexo y por editorial vs. autopublicación, 2009-2019.....	54
Gráfica 4: Guatemala: distribución de los cuentos publicados según sexo del autor, 2009-2019	55
Gráfica 5: Guatemala: distribución de cuentos publicados según editorial y sexo del autor, 2009-2019.....	56
Gráfica 6: Guatemala: comparación de cuentos publicados por sexo y por editorial vs. autopublicación, 2009-2019.....	57
Gráfica 7: Guatemala: distribución de la poesía publicada según sexo del autor, 2009-2019 .....	58
Gráfica 8: Guatemala: distribución de poesía publicada según editorial y sexo del autor, 2009-2019 .....	58
Gráfica 9: Guatemala: comparación de poesía publicada por sexo y por editorial vs. autopublicación, 2009-2019.....	59

## Lista de tablas

Tabla 1: Distribución de autores mencionados en Historia de la literatura guatemalteca por su sexo .....	60
Tabla 2: Distribución de autores por su sexo en DACLiG .....	69



## Resumen

Este ensayo explora los procesos de validación de la expresión literaria y de qué forma el aparato crítico, implícito o explícito, ejerce un papel vinculante para construir el canon literario. Dentro de este contexto, se indaga la brecha de género y de qué forma se visibiliza en la literatura guatemalteca, específicamente en las publicaciones de novela, cuento y poesía entre 2009 y 2019, y en compilaciones de la historia literaria. Se comprueba así lo que se intuye: que la publicación de escritores hombres es mayor que la de escritoras. Dicha evidencia abre la puerta al análisis de las posibles razones de este fenómeno que se percibe como excluyente, por lo que surge la inquietud por analizar los procesos de validación de la academia, con el objetivo de encontrar puntos de reflexión que permitan sugerir mecanismos de valoración crítica incluyentes, consistentes y sistemáticos, de manera que sea posible establecer un canon socialmente relevante y pertinente, sin abandonar los criterios estéticos.

**Palabras clave:** literatura guatemalteca, escritoras, feminismo, crítica literaria, brecha de género, canon literario, sociedad.

## Abstract

This essay explores the validation processes of the literary expression and the ways in which the critical apparatus, implicitly or explicitly, exercises a binding role in the construction of the literary canon. In that context, the gender bias is investigated and in which way it is made visible in the Guatemalan literature and its publications of novel, short story and poetry between 2009 and 2019, in compilations of literary history. It is proven that which is sensed: that the publication of male writers is more numerous than that those of female writers. This evidence opens the door to an analysis of the possible

reasons that this phenomena is seen as excluding, so the need surfaces to analyze the validation processes of the academia, with the goal to find ways of reflection that allow for inclusive, consistent and systematic mechanisms of critic valuation to be suggested, in a way that makes the establishment of a socially and relevant canon possible, without abandoning aesthetic criteria.

Keywords: Guatemalan literature, female writers, feminism, literary criticism, gender bias, literary canon, society.

## I. Introducción

La crítica literaria juega un papel vital en la sistematización de la literatura y en la construcción de un canon. Esta última función puede expresarse románticamente como el proceso en el que se immortaliza a los autores y se rescatan del olvido al producir un libro que navega en un enorme mar de publicaciones.

Según Harold Bloom (1995), el inventor del canon fue Aristófanes, quien abrió paso a un sistema elitista que intenta organizar el legado literario con base en méritos estéticos. Según la revisión histórica de la institución crítica, Peter Uwe Hohendahl demuestra que también ha sido elitista en un sentido social, no solo aliándose al *statu quo*, sino normalizando sus valores y prejuicios. Un fenómeno que pareciera inevitable, ya que, en buena parte, la crítica ha estado constituida por los miembros más educados y, por ende, con mayores privilegios económicos de las sociedades. Ellos han determinado los criterios para la construcción de un canon con nociones ambiguas como “el buen gusto”. Tal institución podría entonces asumir su labor y criterios como inseparables de su estrato social, pero a través de la historia, se ha atribuido la autoridad de que sus elecciones sean “universales” a todo el género humano.

Entonces, se han excluido a ciertas poblaciones de la validación estética del canon, así como el poder ha dejado de incluir a estas poblaciones en la organización social. Una de estas poblaciones está conformada por el género femenino, y como se sabe bien, la sociedad no ha sido justa en la cantidad de oportunidades que le otorga a las mujeres. En este trabajo académico, ha elegido explorar qué tanto involucra la crítica a las escritoras para patentar cómo, al no tener criterios consistentes y solo replicar lo que la sociedad

circundante normaliza, se excluye, sin intención, quizá, a escritores meritorios por razones ajenas a su labor literaria.

En ese sentido, primero se realizó un breve recuento histórico de las mujeres en la publicación literaria, desde lo que anotó Virginia Woolf en 1929 y también Sara Sefchovich en la literatura contemporánea. Luego, de la mano de Joanna Russ, se revisa la documentación de diversas teóricas de cómo la crítica ha invisibilizado los logros literarios de las autoras. Dichas fuentes también ofrecen algunas explicaciones por las que podría ocurrir el fenómeno, como la manifestación de prejuicios claramente sexistas, la falta de un sistema simbólico más amplio para interpretar sus representaciones literarias o la incapacidad para asumir la subjetividad del crítico frente a un texto, tal como lo expresa Bloom: “leemos lo que somos”.

Si bien Russ cataloga estas omisiones críticas como “mecanismos de exclusión”, expresa que, en su mayoría, son acciones inconscientes, aunque peligrosas. Por eso, tanto ella como Elaine Showalter y otras críticas feministas, enfatizan la necesidad de visibilizar el problema para estar conscientes de ello en las obras académicas y no solo hacer publicaciones más representativas de todo el género humano, sino también validaciones más universales. Dicha visibilización empieza, en cada caso consultado, con un conteo de las publicaciones, antologías y programas de enseñanza como expresiones del canon. En una lógica natural, el porcentaje de autoras debería corresponderse con la cantidad de mujeres que hay en una población dada, si bien en el proceso de escritura, publicación y canonización intervienen múltiples factores, incluso sociales, que no siempre pueden estudiarse con el detalle necesario, como sucede en este trabajo de graduación.

Entonces, la población elegida en este estudio es la guatemalteca, en los últimos diez años, 2009 a 2019, y son cifras que fueron seleccionadas para guiar hacia una propuesta crítica que construya de forma más sólida a la institución. Estas cifras se tomaron del registro nacional del ISBN (International Standard Book Number) y son distribuidas por sexo, editorial y tipo de publicación (editorial o autopublicación). También se revisan dos compilaciones históricas: *Historia de la literatura guatemalteca* y el *Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala*.

Se contextualizan los datos cuantitativos con la información cualitativa de los críticos MA Milton Torres y la doctora Guisela López a quienes se entrevistó y cuyas conclusiones podrían resumirse en que la crítica guatemalteca no está sistematizada y es muy limitada, por lo que debería continuarse el ejercicio académico de construcción de una. Finalmente, este ensayo rescata nociones de las propuestas estéticas de Bloom, Woolf, Russ, Showalter y Sefchovich para sugerir mecanismos que favorezcan la construcción de una institución crítica más incluyente y socialmente pertinente.

## **II. Función de la crítica literaria**

La cultura, la literatura y la crítica constituyen una tríada inseparable y ahora veremos por qué. Dicha relación es el fundamento que sostiene este ejercicio de análisis regional de la literatura escrita por mujeres. El primer paso es hacer el esfuerzo por establecer ciertos criterios generales. En *La literatura como sistema*, el crítico mexicano César González Ochoa define al conjunto de obras literarias como parte autónoma del entorno ideológico de la realidad que se organiza de una manera determinada, y que tiene una estructura específica (González Ochoa, 2008). Y esta definición fundamenta la construcción de este marco teórico de forma objetiva.

Ángel Rama, ensayista también latinoamericano, explica que podemos hablar de la literatura como un sistema solamente si la crítica cumple su función, de lo contrario, nada más contamos con obras desperdigadas y aisladas, por excelentes que sean. Además, afirma que las obras se integran a una literatura, es decir a un canon, cuando son absorbidas por la crítica dentro de su discurso explicativo y que el sistema literario no puede desglosarse del cultural dentro del cual existe y se fundamenta, es decir que la literatura está ligada a significados de la cultura en la que surge (Rama, Ángel, 1971). Estas conclusiones no son exclusivas de González Ochoa y Rama, por lo que, para efectos de este ejercicio argumentativo, parto de esta premisa que se considera universalmente aceptada que es necesaria la institución de la crítica que establece un canon para cohesionar, interpretar y disfrutar la producción literaria como un metasistema que cobra vida gracias a los infinitos microsistemas que le dan forma a partir de los criterios con los que se nos antoje categorizar la producción literaria: región, tema, género, edad, etcétera.

### **A. La crítica como institución**

No obstante, parte de la propuesta crítica de este ensayo surge de un cuestionamiento de otros acuerdos tácitos en el sistema crítico y literario, por lo que realizo una breve revisión histórica

de su función y cómo esta ha ido cambiando. Primero, la concepción de la literatura como sistema y la función dentro de la crítica surge durante el formalismo, a principios del siglo XIX (entre 1916 y 1928). Para su funcionamiento, teóricos como Boris Eijembaum, propusieron la necesidad de una ciencia literaria autónoma. Ella considera una “serie específica de hechos” y observa “las cualidades intrínsecas de los materiales literarios” (2008), conjunto de cualidades, principalmente estéticas, que se conocen comúnmente como *literariedad*.

También hay que entender que el concepto de “crítica” no siempre se refiere a lo mismo. Por la ruptura del capitalismo y la clase burguesa, se presentan dos tipos: una llamada “apéndice” del mercado literario y la académica. Según Zimmer, la primera interviene más en la difusión de las nuevas obras literarias a través de reseñas, mientras que es la segunda la que se dedica a validarlas como arte y decidir si deben ser incorporadas en el canon. Y es la última la que nos interesa.

Así, la mayor duda que se ha planteado hacia ella, o llamada *academicista*, es que se ha cristalizado como una organización elitista, aislada de la sociedad y por ende, sin relevancia, más que para sí misma, según Hohendahl. Desde esta posición privilegiada, y según sus detractores, injustificada, la crítica académica ha recurrido a estos tres tipos de escaramuzas críticas para desprestigiar, no tanto al otro tipo de crítica, sino al objeto de estudio de esta: 1) una separación del arte vs. el entretenimiento, en el que el primero cumple con las reglas estéticas del canon y el segundo solo gusta a las masas (discriminación estética), 2) una explicación del impacto social o personal de la obra, ignorando una evaluación estética por motivos condescendientes (la suspensión de estrictas normas estéticas) o, 3) un rechazo a la obra por la ideología que manifiesta el autor a través de ella (crítica ideológica). Este tipo de escaramuzas también se reflejarán en el

segundo capítulo, porque Joanna Russ las tipificó en cómo operan para excluir a ciertos sujetos de la validación crítica.

El problema que detecta Hohendahl es que ninguna de estas escaramuzas o mecanismos realmente es de utilidad al público lector. Ni siquiera incitan a una discusión literaria, sino se emiten en forma de dictámenes inapelables, “obstaculizando, con su inescrutable irracionalidad, la iluminación del lector” (1982, p. 222, traducción libre de la autora). Es decir, la crítica dejó de ser una institución que facilitaba el debate constructivo, y nunca asumió otra función y ese es el *quid* de su crisis: que, al hacerlo, también se ha posicionado del lado de la élite y de su cosmovisión o sistema de valores. En tanto asumiera dicho sesgo, no habría conflicto, porque defendería la propiedad histórica de su sector, pero se constituye como autoridad para todo el arte y le niega a otros sectores el derecho a codeterminar su herencia cultural (p. 73). En realidad, la máxima de juzgar *el arte por el arte*, no solo se desvía completamente de la verdadera crítica, sino que incluso desvirtúa completamente su historia y su razón de existir (1982).

Tomando a Heine como referencia, se afirma que el crítico debería asumir su subjetividad, afectada también por factores sociales, económicos y políticos, y provocar un debate público y que el lector mismo realice conexiones extraliterarias con el texto, evitando lo dogmático. Así, el esquema sería distinto incluso al de la crítica subjetiva, porque no es arbitraria y no se emite desde la postura de una élite.

Entonces, se evidencia que la crítica es la institución que domina a la cultura y está aliada, de forma inconsciente quizás, al poder socioeconómico, y de ahí que utilice ciertos mecanismos para invalidar las obras de las poblaciones marginadas, porque no aprecia valores que no se correspondan con los del *statu quo*. Una de estas poblaciones ha sido la de las mujeres.

## B. Mecanismos de validación y el canon literario

Sin importar la perspectiva teórica, la principal tarea de la crítica académica es la fijación de un canon: el grupo de obras literarias que no solo dialoguen con la tradición, sino la constituyan a futuro.

John Sutherland, catedrático y crítico inglés, explica el origen del concepto de canon. Define que teológica y etimológicamente, procede del griego y significa “vara para medir”. Un texto “canónico” sería uno inspirado por el Espíritu Santo que todo católico debería leer. Y fue esta noción la que se trasladó a la literatura (John Sutherland, 2011).

Si se habla de que la crítica literaria es elitista, el canon definitivamente lo es. En *El canon*, Sutherland continúa afirmando:

(...) “Canon” y “censura” casi siempre van unidos y dependen de una autoridad. (...) el canon literario se ha convertido en el club más exclusivo. Su entrada en él se debate con ferocidad, y conduce a las “guerras del canon”. Los miembros centrales del canon (Shakespeare o Virginia Woolf, por ejemplo) se fijan durante largos periodos, pero no son inmutables. (...) En los márgenes, el canon es tan fluido y borroso como una lista semanal de *best-sellers*. (2011, p. 66)

Pero más allá de la crítica hacia el canon, Sutherland también especifica su utilidad: determinar qué leer en un momento en el que la producción literaria es enorme; es aquí donde coincide con Harold Bloom: “Poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día nuestra vida se acorta y hay más cosas que leer” (1995, p. 29) o incluso, “todo el mundo tiene, o debería tener, una lista de libros para llevarse a una isla desierta” (p. 461).

Pero también puede distinguirse una especie de propósito para el escritor y es que entrar al canon, por mediación de la crítica, es lo que le permite verdaderamente ser inmortal; el canon es

“un patrón de la vitalidad” y su poder reside en otorgar inmortalidad al escritor (p. 38). De forma similar, González Ochoa cita a Shklovski, uno de los formalistas rusos (quienes empezaron a considerar a la literatura como una ciencia formal), para explicar la “producción de los textos en términos de estratificación” (autoridades o una élite): “algunas propiedades de los textos literarios se convierten en canónicas mientras que otras no” (2008). Bloom explica ese proceso de estratificación de los textos, relacionándolo con la etimología de canon, o la vara de medir:

Puede que un crítico tenga obligaciones políticas, pero su primera obligación es suscitar de nueva la antigua e inflexible pregunta del antagonista: ¿más que, menos que, igual a? [la tradición literaria] (...) El canon occidental (...) existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es absoluto político o moral. (1995, p. 34)

Estas propiedades podrían obedecer a normas literarias, pero también son legitimizadas por “los círculos hegemónicos dentro de una cultura, normas y obras que se preservan por la comunidad como parte de su herencia histórica” (2008). Sin embargo, este repertorio de obras, conocido como canon, no es fijo, sino que muta constantemente por la presión de los textos que están fuera y que quieren entrar en él. Dicha presión debería garantizar que el sistema evolucione pero, al mismo tiempo, “es la manera de preservarlo puesto que un sistema sin cambio y sin transformación está condenado a desaparecer. De allí que la dinámica del sistema literario esté en relación directa con su carácter heterogéneo” (González Ochoa, 2008).

Bloom enfatiza entonces que la canonización es eminentemente académica también porque: “el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza” (1995, p. 16). Y quizá sea este el punto más álgido de la discusión del canon, porque no es algo que existe solo para los lectores *amateur*, sino que también se piensa como la lista de

libros que los alumnos de la educación obligatoria deberían conocer y los que vale la pena estudiarse en los periodos lectivos universitarios. ¿Pero cómo determinarla? ¿Quién decide qué obras deben pervivir al olvido y ser conocidas y analizadas por las nuevas generaciones? Pero tampoco es innegable que cualquier autor que sea enseñado como parte del currículo o de los programas universitarios obtiene mayor notoriedad y otros privilegios subsecuentes dentro de sistema un cuyo obstáculo no es producir, sino más bien no ser ignorados.

En la introducción a su *The Institution of Criticism*, Hohendahl menciona que el disentimiento acerca de los autores que se enseñaba en las escuelas secundarias y en las universidades era que solo se estaba estudiando a los autores de las clases sociales superiores (1982). Además, el autor registra que este provino de un entendimiento de que no hay tal cosa como valores objetivos del canon, si estos siempre estarán anclados a una realidad sociopolítica en un constante estado de flujo (1982, p. 66).

Entonces, se hacía un llamado a divorciarse de los valores de la tradición literaria, que incluía la inamovilidad del canon y la crítica, para examinar completamente el proceso comunicativo de la literatura y la necesidad de un análisis crítico que hiciera más que perpetuar valores culturales rígidos (p. 182). Sin embargo, ello no quiere decir que hay que abrir el canon al nivel en que lo hace la industria mediática: el entretenimiento es democrático, debe ser para todos. Tampoco sueña con que todos los libros sean equitativamente significativos. Lo que sí se reafirma es que la oposición de arte versus no arte tiene implicaciones sociales que no dejan de ser peligrosas por intencionales que sean y justo por ello es que hay que examinar dichos acuerdos tácitos de la institución y evitar el daño social que causan (p. 222).

Finalmente, citando a Sir Frank Kermode, Bloom argumenta: “Los cánones, que niegan la distinción entre saber y opinión y son instrumentos de supervivencia construidos para que

resistan el tiempo, no la razón...” (1995, p. 7). Si bien este teórico estadounidense contra argumenta casi visceralmente los cuestionamientos al canon y la institución crítica, sí aporta razones irrefutables a la existencia del inventario de obras fundacionales. Hohendahl, desde su propuesta hacia una labor crítica pertinente a la sociedad, aprobaría esta defensa de la canonicidad por cuanto da luces razonadas de cómo continuar construyendo a la crítica.

### ***1. Características de la literatura canónica***

Bloom enumera una lista de diez características razonables de qué obras literarias pueden ser promovidas en las “listas de lectura” de las universidades, escuelas y colegios como necesarias, no solo por las limitaciones de tiempo y espacio, sino porque el andamiaje cultural depende de ellas.

I. La sublimidad: esta característica podría entenderse subjetiva porque depende de que el crítico la “vea como extraña”. Bloom cita a Walter Pater: “la suma de la extrañeza y la belleza”. Y, como base de la experiencia estética: “la pretensión de trascender los límites” (1995, p. 460). El problema de esta característica es que depende mucho de la recepción, de la subjetividad del crítico, y sigue la idea del Romanticismo del “genio creador”. Como criterio, es sumamente ambiguo porque depende de que el escritor nos sorprenda y que deje a la crítica sin marcos para evaluarlo y eso constituya su entrada al canon.

II. La originalidad: para explicar esta característica, es necesario explicar el concepto de agón: “una literatura fuerte requiere de fuertes precursores contra los cuales luchar para encontrar su propia fortaleza”, o también por una especie de absorción de la grandeza, sin ser una copia (Bloom, s.f.). Una obra original, aunque inspirada por aquellas grandes que la precedieron, es lo suficientemente distinta para ser incluida en el canon o estaría incompleto.

III. La tradición: esta característica es indivisible de la anterior, en cuanto a que: “Hay que arrastrar la carga de las influencias si se desea alcanzar una originalidad significativa (...) La tradición no sólo es una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión” (1995, p. 11). Peter de Bolla explicó este concepto bloomiano así: “una mezcla de relaciones psíquicas, históricas y de imágenes... la influencia describe las relaciones entre los textos, es un fenómeno intertextual” (1995, p. 11). Es decir, una nueva obra canónica debe establecer una conexión intertextual con sus predecesoras, reconociendo que existen y sabiendo qué recursos e ideas han utilizado para no reclamarlas como propias.

IV. Las imaginaciones literarias: este aspecto hace plena referencia a las cualidades estéticas de la literatura canónica, porque “uno solo irrumpe en el canon por fuerza estética”. Esta fuerza estética, según el autor, “se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción” (1995, p. 12). Enlazado al agón con la tradición, este aspecto se manifiesta específicamente en las metáforas porque estas siempre están vinculadas, por similitud u oposición a metáforas anteriores.

V. La necesidad de relectura: “a menos que exija una relectura, no podemos calificarla de [canónica]” (1995, p. 29), porque la complejidad estética de la gran literatura no puede aprehenderse de una sola vez. No obstante, la relectura no es una obligación, sino es producida por el anhelo de experimentar mayor placer ante la “sublimidad”.

VI. La complejidad del placer: pero el placer que provoca la literatura canónica no es fácil o cómodo, y no siempre se interpreta así, porque la literatura-arte no entretiene. Según el autor, su valor estético no solo se manifiesta en el texto en sí, sino: “emana de la lucha entre textos: en el lector, en el lenguaje, en el aula, en las discusiones dentro de una sociedad”, pero

para que todo ello suceda, primero debería asumirse como parte del canon porque no todos los libros llegan a discutirse en el aula y mucho menos en la sociedad.

VII. El elitismo: al defender esta característica canónica, Bloom admite, sin reservas ni remordimientos, que el canon ha pertenecido a las élites socioeconómicas y no cree que eso deba cambiar. Literalmente: “Esta **alianza de sublimidad y poder financiero y político** nunca ha cesado, y presumiblemente nunca lo hará ni podrá hacerlo” [énfasis añadido] (Bloom, Elegía del canon).

VIII. El clasismo: la literatura canónica debería ser para un nivel educativo superior al de las masas y debería permanecer, contraviniendo al concepto “una cultura de acceso universal” como solución a la “crisis” [la de la institución crítica y el canon]”. Así que, argumenta: “Los poemas más poderosos son demasiado difíciles cognitiva e imaginativamente para ser leídos a fondo por más de unos pocos de entre cualquier clase social, género, raza u origen étnico” (p. 456).

IX. La perdurabilidad: el crítico también sentencia que la producción actual no puede incluirse en el canon: “La profecía canónica tiene que ser puesta a prueba unas dos generaciones después de la muerte del escritor” (p. 458). Cita también a William Hazlitt, “De la lectura de libros antiguos”, que el problema con los autores contemporáneos al crítico es que solo pueden ser sus amigos o enemigos. “De los primeros nos vemos obligados a pensar demasiado bien, y de los últimos estamos dispuestos a pensar demasiado mal, a recibir mucho placer de la lectura atenta o a juzgar equitativamente los méritos de ambos” (1995, p. 461).

X. La universalidad: un libro canónico puede estar contextualizado de forma específica, pero eso no le impedirá ser comprendido por cualquier humano en el planeta, porque expresará lo que es común a todo el género: la humanidad. Bloom lo describe así:

El enigma de Shakespeare [piedra angular del canon de Bloom] es su universalismo: las versiones de Kurosawa de *Macbeth* y *El rey Lear* son ciento por ciento Kurosawa y ciento por ciento Shakespeare. (...) El milagro del universalismo de Shakespeare es que no pretende trascender las contingencias: los grandes personajes de sus obras aceptan estar empapados de su contexto social e histórico, al tiempo que rechazan cualquier tipo de reducción: histórica, social, teológica, o las de nuestras moralizaciones y psicologizaciones actuales. (1995, p. 461)

### **III. Las mujeres en la historia de la literatura**

La crítica sistematiza a la literatura, pero es una institución en crisis porque no realiza una función relevante, más que para sí misma. Ha replicado inconscientemente patrones y prejuicios que la circundan, excluyendo algunas poblaciones en la canonización, discusión y estudio. En este capítulo, se describirán formas específicas en las que la crítica parece reflejar algunas discriminaciones. Dichos comentarios resultarán útiles para comprender la falta de pluralidad en la literatura.

#### **A. Presencia de las mujeres en los estantes a través del tiempo**

El primer registro de la ausencia de mujeres en las bibliotecas se halla en *Una habitación propia*, escrito por la prominente escritora y teórica feminista británica Virginia Woolf, en 1929. En esta transcripción de dos conferencias que dictó en las universidades femeninas de Cambridge, Woolf narra cómo sus inquietudes acerca de la ausencia de mujeres en el campus universitario y en la historia humana, la llevan al British Museum, para encontrar qué decían los libros sobre las mujeres. Descubrió que la mayoría de lo que había por conocer de ellas estaba escrito por hombres, “sin más calificación aparente que la de no ser mujeres”. Es decir, más que recuentos sobre la inferioridad intelectual de las mujeres, de la prohibición social para que ellas mismas sustentaran su vida a través del trabajo y la educación, y cómo habían constituido una posesión de sus padres y maridos, no había mujeres componiendo literatura por y acerca de sí mismas sino hasta el siglo dieciséis.

Woolf relata múltiples razones por esta ausencia y una de ellas es que las mujeres han sido consideradas intelectualmente inferiores por sus contemporáneos masculinos. Cita, por ejemplo, a Oscar Browning, autoridad en la universidad en la que ella daba el discurso, quien en varias ocasiones explicitó que pensaba que las mujeres eran intelectualmente inferiores. Luego,

específicamente en cuanto a la escritura, menciona que las mujeres escribían cartas, pero se les tachaba de locas si querían escribir más que eso. Ejemplifica con Dorothy Osborne, de cuyas cartas la autora deduce que tenía talento para hacerlo, pero en las que ella misma expresa que el que una mujer escriba es “una señal de perturbación mental” (Woolf: 1967).

Además, introdujo la idea de que el estudio literario debe tomar en cuenta factores socioeconómicos, al afirmar:

la obra de imaginación, no cae al suelo como un guijarro, como quizás ocurra con la ciencia. La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. (...) estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos. (1967)

Desde ese punto es que analiza también el hecho que las mujeres no habían tenido acceso a trabajar ni a tener sus propios recursos, y ello incide directamente en que el tiempo de ellas no era suyo y, por tanto, no podían dedicarse siempre a lo que querían hacer o a escribir. En la misma línea económica, Sara Sefchovich, autora y crítica literaria mexicana, matiza esta historiografía literaria de Virginia Woolf al decir que la escritura es un privilegio de clase, y aunque fue uno mayormente masculino, la escritura de mujeres no estuvo prohibida en verdad.

Woolf coincide también en que el privilegio de escribir también es de clase, cuando afirma que sería prácticamente encontrar a un genio del tipo de William Shakespeare entre la clase trabajadora. Además, aclara que, en realidad, escribir no es fácil para nadie, ni para los hombres. La labor creativa siempre se enfrenta a diversas interrupciones y obstáculos. No obstante, establece que en el caso de las mujeres no solo es indiferencia, sino abierta hostilidad:

“El mundo no le decía a ella como les decía a ellos: “Escribe si quieres; a mí no me importa nada.” El mundo le decía con una risotada: “¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?”“.

Woolf registra entonces que es hasta el siglo XIX que encuentra libros de mujeres en las estanterías. En este siglo y en el XX se registran a las autoras escribiendo con seudónimos masculinos. Los ejemplos más prominentes son Mary Ann Evans que firmó, en 1874, *Middlemarch: un estudio de la vida de provincia*, considerada una de las mejores obras de la literatura inglesa, como George Eliot. Asimismo, la escritora francesa Amantine Dupin, una de las más prolíficas de la época, firmó siempre como George Sand.

Según Sue Lanser, profesora de Literatura Comparada y de Estudios sobre Mujeres, Género y Sexualidad de la Universidad Brandeis, EE. UU., a partir del siglo XIX fue infrecuente publicar de forma anónima porque la escritura se volvió una profesión y las novelas, un género respetado. Sin embargo, “resultó más difícil para las mujeres tener autoridad cultural para firmar libros de ficción [porque] la historia occidental es principalmente de autoridad masculina”. Así, las hermanas Brontë publicaron sus libros originalmente como Currer, Ellis y Acton Bell en lugar de Charlotte, Emily y Anne. Y esta práctica “continuó con fuerza hasta principios del siglo XX, aunque Lanser que pudo ser no tanto por una fuerza prohibitiva en contra de la escritura de mujeres en sí, sino más bien porque usar los seudónimos masculinos les permitían escapar de los prejuicios en contra de su género: **el pseudónimo era también una manera de proteger la vida personal** (Costa, 2018)

Así que, si bien para el siglo XIX y XX en Europa y Estados Unidos ya había un buen número de escritoras, estas aún debían esquivar múltiples obstáculos. Pero para Latinoamérica, claro está, la cronografía es distinta. Empezando porque, como territorio colonizado por Europa, siempre va atrasado en contraste con sus conquistadores. Así, en su propio registro, Sefchovich

empieza afirmando que la historia latinoamericana comparte rasgos de colonialización e imperialismo, autoritarismo y miseria, por lo que también está tapizada de diferencias sociales, culturales, étnicas y religiosas.

Si bien en estas latitudes también en el siglo XIX las mujeres escribían, lo hacían sin pertenecer a una corriente literaria específica. Según Berta López Morales, escribían desde la maginalidad que se atribuye a los temas, al lenguaje y el estilo que empleaban. No obstante, a partir de la mitad del siglo XX hay un cambio notable “empiezan a existir [en la literatura] no como golondrinas aisladas sino como grupo significativo en las culturales nacionales”. (Sefchovich, 2015) En cuanto al caso específico de Centroamérica, Sefchovich refiere a Sergio Ramírez, notable poeta y crítico costarricense, que afirma que la región “tiene una menor tradición de narrativa femenina”, porque su poesía recién apareció en el último decenio del siglo XIX, y su narrativa es todavía más nueva.

Es necesario apuntar la pluralidad contextual de Latinoamérica, coincidiendo con González Ochoa, porque ella también determina la perspectiva crítica con la que debe tratarse la obra de las autoras latinoamericanas. Así, para Jean Franco, crítica inglesa, la producción literaria de las mujeres debería interpretarse dentro de la de su país, contradiciendo a González Ochoa que argumenta que, muchas veces, hay múltiples momentos literarios dentro de un mismo país y época. Por otra parte, Rosario Castellanos, poeta mexicana, afín a Virginia Woolf y Clarice Lispector, novelista brasileña, “pueden encontrarse “perspectivas comunes e instrumentos de trabajo semejantes”, por lo que el factor mujer es relevante” dentro del análisis literario.

## **B. La crítica literaria feminista: una exploración teórica acerca de la ausencia**

En este último sentido es que Sara Sefchovich empieza argumentando por qué el autor sí es su texto y viceversa, al contrario de uno de los paradigmas más comunes de la crítica literaria, que afirma que se puede separar al autor de su texto:

Un texto no es su autor, dicen los académicos que estudian la literatura. Pero las mujeres que escriben están presentes en sus poemas y relatos. (...) La palabra carga con su significación, con lo que informa, porque no se separa ni puede separar a su creador de su creación, la manera de escribir es igual a la cosa escrita, ambas participan en un juego de espejos. (2015)

La crítica mexicana se basa en Elaine Showalter, crítica y compiladora del libro base para lo que empezó a llamarse como “crítica literaria feminista”: *The New feminist criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (1985), en el que se afirma que el involucrar el feminismo en el análisis literario ha alterado profundamente varias suposiciones básicas del análisis literario.

Sefchovich elabora más al narrar que el feminismo, a partir de la segunda mitad del siglo XX (es decir, 1950) “subvirtió todo el modo de pensar respecto a [las mujeres]” (2015), tanto en la teoría como en la práctica, y al hacerlo, revolucionó el mundo a todo nivel. Y porque transformó completamente el modo de pensar de la civilización occidental, también hicieron surgir el estudio de las mujeres en sí, lo que no existía antes. Se evidenciaba que no era posible seguir excluyendo a al menos la mitad de la humanidad, especialmente en la literatura, un “ámbito en el que se genera, mantiene y reproduce el tejido social, así como sus representaciones, sus valores, su moral” (Sefchovich, 2015).

Entonces, se crearon las herramientas teóricas propias de la crítica feminista, por mujeres literarias y académicas –editoras, escritoras, estudiantes graduadas, facilitadoras y profesoras

universitarias— quienes habán participado en el movimiento de liberación de las mujeres a finales de 1960. Es decir, no solo por participantes del movimiento feminista, sino por mujeres completamente familiarizadas con la teoría crítica literaria y su campo de estudio y trabajo. Sin embargo, labor teórica debió primero ser asentada supuestos preexistentes. Así, las primeras teorizaciones acerca del problema de la exclusión femenina se trataron a través de Karl Marx, Sigmund Freud, Louis Althusser, Jacques Lacan y Jacques Derrida, y sus respectivas “la deconstrucción, la teoría del discurso, la semiótica y la sociolingüística, las teorías poscoloniales y culturalistas” (Sefchovich, 2015).

De esta forma, se obtuvo “como afirmó Giulia Colaizzi, “una visión diferente” y como dijo Alessandra Boccheti, “una redefinición”, del proceso de producción de la obra literaria, del proceso de atribución del sentido y del proceso de recepción”, comprendiendo que la literatura no es solo su autor, sino que dicho actor también depende de su contexto y del contexto en el que su obra es leída, criticada y analizada.

Se retomó entonces el supuesto de Virginia Woolf, que las mujeres escriben distinto por el hecho que su obra está situada desde la perspectiva de la vida que ellas tienen. “Y no podría ser de otra forma pues es desde ese lugar desde el cual ella se apropia de la realidad y la transforma en subjetividad, como han dicho desde Freud hasta Lacan”. Apoyándose en la subjetividad inherente del arte, otro supuesto clave también, porque ella, “como diría Octavio Paz, “se transmuta en literatura, se transforma arte””.

Dicha subjetividad es irremediamente dependiente por las condiciones sociales circundantes. Lucía Guerra Cunningham afirma: “La escritora, como ente social de un grupo particular, posee una visión de la realidad diferente a la de los hombres”. Y Sefchovich explyta:

Al nacer mujeres adquirimos una identidad como tales, porque vivimos en un mundo que nos hace sentir mujeres (con lo que esto quiere decir en cada momento de la historia y en cada cultura) y nos los evidencia constantemente: “Los sistemas de género se entienden como procesos de construcción de sentido”. Dicho de otro modo: que biología y realidad social y psicológica son entonces las responsables de ese distinto lugar que han ocupado las mujeres y desde el cual viven la vida y escriben la literatura. (2015)

Si bien la teoría literaria en su mayoría aboga por el aislamiento de los factores sociales y biológicos para la valoración de las obras, según Lacan “que te nombre mujer te hace serlo” y “como diría Althusser, ello ha creado la subjetividad que a su vez es garantía de que así funcionen las cosas”. Sin ahondar en las razones históricas, sociológicas y antropológicas de la discriminación de las mujeres, es necesario subrayar que 1) es una realidad evidente y 2) concierne a la literatura en cuanto a que la realidad hace surgir tanto sus temas, el lenguaje y símbolos, como figuras retóricas y literarias. Así, se concluye:

Biología y realidad social y psicológica son los responsables de ese distinto lugar que han ocupado las mujeres y desde el cual viven la vida, (...) **Lo que es naturaleza pasa a ser cultura, lo que es biología pasa a ser historia.** [énfasis añadido] (...) reconocemos que ese lugar que ha condicionado y sigue condicionando a las mujeres, también condiciona su escritura (Sefchovich, 2015)

Por otro lado, Nina Baym en su ensayo “Melodramas of Beset Manhood” [Melodramas de la virilidad acosada], aborda el canon literario o la forma en que la autoridad cultural se manifiesta en la literatura y detecta que el principal problema que encuentra con el concepto de canon, al igual que otras críticas feministas, es que este no refleja valores objetivos de la historia y la inmortalidad, sino que son constructos políticos atados a la cultura. Propone que, en la

práctica, la “posteridad” ha sido definida por un grupo de hombres con el acceso a la publicación y a la revisión. Showalter también afirmaba que, en ese canon, a las escritoras se las ha tenido como “las locas de la casa” y ello se ha manifestado “desde las convenciones en la escritura y en la lectura hasta las posibilidades de publicación y distribución” (Sefchovich, 2015). Lillian Robinson complementa las ideas de Baym al argumentar que la crítica no debería restringir sus esfuerzos a construir un canon femenino alternativo (1985). En su lugar, presiona para que se desafíen radicalmente las tradiciones estéticas y los valores literarios que han regido el sistema literario.

Finalmente, según el recuento histórico de Sefchovich de las ideas que ha promovido la crítica feminista, al paso del tiempo y el desarrollo de estas premisas, las teóricas han afinado sus propuestas “de manera altamente sofisticada, tanto que ¡hasta se llegó a considerar “peligroso privilegiar al género como categoría analítica”!” (2015) y han logrado enfocarse en aspectos más netamente literarios del análisis de los textos y su valoración dentro del canon y la academia.

### **C. Los once mecanismos de exclusión de la crítica, según Joanna Russ**

Joanna Russ fue una escritora, académica y feminista radical, graduada de la Universidad de Cornell y con una maestría en Humanidades de Yale. Principalmente, es considerada una de las pioneras de la ciencia ficción feminista y también fue profesora de literatura en la Universidad de Washington. En 1983, publicó por primera vez *How to Suppress Women's Writing*, en el que describe once mecanismos en los que la crítica y la literatura institucionalizada han ninguneado a las autoras y su obra, basándose en una revisión bibliográfica y sus propias experiencias en el medio y en las de sus colegas.

En la primera edición en español, Jessa Crispin, crítica y editora estadounidense, la prologa de la siguiente forma: “Russ no escribía “como una mujer””, para enfatizar en el hecho

que, si bien Russ no experimentó varios de los prejuicios que pesan sobre la escritura de mujeres, sí pudo comprender lo que han debido enfrentar a través del tiempo. Además, su propuesta es valiosa, no solo porque reúne documentación de los mecanismos que describe, sino también porque advierte sobre que las mujeres los apliquen a otras poblaciones menos favorecidas. Crispin lo explica así:

[Russ] Comprende que un Yo delicado necesitará definirse en contra del Otro, y demuestra la suficiente inteligencia como para entender que esto no es cuestión de misoginia en sí, sino de algo que tiene el potencial de infectar a todas las personas. Esa necesidad de que el Otro sea algo concreto, de modo que cuando el Yo se refleje pueda ser algo mejor, crea una lente que imposibilita que veamos el Otro sin arriesgar el Yo. Solo somos capaces de juzgar el arte a través de esta lente, a no ser que nos neguemos con obstinación. (2018)

Es importante establecer que Russ no fue la primera teórica en visibilizar esta problemática, ya que “esta clase de críticas se lleva haciendo durante décadas; hace mucho que (...) que se publican estadísticas y estudios científicos sobre el sesgo inconsciente” (2018), y ya para 1989 la crítica feminista llevaba al menos diez años señalando inconsistencias y proponiendo soluciones. Por supuesto, ello no resta valor a la sistematización teórica de la autora.

Y, si bien la proporción entre hombres y mujeres publicados ha mejorado, Crispin dice que la literatura sigue siendo “dominada por un pequeño segmento de la población”. Según Crispin, asentada en señalamientos de teóricas como Baym, Gilbert y Robinson, este estancamiento del sistema se debe a “los supuestos inconscientes que crean nuestras expectativas sobre las escritoras, la literatura negra o la LGTB siguen siendo con frecuencia los mismos”. Además, la prologuista aboga por lo que llama una “pluralidad radical”, para que al sistema deje de

parecerle una amenaza el hacer espacio para voces múltiples y que deje de promoverse una estética exclusiva y elitista, para que definamos la belleza como lo diverso y disímil.

No obstante, es vital recalcar que, si bien las exclusiones son institucionalizadas, ello no quiere decir que pueda evidenciarse una especie de conspiración o control absoluto del sistema. Las críticas citadas comprenden esta realidad y la atribuyen a que estos mecanismos suceden, no planificados ni de forma necesariamente explícita, pero porque surgen de patrones inconscientes obtenidos de la cultura y de presuposiciones que se consideran normales y por ende no se han cuestionado.

### ***1. Prohibiciones***

Russ empieza explicando la exclusión así: “una prohibición formal tiende a arruinar el juego” (2018). Así, afirma que, al considerar la literatura escrita en inglés en los últimos siglos en Europa y Estados Unidos, “no encontramos la prohibición absoluta en la escritura de las mujeres por el hecho de ser mujeres”.

Por eso, en realidad se piensa que hay una situación ideal en la que solo ciertos sujetos escriben. Y dicha situación ideal se encontró dada por condiciones sociales muy específicas en los primeros siglos de la literatura. Dichos impedimentos hacia las mujeres fueron primero expresados por Virginia Woolf, y Russ vuelve a subrayarlos, desde una crítica literaria que es social e históricamente consciente.

Así, por poner un ejemplo distinto al género de los escritores, “si se sigue sin alfabetizar al campesinado, alguien pensará tarde o temprano que el analfabetismo impide totalmente la literatura escrita, sea esta buena o mala”. Distingue entonces al menos tres factores que fueron determinantes en la ausencia de escritoras: “primero la educación era ilegal. Luego, tras la emancipación, era infrecuente, inferior y no estaba financiada. Esto es el progreso”. De cierta

forma, dice que en el sistema económico vigente, la educación y el trabajo van vinculados, porque no se puede tener uno sin el otro, pero también se conjugan para limitar el factor del tiempo disponible para escribir o dedicarse a actividades que, en un principio, no son remuneradas. Luego, también define un tercer factor, que es el social inmediato a los artistas: su entorno familiar y la falta de apoyo económico e incluso moral que se les otorga. Russ menciona algunos ejemplos de escritoras galardonadas como Kate Wilhelm, o estudiantes de literatura, que expresan cómo sus familias despreciaban sus producciones literarias, pensándola un pasatiempo intrascendente más. Por lo tanto: “es fundamental que seamos conscientes de que la ausencia de prohibiciones formales contra el arte comprometido no excluye la presencia de otras que, a pesar de ser informales, son muy poderosas”.

Continúa semejando la situación a la literatura de la clase obrera, si bien inmediatamente aclara que muchas veces, tanto la categoría de “mujer” como de “obrero” se superponen. Así, aunque algunas personas obreras o de clase media han logrado escribir, en cuanto a las mujeres es válido considerar también que no existían mujeres de clase media *per se*, sino más bien vinculadas a hombres de clase media. Entonces, escritoras como Emily Dickinson debían prestarle dinero a su padre para comprar libros y sellos para sus cartas. Ella y las hermanas Brönte realizaron sus novelas siendo tan pobres que “no podían permitirse comprar más que unas cuantas manos de papel de una vez para escribir”, según Woolf.

En ejemplos más recientes, Russ cita a Tillie Olsen, escritora estadounidense del siglo pasado, que narra que, después de una jornada de trabajo, tareas del hogar y de la maternidad, una jornada triple, ya solo le “quedaban los restos exhaustos de [sí] misma en las migajas de tiempo libre” (2018) para escribir. Asimismo, también cita a la biografía de Rebecca Harding Davis, autora y periodista estadounidense del siglo XVIII: “la imposibilidad de ser artista, ama

de casa las veinticuatro horas, madre y la que gana el pan en la familia también a tiempo completo”, y a Kate Wilhem, autora contemporánea de Russ, para explicar por qué las mujeres suelen terminar por abandonar su escritura, en contra de su voluntad:

me di cuenta que el mundo, de que prácticamente todas las personas que lo habitan, va a seguir dando cada vez más responsabilidades a cualquier mujer que esté dispuesta a continuar aceptándolas. Y cuando las otras responsabilidades sean demasiado grandes, las que tenga consigo misma tendrán que desaparecer. O bien deberá adoptar una posición plenamente egoísta, negarse al mundo y aceptar la culpa que sea. A no ser que una mujer sepa que es otra Virginia Woolf o Jane Austen, ¿cómo puede decir que no...? Generalmente se espera que sus hijos, los compromisos del colegio, las necesidades de su marido, el jardín, etc., vayan primero. ... revertir ese orden... es duro. Nada en nuestro pasado nos ha preparado para ese papel. (2018)

Muchas mujeres alrededor del mundo deben trabajar durante jornada completa, y compaginarlo con su labor de madres y esposas, incluso con su educación. Por ello, “si el tiempo es vital, también lo es el acceso a los materiales y a formación”, afirma Russ, y aunque ya no narra los impedimentos históricos a la educación superior para las mujeres porque “es demasiado conocida para repetirla aquí”, sí recaba numerosos ejemplos de cómo las mujeres son menospreciadas por la misma institución y sus profesores.

## ***2. Mala fe***

Así, y de varias otras formas, Russ explica cómo se ha hecho para “enterrar el arte, para explicar por qué no es bueno, para ignorarlo, para degradarlo, para hacer, en suma, que desaparezca”, es decir, no todo el arte, sino el de las poblaciones que no encajan con el “buen arte”. Entonces la autora se pregunta cómo no puede ser una conspiración consciente, porque,

a todas luces, lo parecería. Sin embargo, opina que ese difícilmente es el caso porque rápidamente se mostraría como una guerra, como sucedió en el apartheid sudafricano (2018).

Entonces, corresponde preguntarse si estas respuestas culturales al arte diverso provienen de la más auténtica ignorancia. Y dice que es muy probable que, en su gran mayoría, de eso se trate. No obstante, define este mecanismo como “mala fe” según lo determinó Jean-Paul Sartre primero, “un tipo de ingenuidad humana”, es decir:

Tomar decisiones sin pensar que se están tomando, sentir vagamente que disfrutamos de ventajas sin intentar ser conscientes de cuáles son estas ventajas (y de quiénes no disfrutaban de ellas), aceptar creencias solo porque son lo habitual y lo cómodo, convencernos activamente de que nuestros pensamientos tradicionales son pensamientos morales, saber que no sabemos, preferir no saber, defender nuestra posición social con una pasión medio sincera y medio egoísta (2018).

Si bien la autora enfatiza que es necesario distinguir entre los pecados discriminatorios (o misóginos, en este caso) que se hacen con plena conciencia, lo cierto es que hay muchos que son el resultado de la omisión. Así, es verdad que las personas no pueden ser completamente responsables “del contexto social en el que tiene que actuar ni de los recursos sociales que tiene a su disposición”. En ese sentido, es conveniente recordar que la cultura ya está dada y que no hay tal cosa como algo neutro, por lo que no hace falta más que hacer lo normal o las buenas costumbres y educación tradicional para ser sexista o racista. Si bien este mecanismo pareciera ambiguo o no tan directamente relacionado a la crítica, es conveniente puntualizar que la mala fe (o las preconcepciones sociales) influye en varios de los mecanismos subsiguientes. Asimismo, es en este mecanismo que se reflejaría la propuesta de Hohendahl, que la crítica es un brazo de la élite social, con los mismos valores.

### **3. Negación de la autoría**

El tercer mecanismo ya corresponde plenamente a la crítica, y no solo a lo sociocultural, y esta es la razón por la que ya puede referirse con ejemplos históricos y de ensayos críticos. La autora expresa entonces que el segundo paso, cuando, a pesar de lo anterior, una mujer escribe, es negar que ella es su autora. Si hay una obra que cumpla con los estándares intelectuales y estéticos, lo primero que se hará es determinar que una mujer no pudo haberla hecho, sino, con toda seguridad, fue un hombre y ella se apropió de la obra.

Ya Virginia Woolf contaba sobre la negación de la autoría porque Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle y escritora inglesa del siglo XVI, fue acusada de haber contratado a un académico para escribir su obra porque había muchos términos que estarían fuera de su alcance. Su esposo debió aclarar que ella no conocía a ningún académico más que él y su hermano. Luego, Russ cita a Stella Gibbons, que documenta cómo en el siglo XIX se insistía que Branwell Brönte “era el verdadero autor de las obras” de las hermanas Brönte. Ellen Moers también evidencia cómo se dudaba de la autoría de Frankenstein de Mary Shelley. En cuanto al caso específico sobre Shelley, hay una negación de la autoría sutil, porque se admite que sí, lo escribió una mujer pero nada más como una especie de médium, por razones de su juventud y su sexo, como se evidencia en al menos tres incidencias de la crítica. Y algo similar dijo la crítica de Emily Brönte y su *Cumbres borrascosas*, como si ella la empezó a escribir pero la novela se terminó sola. Inclusive, existe el caso de Elisa Hall, en Guatemala, que hizo la novela *Semilla de mostaza*, pero se le acusó de no haberla escrito ella porque estaba muy bien ambientada en el siglo XVII, sino que la plagió de un autor de entonces (Albizúrez y Barrios, 1987, 278-279)

### **4. Contaminación de la autoría**

Russ ve necesario aclarar, desde este punto en adelante, que lo más complejo de los mecanismos de exclusión es que suelen ser sutiles. Así como la negación de la autoría, hay una contaminación de ella que sucede a través de la difusión de prejuicios en contra de las escritoras a nivel social y sucede cuando ya es materialmente irrefutable que ellas hayan escrito sus obras, como diciendo que sí, lo hicieron, pero no deberían. Esto, al establecer que el arte de las mujeres es indecente o ridículo, por ejemplo.

Este mecanismo ya lo evidenciaba Woolf al narrar el rechazo rotundo hacia la escritura por parte de la misma Dorothy Osborne (1627-1695), y ese prejuicio seguramente pesó sobre las mujeres por siglos, implicando que no aparecieran escritoras sino hasta el siglo XVI. Inclusive, Russ propone que este mecanismo podría explicar “el aumento de pseudónimos masculinos entre las escritoras durante la última mitad del siglo XIX” y el que debieran recurrir a seudónimos durante la primera parte de la historia de la literatura femenina. De estos seudónimos, Elaine Showalter “enumera doce ejemplos desde la década de 1850 hasta la de 1880” en la literatura estadounidense.

Surge entonces lo que Russ denomina “argumentos *ad feminam*” en la crítica, habiendo tantos ejemplos en los periódicos entre 1840 y 1870 que ella afirma que son demasiados para enumerarlos. Por mencionar un ejemplo, acerca de Charlotte Brönte y su *Jane Eyre* se dijo que, si lo hubiera escrito un hombre, estaría bien, pero al hacerlo una mujer, resultaba indecoroso y repugnante. Woolf también hace referencia a este mismo tipo de crítica cuando habla de que Jane Austen y Emily Brönte fueron, en su opinión, las mejores escritoras de su época, que escribieron como mujeres, no como hombres, porque no se conformaron al “escribe esto, piensa lo otro” de críticos como Sir Egerton Brydges, “mezclando hasta en la crítica poética la crítica sexual” y que definía qué era adecuado para que una mujer escribiera según él, un caballero.

Aquí se desprende otro concepto interesante, porque el prejuicio de que la escritura de mujeres es “indecente”, lleva a que la crítica deje de ser estética o plenamente literaria, y pase a ser moral, basada en la vida y la sexualidad de las escritoras. Russ entonces enumera cómo las mujeres que no solo lograron publicar, sino incluso llamar la atención de la crítica, fueron categorizadas por su vida personal más que por sus méritos artísticos. Así, en una de las antologías más importantes de la literatura en inglés, *A Treasury of Great Poems* de Louis Untermeyer:

ha reemplazado las categorías de cinco de las seis poetisas por estereotipos sexistas de las mujeres que nos resultan muy familiares: Aphra la Puta, Anne la Dama, Elizabeth la Esposa, Christina la Solterona y Emily Dickinson la Loca (... también es una triste solterona). (...) la imagen pública femenina que sustituye a la categoría de Escritora es indecente [la Puta] o limitante [la Esposa, la Solterona, la Dama]. (2018)

Russ propone que, si bien existe un fenómeno similar que llama “falsa categorización” (que se ampliará más adelante) en los escritores, en el que, en lugar de autores, adquieren epítetos en la crítica como “Visionario Autodestructivo”, “Atleta Matón” o “Erudito”, en realidad estos no son epítetos referentes a su vida sexual y son para halagarlos.

## 5. *El doble rasero del contenido*

No solo las expectativas sociales de los géneros son distintas, sino que estas también influyen en los temas que se esperan de la escritura de cada uno de ellos y una valoración distinta, si bien es posible que por los roles asignados las experiencias sean distintas, no más o menos valiosas. Entonces, en ello consiste el mecanismo del doble rasero, y no solo se experimenta en el proceso de crítica sino también en el editorial, es: “considerar de más valor e importancia un conjunto de experiencias que otras” (Russ, 2018).

Como otros mecanismos, la primera en notarlo es Woolf, apuntando que los valores de la industrial editorial provienen de la cultura. Así, citada por Russ:

el fútbol y el resto de deportes son “importantes”; la adoración por la moda, la compra de ropa, “triviales”. Y estos valores se transfieren inevitablemente de la vida a la ficción. Este libro es importante, da por sentado el crítico, puesto que aborda el tema de la guerra. Este libro es insignificante porque trata sobre los sentimientos de unas mujeres sentadas en la sala de estar. Una escena que transcurre en un campo de batalla es más importante que una escena que tiene lugar en una tienda. (2018)

Según algunas teóricas feministas, esta devaluación del conjunto de experiencias, comportamientos, valores y juicios de las mujeres reflejados en su ficción nace de una devaluación general y automática de ellas en la sociedad, “de la creencia de que la masculinidad es “normativa” y la feminidad algo “anormal” o “especial”“. Según Phyllis Chesler lo que experimentan las mujeres suele pensarse como menos amplio, representativo e importante que las experiencias que narran los hombres. Y que ello se vería en cómo se distorsionaría la apreciación de un texto según se piense que es de una autora o autor.

Por ejemplo, en Inglaterra, en 1847, se publicó una novela por un autor novel y según Carol Ohmann, los críticos la describieron como “poderosa y original” y que el escritor en cuestión era prometedor, Tres años después, por la segunda edición de ella, se reveló su autor: Emily Brönte y la obra, *Cumbres borrascosas* y, a partir de entonces, la crítica se dedicó a hablar de la vida de la autora, a decir que era demasiado joven y hasta pareciera que encontrar defectos en su escritura. Otro ejemplo es el de George Eliot. La crítica de su primera novela pasó de ser elogiosa a negativa cuando se supo, en 1860, que el autor era en realidad una mujer. Sue Lanser afirma que ese tipo de sesgo sigue vigente, aunque bien pueda ser también inconsciente. Un ejemplo documentado sucedió en 2015:

la escritora estadounidense Catherine Nichols hizo el experimento de enviar un manuscrito suyo a agentes literarios bajo un seudónimo masculino y se sorprendió con el número de respuestas positivas que obtuvo: **17 de 50**. Cuando envió el mismo material usando su nombre, recibió **2 respuestas positivas en 50 intentos**. (Costa, 2018)

Ellen Moers explica que la razón de este sesgo de género, no es por la codificación genética que las hace mujeres, sino porque reciben educación de niñas y se les asignan funciones específicas en la familia, cultura y el cortejo. En cualquier caso, lo que debería contar es que si las escritoras emplean “las profundas estrategias creativas de la mente literaria” o no. El hecho es que el doble rasero del contenido también afecta a las mujeres que hacen arte que no es específicamente reconocible como “femenino” porque se malinterpreta. En cualquier caso, el arte debería ser inherentemente auténtico y este rasgo no es posible si la artista está limitada a lo que sabe que se espera o no de ella por sus experiencias vivenciales.

## 6. Falsa categorización

Un primer ejemplo de la falsa categorización o re categorización puede ser lo que hizo Sydney Dobell con *Cumbres borrascosas* al denominarla “historia de amor”. Russ explica que es otra manifestación de la mala fe y también constituye una negación. El peor ejemplo es lo que sucede en *Women Artists* de Petersen y Wilson, en el que eliminó la categoría de artistas por sus propios méritos, y solo se añaden si tenían alguna relación de consanguinidad o sexoafectiva con un artista masculino.

Luego, se tiene la falsa categorización “más virulenta jamás inventada” como es adjetivada por Russ y esta tiene que ver con el arte canónico, el arte serio, o el arte *per se*, en oposición a un entretenimiento, arte superficial o comercial. Entonces, se recurre principalmente a etiquetas como “regionalista”, que “indica que la autora en cuestión se centra en una región en concreto, sino que su obra está por ello limitada (y no resulta de interés “general”)” o a una subcategorización en géneros literarios, que es cada vez más específica (comercial) como del tipo “ciencia ficción” o “ficción histórica” en lugar de simplemente “novela”. Por lo tanto, el foco de este problema parece estar en cómo se determina qué obras conforman el canon y cómo esa determinación no solo es inapelable sino que no ha evolucionado con el tiempo.

El caso más contundente de la reclasificación, de la excusa ambigua del canon y su consecuente impacto en la valoración de las obras de mujeres lo presenta Sefchovich en su *El cielo completo*. Este es el de la literatura *light*, término que empezó a usarse en los círculos culturales mexicanos a fines del siglo XX, aunque no se inventó entonces, sino que ya cargaba una connotación de oposición al canon. Sobre todo, tenía un énfasis en su aspecto “comercial”, porque se refería a la literatura que vendía y ello implicaba naturalmente que “no servía literariamente hablando”. Sin embargo, Sefchovich declara que era una etiqueta ambigua,

porque podría aplicarse a obras cumbres de la narrativa mexicana, pero solo se hizo para los libros de las autoras que se volvieron populares. En palabras de la crítica británica, Jean Franco, “Quizá no es de sorprender que el término light esté de moda justamente en el momento en que las mujeres dominan el mercado” (2015).

Sefchovich hace un esfuerzo por comprender esta reacción adversa, sabiendo que era sorprendente que quienes llegaron históricamente más tarde a la literatura, las mujeres, se insertaran “en un mundo en el cual las reglas del juego y los cánones tanto de temas y estilo como de lenguaje y modo de representación ya estaban establecidas” y aún así lograran ser leídas y reconocidas. Si siempre fueron, si mucho, participantes secundarias de los movimientos literarios, ¿cómo era posible que encontraran tantos lectores? El hecho que hubiera dos tipos de validaciones, la tradicional, de la crítica, y el de los lectores, representaba un rompimiento inmenso para el *statu quo*.

Esto explica los esfuerzos para desprestigiarla por los críticos que tenían acceso “a los canales para difundir y hablar de la cultura: revistas, suplementos, editoriales, conferencias y cursos, críticas y reseñas”. En un ejemplo específico, se publicaron dos novelas casi al mismo tiempo, y aunque la obra del autor recibió mucha crítica positiva en esos canales (Sefchovich no especifica cuál es la obra ni el autor), fue *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, publicada en 1989, que se volvió un fenómeno literario latinoamericano, con muchísimas ventas y hasta una película, a pesar de haber recibido reseñas adversas de la crítica. Así, sucedió un divorcio importante entre la crítica y los lectores, pero “lo más interesante del proceso de descalificar a ciertas novelas fue que los detentadores del poder cultural ni siquiera leyeron a quienes condenaron” (2015). Si bien en este caso la crítica no pudo detener la difusión de la obra, sí se le negó a la obra la posibilidad de ser estudiada, porque el prejuicio hacia una obra

escrita por una mujer y que presenta temáticas tradicionalmente “femeninas”, como la cocina, el erotismo y el romance determinó la respuesta de la crítica, más que una serie de criterios objetivos o siquiera un acercamiento real a la obra.

¿Por qué sucede esto? Sefchovich se aventura a afirmar que quizá es porque simplemente no les interesa lo que las mujeres quieran decir o tal vez “porque ni cuenta se dan de que no las consideran”, citando a Héctor Aguilar Camín, o también, a José Emilio Pacheco, quien hablaba de la poeta mexicana Rosario Castellanos: “No supimos leerlas”. Sefchovich insiste entonces en la teoría de la recepción y cómo en el proceso de canonización se lee solo lo que se ha leído siempre porque ello determina los procesos de comprensión del texto. Entonces el canon sería una repetición de sí mismo, porque solo se elige lo que cumple con los valores ya cristalizados.

## **7. Aislamiento**

Este mecanismo surge cuando los seis previos han fallado y un escritor de una población usualmente discriminada logra entrar en el canon, según Russ. La autora expresa que es el mito del logro aislado, que logra dar la impresión de que se incluye a alguna autora por algunas piezas literarias “rescatables” o porque eso fue lo único que produjo. Continúa, al ejemplificar que, en 1974, ninguna librería de la ciudad de Washington vendía otra novela de Mary Shelley que no fuera *Frankenstein*, y la de la universidad, solo tenía disponibles ediciones de bolsillo. En un periodo comprendido entre 1972 y 1974 ella preguntó a sus estudiantes de dos instituciones distintas, y solo una “sabía que Charlotte Brontë había escrito otras novelas”. Al mismo tiempo, ni *Shirley* ni *Villete* estaban disponibles en las librerías.

Por supuesto, Russ entiende que este fenómeno también le sucede a los autores y solo son representados por un puñado de su obra, presumiblemente, porque es lo mejor logrado. Sin embargo, el daño que este fenómeno hace a las escritoras es mayor porque ellas son una pequeña

parte “del todo en las antologías, clases, planes de estudio y listas de lectura en cualquier nivel educativo”. Asimismo, argumenta que el problema es que con estos mecanismos se prueba que los criterios de selección de la crítica suelen ser capciosos y prejuiciosos y se replican en el momento de seleccionar lo más “relevante” de su obra. Usualmente, esta selección refuerza los estereotipos de las mujeres y su escritura: solo escriben de amor heterosexual, de feminismo, o de las experiencias de mujeres.

### **8. Anomalía**

No solo se aísla la obra de las escritoras en la crítica, seleccionando solo una parte conveniente, sino que también se refuerza la idea de que las autoras son una excepción. Joanna Russ cita el siguiente estudio de Jean S. Mullen para establecer que las selecciones parecen mantener un mismo porcentaje de mujeres, aunque la selección de autoras cambie de obra a obra.

- El 7 % del total de autores de las antologías universitarias de primer curso de Estudios Ingleses pertenecían a mujeres.
- De 100 autores en *Poets of the English Language*, 5 son mujeres.
- En *A Treasury of Great Poems* hay 12 mujeres entre 98 autores
- De 108 autores en la lista de lecturas de posgrado de la Universidad de Washington, 8 son mujeres, más una novelista y dos poetas en el grupo optativo.

Luego, en cuanto a modelos de redacción para dichas clases de primer año universitario:

- El 98 por ciento de los ejemplos de “excelencia estilística” era de escritores.
- Un 12 % de los ejemplos específicos “de estilo, metáfora, alusión, orden o énfasis” eran de mujeres.

También se hace referencia al uso de las obras de autores para ilustrar ejemplos o modelos lingüísticos a seguir:

- Las escritoras fueron citadas entre un 12 a 17 %.
- Para estos fines, 29 ensayos de hombres fueron usados, mientras que ninguno de una mujer.

Estas cifras se corresponden a la participación femenina en otros campos del conocimiento humano. Así: “en (...) sociología y antropología (25 % [de autoras]), las mujeres “apenas tenían voz” en los temas filosóficos (...), poca en los asuntos morales (4 %), ninguna en política, y de los 72 artículos sobre filosofía, 3 estaban escritos por mujeres”, también en dicha lista de lectura de los posgrados (Russ, 2018). La autora continúa numerando las proporciones en antologías:

- *The Golden Treasury*, en su primera edición en 1861 por F. T. Palgrave, tiene un 11 % de autoras.
- La misma antología, reeditada en 1961 por Oscar Williams, tiene una selección del 8 % de obras de mujeres.
- En *A Treasury of Great Poems*, por Louis Untermeyer, alcanza un porcentaje similar: 8.6 % del total, si bien sus seleccionadas “difieren por completo de las de Williams”.
- En *Poets of English Language* de Wystan Hugh Auden y Norman Holmes Pearson, un 5 % de los autores seleccionados son mujeres.

Russ concluye entonces que, desde una fecha inicial aproximada de 1650, es decepcionante que el porcentaje de mujeres se mantiene entre un 5 y 8 %, aunque la nómina de autores cambie de compilación a compilación, lo cual, en principio, apunta a que en total hay muchas más autoras de lo que parece. Menciona que Showalter hizo un análisis similar en la carrera de literatura de la universidad a la que asistió (femenina, por cierto) en la que solo se enseñaron 17 mujeres dentro de 313 autores, es decir, el 5 %. Si bien ello habla de una desigualdad, a Russ le inquieta el hecho que, aunque en la universidad de Showalter el número de mujeres que se incluye es mayor, no lo es el porcentaje y, entonces, se aventura a afirmar: “cuando se añaden mujeres a una lista de lectura,

a un plan de estudios o a una antología, también llegan más hombres, y que cuando el número de hombres baja, las mujeres desaparecen misteriosamente” (2018). Entonces, Russ recuerda a la autora Claudia Van Gerven, quien dijo que, al ver los porcentajes de las antologías, pareciera que “una mujer debe ser extraordinaria para destacar en su generación. Y que a un hombre no le hace falta serlo”.

Sefchovich, a su vez, hace un análisis numérico del canon en general y así afirma que “hasta 1977, el canon estadounidense de escritores importantes no incluía ni una sola novelista”, a pesar de que en término de ventas, las novelistas “han dominado la literatura de los Estados Unidos desde mediados del siglo XIX”. Asimismo, a nivel regional, el renombrado autor mexicano Carlos Fuentes hizo el “Canon de novelistas latinoamericanos imprescindibles del siglo XX” y sus “Apuestas para el siglo XXI”, pero no mencionó a una sola mujer. Más recientemente, también la revista mexicana *Nexos* realizó una encuesta a “más de cien escritores y críticos” para que seleccionaran las mejores novelas nacionales publicadas en los últimos treinta años y no hubo ninguna de una mujer.

En cuanto a estadísticas recientes, la organización VIDA (Women in Literary Arts) establece que, en las producciones críticas contemporáneas en Estados Unidos, no se incluye más del 30 % y no menos del 20 % de reseñas de libros escritos por mujeres. En 2011, Ruth Franklin hizo un análisis similar de los catálogos de 13 editoriales estadounidenses y halló que 11 de ellas, tenían catálogos sesgados a favor de los hombres porque el 30 % o menos de sus libros estaban escritos por mujeres, si bien las publicaciones netas son casi pares en varios casos (Franklin, 2011). El diario *Huffington Post* amplió su análisis el año siguiente y tuvo hallazgos similares: las 4 mayores imprentas del país, publican en una proporción de 75 u 80 % hombres y el resto de

mujeres, a excepción de una, que sí tenía una paridad casi exacta (*Are Book Publishers To Blame For Gender Discrimination?*, 400 C.E.).

Russ prosigue, explorando los porqué de que la literatura femenina haya sido ignorada, ninguneada o sustituida, y entonces cita a Judith Long Laws, una psicóloga, que lleva a una respuesta política, más que estética, introduciendo al concepto de *tokenismo* [término anglosajón proveniente del vocablo token (símbolo)]. Este hace referencia “al hecho de otorgar pequeñas concesiones de carácter simbólico con el fin de crear la falsa impresión de justicia y evitar las críticas”, como incluyendo a una población históricamente discriminada pero circunscribiéndola a la marginalidad. Por otra parte, cita al autor Samuel Delany, que menciona una investigación en la que se constató que los estadounidenses están entrenados para ver paridad (una distribución en mitades iguales) aunque el grupo de personas en realidad esté compuesto por 75 % de hombres y 25 de mujeres, y por ello, un mecanismo inconsciente similar opere en la selección editorial y antológica.

### **9. Falta de modelos a seguir**

Todos los mecanismos de exclusión con anterioridad descritos influyen en todos los artistas, independientemente de qué lado del *statu quo* se encuentren, o si experimenten dichos mecanismos de forma negativa o positiva. Asimismo, es cierto que estos mecanismos se traslapan y también se suman entre sí para generar un efecto bola de nieve. Por ello, la falta de modelos a seguir es una consecuencia de la acumulación de varios mecanismos, pero también tiene su propio impacto. “Los modelos a seguir como guías para la acción y como indicadores de posibilidades son importantes para todos los artistas –para todas las personas, de hecho–”, no obstante, resultan aún más claves para las mujeres aspirantes a artistas, porque “se enfrentan a un continuo y masivo desaliento” que las rodea.

Inclusive, Russ afirma que la educación superior influye en ello, ya que sí hay autoras y puede que las mujeres las lean en su juventud, pero son rechazadas y negadas por las instituciones literarias o el estudio serio de ellas, como restándoles importancia. Ya desde el primer esfuerzo por teorizar sobre la literatura femenina, *Una habitación propia*, Woolf hablaba que, sin importar el desaliento y la crítica hacia su obra, las mujeres, al empezar a transcribir sus pensamientos, se habían tropezado con el obstáculo que no tenían un punto de partida: si bien era inexistente o tan parcial que tampoco era una ayuda. Entonces, la autora introduce a la idea de las madres literarias y sugiere leer a las escritoras como una serie, una continuación entre sí, aunque ellas no se hayan asumido así. Aunque los autores masculinos pueden inspirar estilísticamente a las femeninas, lo que descubrieron las primeras mujeres que escribieron es que “no existía ninguna frase común lista para su uso”. Evidentemente, la autora al proponer esto, esboza que también hay diferencias estilísticas inherentes al sexo.

Russ enumera entonces algunos ejemplos de la mella que hace esta falta de referentes a los escritores noveles y cómo incluso, cuando se supone que hay escritoras, se piensa que son de menor calidad. La escritora y catedrática estadounidense, Florence Howe, cuenta que sus estudiantes femeninas “suelen considerar que las escritoras son inferiores a los escritores”, lo que implica que ellas mismas también lo son, aunque no lo digan. También, muchas han confesado que desearían escribir, pero sienten que es “demasiado tarde” para ellas o que no tienen ideas ni imaginación para hacerlo. La reconocida escritora Adrienne Rich hablaba de “un deseo sutil de escribir como lo hacen los hombres”, porque esa es la forma aceptada. La misma Russ narra que, al toparse con la afirmación que ninguna mujer ha escrito gran literatura, pensó “Seré la primera”. Luego, se dio cuenta que casi todas las escritoras habrían pensado eso, que no debería ser que cada nueva generación de escritoras piense que debe hacerlo todo por primera vez y luchar

constantemente contra la idea de que si fuera posible que una mujer pudiera ser gran escritora, ya alguien lo hubiese logrado. Entonces: “Sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz”. (2018)

### ***10. Reacciones***

Russ tipifica al menos cuatro reacciones de las mujeres ante la consistente exclusión de la literatura: no escribir para nada; escribir aceptando los supuestos que han estado en su contra, como que la escritura de las mujeres debe ser inferior a la de los hombres; también dar por hecho que una mujer, antes que escritora, es cualquier otra función, especialmente, “solicitas esposas y madres”; o elegir un género literario “menor” para hacerlo o pensar que se es una escritora excepcional.

Entonces, sustenta la primera reacción con algunos datos del subgénero específico al que ella aportaba. Según sus estimaciones, en 1974, “la asociación Escritores de Ciencia Ficción de Estados Unidos con un 18 % de mujeres”, mientras que la de Escritores de Misterio, “un 23 %”. En talleres de escritura de ciencia ficción a los que ella asistía, el 20 % de los alumnos son mujeres. Sin embargo, llama la atención que, según Jeffrey Smith, editor de *Khatru*, editorial especializada en el género, más de la mitad de las novelas góticas publicadas son de mujeres y los escritores más populares del género detectivesco con mujeres. Esto se apoya con el análisis que realizó la periodista Rosie Cima en 2016, de la lista de éxitos de venta del *New York Times*. Entre sus conclusiones, afirma que varios subgéneros o géneros comerciales como horror/paranormal, misterio, histórico, doméstico y romance no solo alcanzaron la paridad de publicaciones a partir de la década de 1980, sino que ahora son dominados por mujeres.

En cuanto a los clasificados como “Literary/none”, que es el género que es evaluado y premiado con los Pulitzer o el Nobel, en 2010 hay una proporción de 54% hombres y 46% mujeres

en Estados Unidos. No obstante, en la historia mundial tan solo catorce mujeres han ganado el Premio Nobel de Literatura. El Premio se le ha dado a 114 laureados, por lo que 100 son hombres. El Pulitzer para obras de ficción lo han recibido 29 mujeres, 60 hombres. El premio más importante de la lengua española, el Miguel de Cervantes, de 40 ganadores, solo 4 son mujeres: una décima parte. Inclusive, en Francia, un país que dice abogar por la equidad desde el Renacimiento, el Prix Goncourt, el premio literario más importante, lo han ganado solo 9 mujeres, en 102 premiaciones. Y de los demás premios franceses, se calcula que solo un 18% es recibido por mujeres. Todo lo anterior habla de que, en los últimos años, la brecha no está en las publicaciones ni en las ventas, sino en la consideración y validación crítica.

Cima introduce su análisis numérico con la anécdota de Shirley Jackson, que, al preguntársele cuál era su ocupación, ella respondió que era escritora, pero su interlocutora insistió en que solo la pondría como “ama de casa”. Esto para ilustrar la segunda reacción: las mujeres no son escritoras, aunque ellas mismas se denominen así porque sea algo a lo que se dedican (e inclusive, en lo que destacan). (Rosie Cima, s.f.) Russ cita a autoras como Elizabeth Hardwich o Simone Weil que dijeron aceptar el hecho que la escritura femenina no puede ser de la misma calidad que la de los hombres.

Otras mujeres, ante una lucha que parece perseguirlas, parecen haber optado por seguir este consejo: *“Sal de los géneros literarios “mayores” y dedícate a los “menores”. Quédate en la periferia de la cultura”*. Russ enfatiza en el hecho que Jane Austen, por ejemplo, escribió un género que había estado dominado por mujeres por un siglo y que el hecho que fuera considerado “basura”, le dio “una libertad artística notable”. Pero eso no quita que haya escrito esto en *La abadía de Northanger* que era un género literario muy condenado, ya entonces. Russ entonces observa que una norma tácita parece ser que si una mujer quiere sobresalir, es buena idea inventar

un campo para hacerlo o elegir “un área tan mal pagada o de tan poco prestigio que los hombres no la deseen”, como fue el caso de Florence Nightingale en la enfermería y Jane Addams en el trabajo social.

Por último, la autora ejemplifica cómo el que Margaret Cavendish, en 1953, se apropiaba de la idea de “seré la primera” y que Anaïs Nin pensara que la publicación de sus diarios personales la hacía destacar representa una reacción opuesta a la de las escritoras conformándose con la periferia de la cultura o el canon. Esta es pensar que son el único hito en la historia, como una de las principales reacciones también al mecanismo de la falta de tradición literaria de las mujeres.

### ***11. Estética***

Más que explicar este mecanismo, Russ parece contraargumentar la idea de que la obra de las mujeres no cumple con los criterios estéticos universales o simplemente no es estética. Dice que es desde esta perspectiva o bajo esta excusa, más bien, es que no se ha validado su escritura, y se le ha obstaculizado, consistentemente, su inclusión en el canon. El problema es que “básicamente, las vidas privadas de la mitad de la humanidad” han quedado afuera de él, citando a la poeta Carolyn Kizer, que es una idea que extiende Sefchovich al titular su colección de ensayos acerca de las mujeres en la literatura *El cielo completo*, porque recuerda a Confucio afirmando que una mitad del cielo descansa sobre hombros de mujeres.

La humanidad no está compuesta solo por hombres, pero el registro inmortalizado de textos, o el canon literario, parece afirmar que así es. Y no solo eso, sino que pretende registrar la totalidad de la experiencia humana, y de ahí surge su valor principal: su universalidad. Según a psiquiatra Jean Baker Miller este valor es falso, porque “Un modo de entender la literatura que puede llegar a ignorar las vidas privadas de la mitad de la raza humana no está “incompleta”; está distorsionada de la cabeza a los pies” (2018).

Russ cree que la académica Judith Fetterley habla por todas las mujeres cuando dice que “...no encuentro una sola parte de mi experiencia en [el canon occidental]” (Russ, 2018). En ese sentido, Russ y otras autoras exigen cuestionar la validez de los criterios estéticos preponderantes. ¿Por qué la definición que las mismas escritoras tienen de dichos criterios no las respalda sino las ataca?

Por otro lado, las artistas Valerie Jaudon y Joyce Kozloff han propuesto que la jerarquía estética no solo afecta a las mujeres, sino también tiene longevos antecedentes; así: “las bellas artes por encima de las artes decorativas, el arte occidental por encima del arte no occidental, el arte masculino por encima del arte femenino” (2018). Por lo tanto, hay una serie de sinónimos implicados en la jerarquía del mérito estético, el “arte mayor”, que usualmente tienen que ver con la masculinidad y la cristiandad, por ejemplo.

Adrienne Rich declaró que dicha subjetividad que se impone como objetividad en la literatura “trata de forzarnos a nombrar nuestras verdaderas en una lengua que no es la nuestra, para así diluirlas”. Comparte que las escritoras parecen sentirse en la necesidad de traducir sus experiencias y lenguaje particular y en esto coincide con la profesora Suzanne Juhasz, que explica que esta “traducción”, es como una negación de las propias experiencias y la necesidad constante de vincular todo a experiencias y normas masculinas (Russ, 2018).

Por ello, Russ dice que es necesario reevaluar y redescubrir el arte minoritario, (el de las mujeres en cuanto constituyen minoría cultural), porque se debe “remediar la parcialidad y la exclusividad haciendo justicia con artistas individuales a cuya obra se le permite la entrada en el canon” (2018). Esa propuesta suele acompañarse de la idea de complementar el canon. Otra solución similar es eliminar la desigualdad previa de raíz, y alentar a nuevos artistas de grupos “inadecuados” y esto para mejorar el canon con más, nueva y diferente literatura. Pero también

brinda una propuesta más radical, que no tiene que ver con ampliarlo ni complementarlo sin con algo que podría llamarse “literaturas plurales”, es decir, que se asuma que no se puede tener un único y universal centro de valores. Más bien, que cada cultura construya su canon desde los valores que considere centrales.

#### **D. Hacia una crítica: las propuestas feministas**

Ante la documentación que han hecho las literatas feministas de lo que denominan “una exclusión de las mujeres en la literatura” y el entendimiento del problema que esto representa para la humanidad entera, han sugerido varias alternativas para solucionarlo. Aun así, todo parte de la base que no se puede lograr sin la crítica y que no se puede rechazar su papel fundamental. Para empezar, Virginia Woolf afirmó que ella es necesaria para pulir todo el ejercicio de la escritura y que logre ser arte. Además, que se necesita tanto de la crítica de hombres como de mujeres y en ambos sentidos, “porque todos tenemos detrás de la cabeza un punto del tamaño de un chelín que nosotros mismos no podemos ver” (1967).

Ya desde el entendido de la función vital de la crítica, y no solo de una crítica de mujeres, Sefchovich repasa el primer paso que dicha labor debe tomar: “rescatar lo que ellas han escrito, sacarlo de la oscuridad y el silencio y llevarlo a la luz. (...) revalorando sus actividades, sus prácticas y sus saberes que hasta hoy han carecido de prestigio”, porque solo se pueden valorar si se conocen. Russ lo apoya, diciendo que, durante el proceso de investigación que llevó a cabo para su libro descubrió que hay mucha más literatura de mujeres de lo que cualquiera se imagina. Inclusive, hay muchas más mujeres “coladas”, como ella dice, en el canon de lo que nos hemos dado cuenta. Pero inmediatamente luego de afirmar la importancia de la obra de búsqueda y rescate, Sefchovich hace énfasis en que esto no debería implicar “aplaudir cualquier cosa que ellas escriban”, porque el placer de la lectura debe estar por sobre todo, incluso sobre las razones

ideológicas. Una argumentación política o cultural, incluso a favor de la obra de una escritora, resulta incluso condescendiente, como si dijera que no es digna de ser evaluada estéticamente por la crítica.

En el mismo sentido, si bien Woolf recalca la necesidad de una crítica que tome en cuenta factores socioeconómicos, también aboga por una crítica estética al hablar de la calidad de las novelas que va encontrando en las estanterías y observar que parecían estar escritas con rabia. También, en *Una habitación propia* hace referencia a valores estéticos como la verosimilitud, la unidad integral y complejidad en una novela. Inclusive, enfatiza que la lucha de las mujeres por liberarse de la opresión empaña las cualidades estilísticas de sus textos y que la literatura no debería ser un instrumento discursivo, como en cuanto a la búsqueda de la superioridad de un sexo sobre el otro, sino su mayor cualidad será la autenticidad.

Sefchovich, como crítica, hace eco de algunos rasgos que se han notado de los textos rescatados de mujeres a lo largo de la historia:

(...) con poca complejidad, poca problematización formal, una estructura plana y hasta lineal, un empleo menos rico del lenguaje, menor innovación y experimentación. Escritura medida, hay en ella poca acción, poca velocidad, un mismo tono sostenido. Se trata de una expresividad contenida, de un discurso poco denso, de una temática centrada en un problema único (2015).

No obstante, Russ sí insiste en el hecho que el canon no puede ampliarse ni simplemente derribarse. “Una vez aceptado que el arte no necesita “unificarse”, “abarcarlo todo” y ser “extenso” para ser “grande” (...) ¡qué tesoros encontraremos!” Por ello, propone que la solución está en que no todos los críticos tengan el mismo centro de valores estéticos, sino que se construya literaturas plurales, que tome en consideración múltiples valoraciones.

Esto subraya una vez más la necesidad de una literatura plural, porque no se ha sabido leer las diferencias ni notar que el canon o los valores promovidos son reducidos y no representativos. Este es, quizá, el mayor punto de divergencia entre las críticas feministas, porque las más radicales proponen que simplemente no haya canon; otras, que se amplíe para incluir a las minorías culturales o se eliminen las obras menores para hacer lugar a grandes obras excluidas; y unas últimas, que no puede haber tal cosa como un único canon, sino varios de ellos. Por último, la convergencia vital es que, si bien es una crítica que dialoga con aspectos políticos, psicológicos, económicos y sociales, considera que su labor está eminentemente centrada hacia lo estético de los textos, hacia descubrir y definir lo que es “buena literatura”, comprometiéndose a estudiarla, validarla y difundirla a través de los canales existentes.

#### **IV. Escritoras en Guatemala entre 2009 a 2019**

Virginia Woolf dijo en su obra fundacional, *Una habitación propia*, que la brecha de género es un tema controversial, así como “cualquier cuestión relativa a los sexos”, por lo que “uno no puede esperar decir la verdad” (1967). Es desde esta salvedad que deben tomarse esas afirmaciones y experiencias, porque todas ellas se hacen desde la subjetividad, desde una óptica particular e inherente a los roles sociales asociados al género. Así es que llamaba a la evidencia numérica para apoyar la teoría formulada: “¿Tenéis alguna noción de cuántos libros se escriben al año sobre las mujeres? ¿Tenéis alguna noción de cuántos están escritos por hombres?”. Y así es como se la ve pasar de una indagación a las razones explicadas en los libros para la ausencia de las mujeres en los ámbitos de la cultura, a un conteo de cuántas de ellas y sus obras se encontraban en la biblioteca.

Del mismo modo, este ensayo aporta un análisis numérico de un contexto específico: las publicaciones guatemaltecas registradas en los últimos diez años, es decir, entre 2009 a 2019, en los principales géneros literarios: cuento, poesía y novela. No solo se cuentan las autoras que se reportan en el ISBN (International Standard Book Number) nacional, sino también se realizan comparaciones con los autores y comparaciones entre editoriales, para encontrar formas en las que actores específicos pueden ayudar a enmendar la brecha de género existente. No obstante, se reconoce que las interpretaciones de dichas cifras pueden ser subjetivas.

##### **A. Referencias metodológicas**

Ahora bien, la brecha de género no solo se ve en el número de publicaciones. Como el enfoque de este trabajo es reflexionar respecto al mecanismo de la crítica para analizar de qué forma incide en una brecha de género, también se tomarán en cuenta otras cifras y análisis comparativos.

Es primordial establecer que el canon no es una obra ni un compendio claro, sino más bien se manifiesta en ciertas selecciones del sistema literario, como se explicó en el primer capítulo. Sobre todo, la forma más clara de evidenciarlo es a través de las obras que son elegidas para la enseñanza. John Sutherland, prominente crítico y profesor inglés, sintetiza el funcionamiento del canon y explica que, en 1980, el término empezó a usarse para referirse al “corpus de obras literarias dignas de ser estudiadas”, tanto en los salones de clase como en las antologías educativas. Asimismo, Harold Bloom, el más elocuente defensor del canon citado en este ensayo, hace énfasis múltiples veces en la misma noción del canon: “el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza...” (Bloom, Harold, 1995).

Naturalmente, no hay suficiente tiempo para leer todo lo que se produce en un país, así que debe elegirse lo más representativo y lo mejor logrado, y en la reducida selección estiba su valor. Además, las obras que se encuentren en el canon de enseñanza, por especificarlo de una forma, serán así las más conocidas y leídas, porque es innegable que las lecturas obligatorias o sugeridas por programas de enseñanza o maestros tienen mayor difusión que las que solo son publicadas.

Joanna Russ también hizo y citó análisis numéricos similares, más que de las publicaciones, del canon, específicamente, de las antologías universitarias y las listas de lectura de los cursos de inglés o de literatura de las universidades. Tal como se mencionó en el capítulo dos, así fue como documentó un porcentaje constante de mujeres no menor del 5 % y no mayor del 7 en las obras de este tipo.

La asociación norteamericana, VIDA (Women in Literary Arts) hace, desde hace diez años, una comparación anual de las diferentes editoriales, publicaciones y premios literarios. Afirman que es una manera de cuantificar lo que se sabe por experiencia y que han compilado suficiente evidencia para establecer que las mujeres no están representadas del todo en la crítica

estadounidense. En el conteo de 2019, destacaron que 18 publicaciones estadounidenses ya habían alcanzado la paridad, que suelen ser medios pequeños, pero hay varias, especialmente las de mayor renombre, como el *Harvard Review*, que varían consistentemente entre el 30 % y el 40 % de mujeres y personas de la diversidad sexual. En el último año, el conteo que realiza esta asociación también toma en cuenta aspectos raciales y géneros no binarios.

En España, el Ministerio de Cultura y Deporte hizo un estudio de los *Indicadores y Estadísticas Culturales vinculados al libro* en 2020, en los que se distinguen el sexo de los autores. También tomaron en cuenta el registro nacional de ISBN y concluyeron que “el 59.9% [de los autores] eran hombres, el 35.6% eran mujeres y 4.5% no consta” (División de Estadística y Estudios, 2020). Pero también realizaron una correlación interesante con la población que más lee, y concluyeron que “las tasas de lectura son superiores en las mujeres”, así como otros factores socioeconómicos clave, que expresan la intersección de factores de género como de clase social que señalaba Russ de las mujeres siendo también clase obrera. Es decir, el estudio expresa también cuánto es el aporte del sector editorial al PIB (Producto Interno Bruto), cuántas personas emplea, y también cuántas personas compran libros, realizan actividades culturales y leen. Todos son factores macro que sería ideal incluir en un estudio de la brecha de género para contextualizarlo mejor, pero requiere inversión y alcance mayores.

Clásicas y Modernas es una asociación española también, que podría ser contraparte de VIDA, y está realizando análisis numéricos comparativos en España por género literario. En 2019, publicaron el correspondiente al género del ensayo, el primero de los géneros estudiados. Comprueban el porcentaje que aporta la División de Estadística y Estudios, que las mujeres escriben muchos menos textos de divulgación que los hombres: “las autoras españolas apenas llegan a un 20 % con relación al volumen total de escritura ensayística publicada en España a lo

largo de dos años, 2017 y 2018”. En cuanto a referencia metodológica, este estudio también mostró las publicaciones de libros y artículos ensayísticos por editorial o revista, aunque luego trianguló la validación a través de la opinión crítica de tales publicaciones en revistas.

Estos informes se mencionan por varios propósitos. El primero, es justificar la selección de datos de este ensayo y su lógica, porque es similar a los ya citados. También, contextualizar de forma global los datos que arrojará el presente estudio.

En dichos sentidos, los datos que se tomarán en cuenta serán los siguientes:

- Para publicaciones, el registro nacional de ISBN, segmentado por género literario, especificando el sexo de los autores, (y también si no consta) y la editorial que publicó.
- Para la validación de la crítica, se hará el conteo de dos compilaciones históricas de la literatura guatemalteca. Estas es una forma de evidenciar el canon, porque no hay una crítica que sistematice o justifique estas selecciones, tal como afirmó el magíster Milton Torres, director del Instituto de Estudios de la Literatura Nacional cuando fue entrevistado.

## **B. Registro ISBN Nacional (International Standard Book Number)**

Vale aclarar las limitaciones y criterios de este análisis. Primero, se solicitó a la Agencia de ISBN nacional, parte de la Gremial de Editores, la base de datos para novela, poesía y cuento para el intervalo de tiempo 2009-2019. Dichos datos especifican: fecha de registro del título, el título, el autor, la editorial y el tipo de contenido (es decir, el género literario con el que fue inscrito).

Esa clasificación de géneros literarios obedece al criterio de las personas que inscribieron los títulos, por lo que puede que algunos estén erróneamente clasificados.

Asimismo, hay varios títulos que: a) no especificaron un autor al momento de inscribir el título, dejando el campo en blanco o especificando solo otros roles de la edición, como el fotógrafo o compilador, b) son compilaciones de múltiples autores, por lo que luego habría que determinar el porcentaje de hombres y mujeres incluidos en antologías y obras similares o c) el sexo del autor es imposible de determinar por su nombre registrado. Este último aspecto es cierto también cuando se trata de autores extranjeros, lo que implica aclarar que se tomaron en cuenta la totalidad de las publicaciones guatemaltecas, independientemente de la nacionalidad del autor, porque no siempre se especifican en la base de datos. Por todo ello, en cada conteo por género hay un margen denominado “no consta”, en el que se incluyen los títulos de los que no se pudo determinar uno de los dos géneros: hombre o mujer.

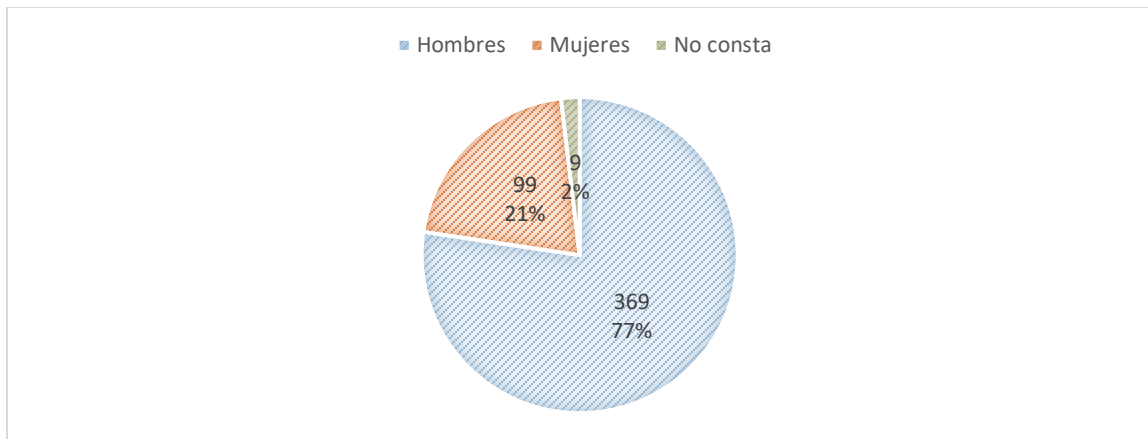
En la distribución únicamente por género, se contaron los títulos, no los autores, por lo que hay escritores que estarán representados por más de una obra publicada. En la distribución de editoriales y género, se totaliza el porcentaje de obras publicadas según el género del autor, así que también hay autores que fueron publicados más de una vez por la misma editorial.

Es importante mencionar también que se seleccionaron las editoriales que tienen mayor cantidad de títulos registrados y las que se definen como editoriales literarias como una muestra del panorama total de la literatura guatemalteca. En cuanto al criterio para definir “autopublicación”, se realizó cuando sucede una coincidencia entre el nombre del autor y el código “editorial” que se solicita en la Agencia para publicar o cuando solo se menciona al autor y no a un sello editorial, porque ello implica que el autor corrió con todos los gastos de la publicación y no cedió los derechos de su obra a ningún editor. Con el resto de editoriales, es muy difícil determinar el arreglo de cesión de derechos y de los costes de la producción,

pero se asume que al haber un sello editorial, hay un editor, *ergo* un criterio de selección, en contraste con un autor que publicaría sin depender de una validación externa al registrar el sello editorial a su nombre. Y eso lo que se trata de explorar con esa comparación: si el criterio de las editoriales afecta o disminuye la brecha de género en la literatura nacional.

## 1. *Novela*

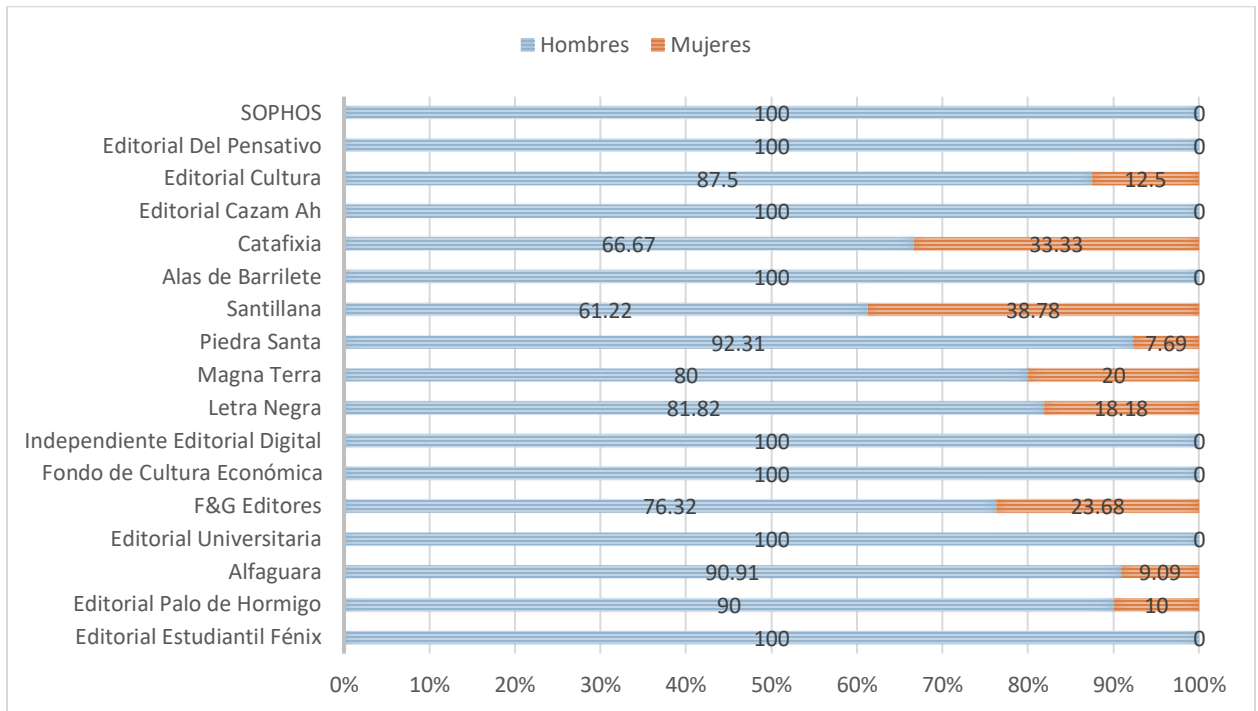
*Gráfica 1: Guatemala: distribución de las novelas publicadas según sexo del autor, 2009-2019*



Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Esta gráfica implica que 3.72 novelas de hombres han sido publicadas por cada una de las que ha escrito una mujer. Aunque la novela es el género menos producido en el país, 468 títulos, las mujeres publican menos de una cuarta parte del total. En cuanto al porcentaje que no consta, es el más bajo de los tres géneros porque la novela requiere un tipo de escritura de largo aliento y es improbable que la realice más de una persona. Entonces, el porcentaje habla de la validez de muchas de las clasificaciones como “novela” y de que muy pocas no especificaron el autor o lo mencionaron como “anónimo”.

Gráfica 2: Guatemala: distribución de novelas publicadas según editorial y sexo del autor, 2009-2019

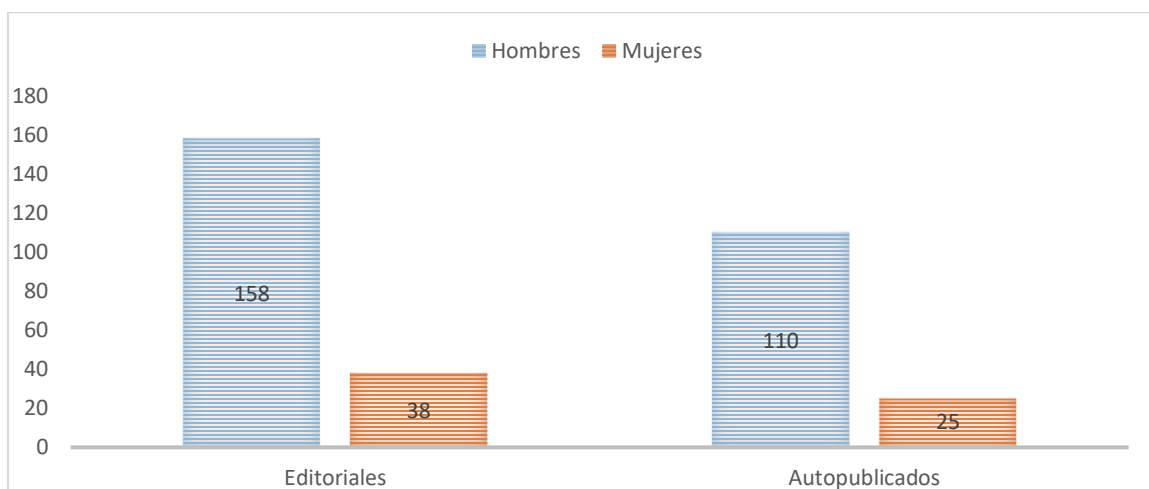


Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Quizá el hallazgo más relevante a través de esta perspectiva de los datos es que hay ocho editoriales nacionales que aún no han publicado una novela de alguna autora. Si bien las primeras anotadas han publicado varias novelas y se encuentran entre la media (9.29 novelas) de títulos publicados, unas solo han publicado un título bajo novela.

Luego, también se resalta que ninguna de las editoriales alcanza la paridad de publicaciones. La más cercana es Santillana con 19 novelas de mujeres publicadas de un total de 30. Con las demás editoriales, las escritas por mujeres oscilan entre el 10 y el 20 % de las publicadas por las editoriales guatemaltecas.

Gráfica 3: Guatemala: comparación de novelas publicadas por sexo y por editorial vs. autopublicación, 2009-2019

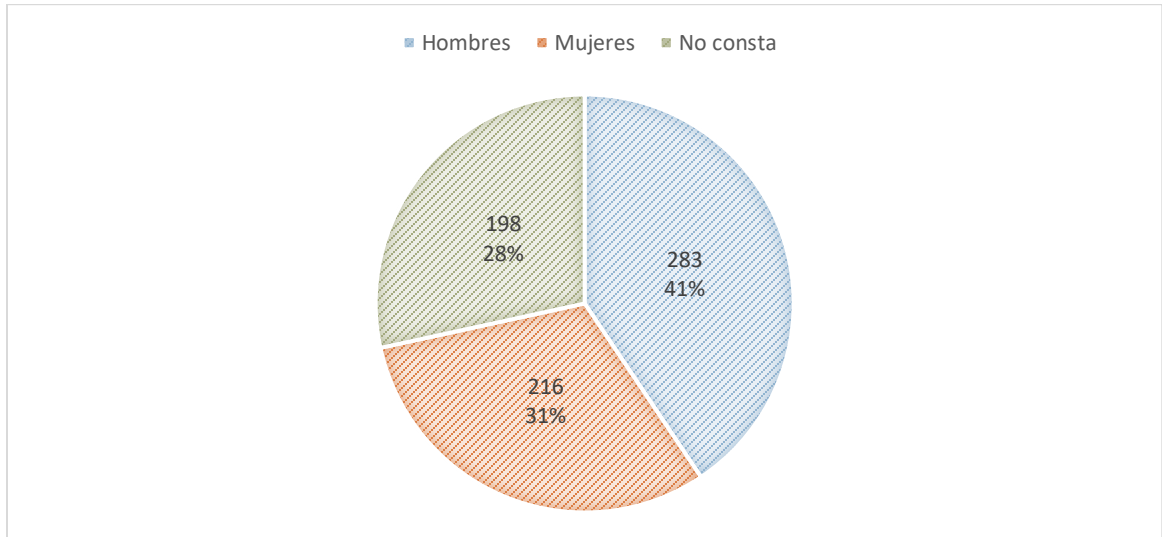


Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

La conclusión más evidente de esta gráfica es que se publican más novelas a través de editoriales que por solo la iniciativa de los autores de ambos sexos (196 títulos totales frente a 135). Además, hay 13 menos títulos de mujeres auto publicadas, lo que también implica que no es que las editoriales les nieguen la publicación ni tampoco a los hombres (aunque no se sabe si primero buscaron que los publicaran las editoriales). Más bien, hay una proporción similar (4.15 en editoriales, 4.4 en auto publicación) entre hombres y mujeres en ambas formas, lo que podría apuntar a que no hay más mujeres escribiendo y dispuestas a publicar de las que ya han publicado.

## 2. Cuento

Gráfica 4: Guatemala: distribución de los cuentos publicados según sexo del autor, 2009-2019

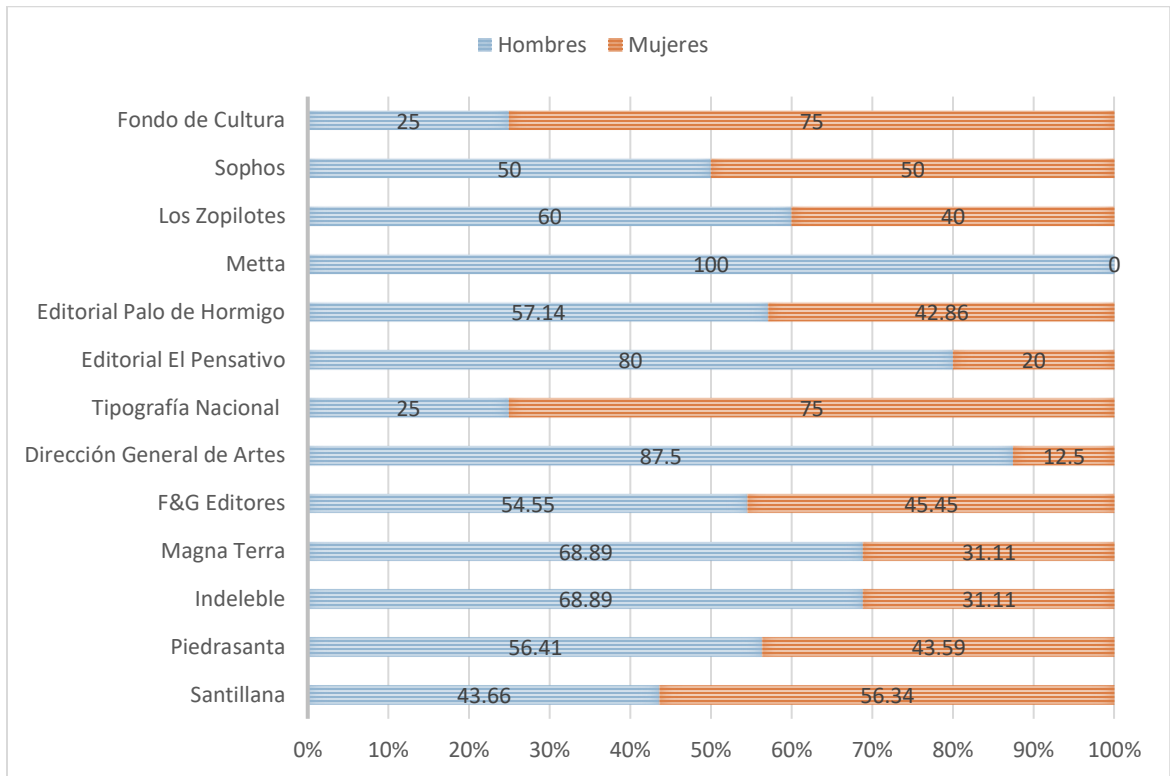


Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Lo más notorio de esta gráfica es que está dividida en tercios, lo cual apunta a un gran porcentaje de obras cuyo sexo del autor no pudo determinarse a través de la base de datos.

Luego, en cuento solo hay una diferencia de 67 títulos entre la cantidad publicada por hombres que la de mujeres, o un 10% del total. Por supuesto, la diferencia es menor al compararse la publicación de mujeres con las antologías o autores indeterminados, tan solo 18 títulos más, y en dichas antologías, se pudo observar, en una revisión superficial, la participación de mujeres.

Gráfica 5: Guatemala: distribución de cuentos publicados según editorial y sexo del autor, 2009-2019

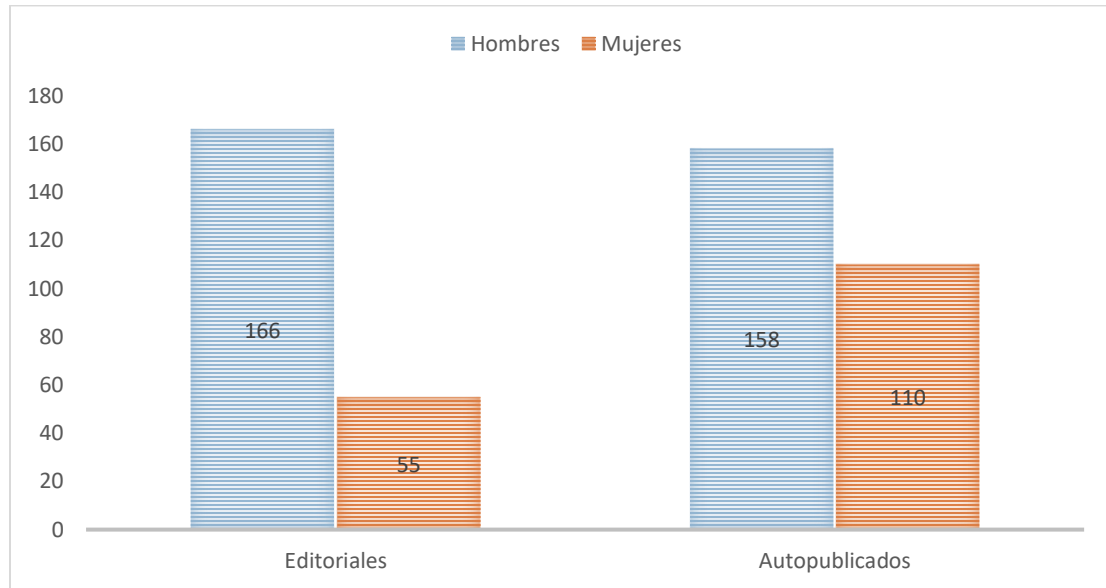


Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Editoriales como el Fondo de Cultura Económico y la Tipografía Nacional publicaron un 75 % de sus títulos de cuento de autoras (ambas con 4 títulos en total). Santillana también tiene un porcentaje favorecedor a las mujeres, con un 56.34 % de 71 obras, siendo la editorial con mayor cantidad de títulos. Luego, Sophos tiene una paridad exacta, aunque solo haya publicado 2 obras. Otras editoriales presentan porcentajes

cercanos a la paridad entre hombres y mujeres, con porcentajes entre 40 y 45, como Proyecto editorial Los Zopilotes, Piedrasanta y F&G.

Gráfica 6: Guatemala: comparación de cuentos publicados por sexo y por editorial vs. autopublicación, 2009-2019

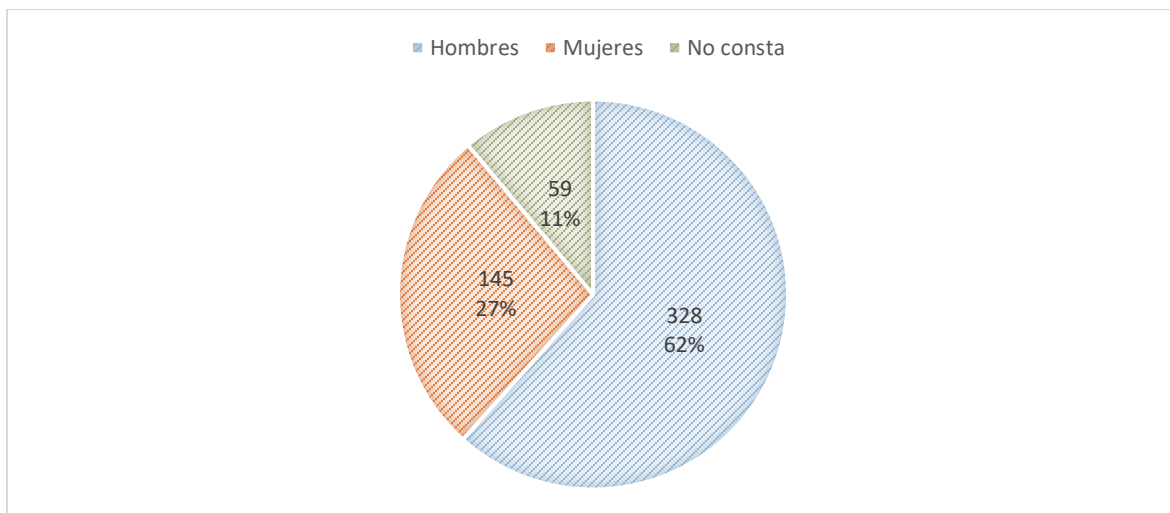


Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Pareciera que, a pesar de todo el esfuerzo que hacen las editoriales, y sus 55 obras de cuento de mujeres publicadas, el doble de títulos de ese género fue auto publicado durante el mismo periodo de tiempo. Y es un fenómeno llamativo porque la cantidad de títulos de editoriales es similar a los de autor autónomo. Solo hay una diferencia de 8 títulos en favor de las primeras. Incluso supera el 50 % de publicaciones, por lo que se podría concluir que en Guatemala hay más cuentistas mujeres que hombres. No obstante, aún varias de ellas quedan fuera del sistema de editoriales, porque la diferencia entre las ediciones de autor entre hombres y mujeres es decididamente menor que la que se refleja de las editoriales. Además, se concluye que se publican en este género más ediciones de autor porque se registran 39 títulos más que de editoriales, 260 y 221 respectivamente.

### 3. Poesía

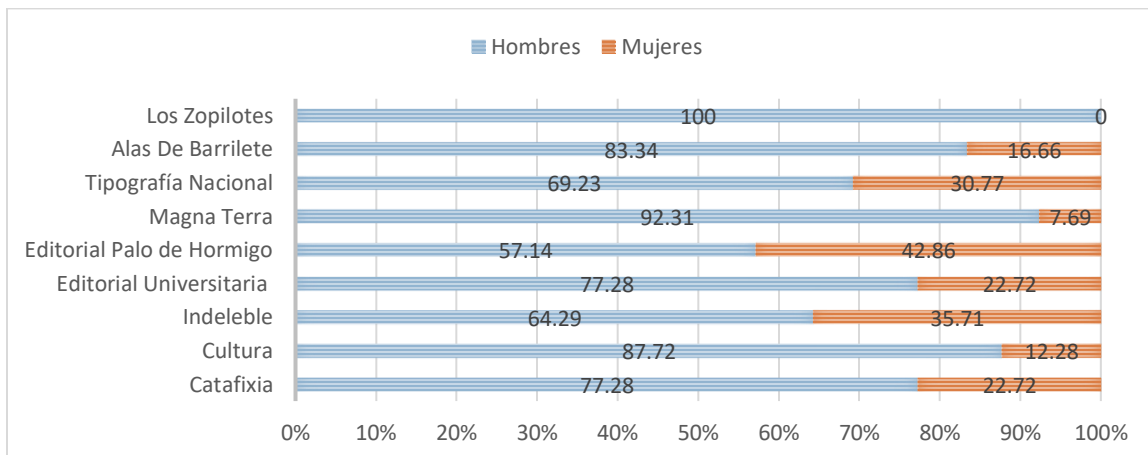
Gráfica 7: Guatemala: distribución de la poesía publicada según sexo del autor, 2009-2019



Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Este es el segundo género con más publicaciones en el mismo lapso, con un total de 532 títulos. De ellos, pareciera que los hombres son publicados dos veces más en comparación a las mujeres, 2.62 libros de poemas por cada uno que publica una escritora. La diferencia es significativa porque, si solo se toman los porcentajes de sexo determinado, el porcentaje de publicación de los hombres casi triplica al de mujeres.

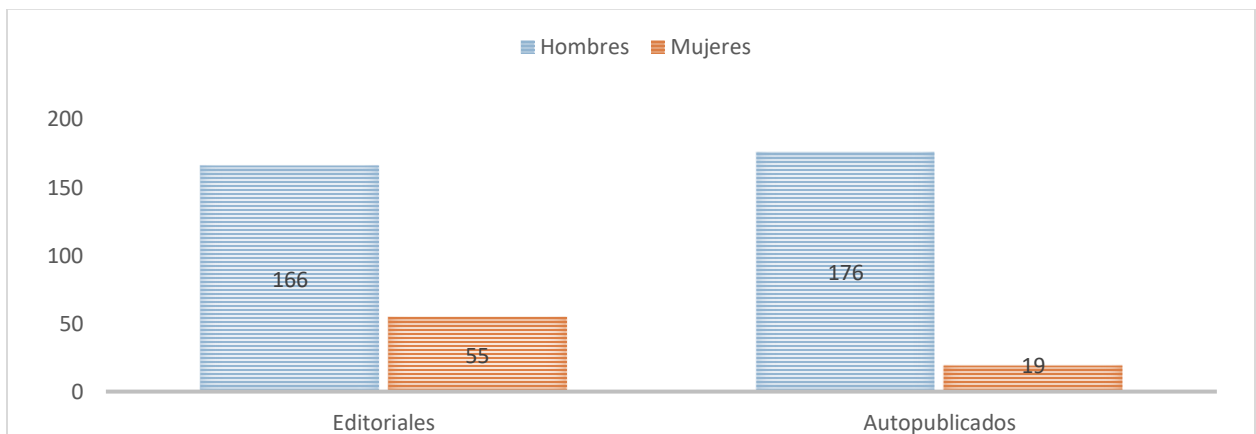
Gráfica 8: Guatemala: distribución de poesía publicada según editorial y sexo del autor, 2009-2019



Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

En este género, parece ser que ninguna editorial favorece a las mujeres. Si bien todas las editoriales que publican poesía no incluyen muchas mujeres, es especialmente preocupante que las editoriales estatales (en cuanto a su financiamiento), como lo son la Tipografía Nacional, la Editorial Universitaria y Cultura registren porcentajes bajos: 30.77, 22.72 y 12.28, respectivamente, con un total de 19 títulos entre las tres durante de ese periodo de tiempo (de 82).

Gráfica 9: Guatemala: comparación de poesía publicada por sexo y por editorial vs. autopublicación, 2009-2019



Fuente: elaboración propia con base en datos de la Agencia Nacional de ISBN.

Y a pesar de que las editoriales publican 3.01 veces más a los hombres que a las mujeres, y a diferencia del cuento, no hay la misma cantidad de autoras que eligen la autopublicación, por lo que no se podría hablar de discriminación por parte de las editoriales. Las autoras publican 2.89 veces menos por sí mismas de lo que lo hacen a través de editoriales, lo que implicaría que ya no hay más mujeres que escriban y quieran publicar su poesía. También es notable que sí hubo 10 títulos más de poetas masculinos a través de la autopublicación, lo que representa un 15.15 % más que las editoriales. Asimismo, las editoriales lograron publicar más que la autopublicación, con un total de 221 títulos entre 2009 a 2019, frente a 195, y esa diferencia a favor, 26, sería en parte gracias a los títulos de las autoras.

## C. Compilaciones históricas de la literatura guatemalteca

### 1. *Historia de la literatura guatemalteca*

En la siguiente tabla se organizan los autores que están en el índice de *Historia de la literatura guatemalteca* según su sexo. Esta es una obra del doctor Francisco Albizúrez Palma, fundador del Instituto de Estudios para la Literatura Nacional (INESLIN), escritor y docente de la Universidad de San Carlos de Guatemala, y Catalina Barrios y Barrios, licenciada en letras e investigadora especializada en periodismo.

Tabla 1: Distribución de autores mencionados en *Historia de la literatura guatemalteca por su sexo*

Autores	Autoras
Tomo I	
1. Bernal Díaz del Castillo	1. Sor Juana de Maldonado y Paz
2. Rafael Landívar	2. María Josefa García Granados
3. José Cecilio del Valle	3. María Cruz
4. Simón Bergaño y Villegas	
5. Rafael García Goyena	
6. Fray Matías de Córdova	
7. José Francisco Barrundia	
8. José Francisco de Córdova	
9. José Batres Montúfar	
10. Juan Diéguez Olaverri	
11. José Milla	
12. Francisco Lainfiesta	
13. Juan Fermín Aycinena	
14. Ramón A. Salazar	
15. Agustín Mencos Franco	

Autores	Autoras
16. Enrique Martínez Sobral	
17. Fernando Cruz	
18. Domingo Estrada	
19. Ismael Cerna	
Tomo II	
1. Máximo Soto Hall	1. Adela Sagastume de Acuña
2. Enrique Gómez Carrillo	2. Amanda Montenegro
3. Rafael Arévalo Martínez	3. Anita Martínez Aguilar
4. José Rodríguez Cerna	4. Blanca Granados de Rosada
5. Carlos Wyld Ospina	5. Carmen de Silva
6. Alberto Velásquez	6. Celinda P. Varmes
7. Flavio Herrera	7. Cony Rendón Escobar de Rabé
8. Miguel Ángel Asturias	8. Elena Guerra de Sandoval
9. César Brañas	9. Julia Solís Gallardo
10. Luis Cardoza y Aragón	10. Lola Villacorta Vidaurre
11. Manuel José Arce y Valladares	11. Luz Valle
12. David Vela Salvatierra	12. María Josefa Córdova de Aragón
13. Arqueles Vela	13. María del Pilar
14. Ramón Aceña Durán	14. Pilar Larrave de Castellanos
15. Osmundo Arriola	15. Refugio Lara de Castillo
16. Adolfo Drago Bracco	16. Rogelina Velásquez
17. Eduardo Hall	17. Roquelia Tobar de Alvarez
18. Manuel Valle	18. Rosa Jáuregui Montes
19. Víctor Miguel Díaz	
20. Antonio Valladares Rubio	

Autores	Autoras
21. J. Antonio Villacorta	
22. Pío M. Riépele	
23. José Aguirre Matheu	
24. Francisco Fernández Hall	
25. Virgilio Rodríguez Beteta	
26. Adrián Recinos	
27. Manuel Cabral de la Cerda	
28. José María Bonilla Ruano	
29. Luis Alberto Paz y Paz	
30. Raúl Mejía González	
31. Jorge Valladares Márquez	
32. Sinfonso Aguilar	
33. Rafael Valle	
34. Manuel Coronado Aguilar	
35. Daniel Armas	
36. Alfonso Orantes	
37. Luis Beltranena Sinibaldi	
38. Juan Olivero	
39. Carlos Samayoa Aguilar	
40. Carlos Rodríguez Cerna	
41. Carlos Gándara Durán	
42. José Valle	
43. Francisco Bonilla Ruano	
44. Carlos Girón Cerna	
45. Horacio Figueroa Marroquín	

Autores	Autoras
46. Francisco Soler y Pérez	
47. Rodolfo Gálvez Molina	
48. Efraín de los Ríos	
49. Carlos H. Martínez	
50. Enrique Augusto Hidalgo	
51. Gerardo Díaz	
52. Gustavo Martínez Nolasco	
53. Patrocinio Barrientos	
54. Carlos Fletes Sáenz	
55. Jorge Luis Arriola	
56. Félix Calderón Ávila	
57. Valentín Dávila Barrios	
58. Alberto Mencos	
59. Carlos Samayoa Chinchilla	
Tomo III	
1. Francisco Méndez	1. Malin D'Echevers
2. Mario Monteforte Toledo	2. Doris Putzeys de Fuentes
3. Virgilio Rodríguez Macal	3. Elisa Hall
4. Alfredo Balsells Rivera	4. María López Valdizón
5. Rosendo Santa Cruz	5. Leonor Paz y Paz
6. Francisco Barnoya Gálvez	6. Ofelia Castañeda
7. Rafael Zea Ruano	
8. Álvaro Hugo Salguero	
9. Augusto Lutti	
10. Leopoldo Zeissig	

Autores	Autoras
11. Fernando Juárez Aragón	
12. Carlos Manuel Pellecer	
13. Álvaro Enrique Palma	
14. Luis N. Radford	
15. Benjamín Paniagua Santizo	
16. Adalberto Jiménez	
17. J. Gregorio Arévalo	
18. Fernando Juárez Muñoz	
19. Augusto Monterroso	
20. Amílcar Echeverría	
21. Enrique Wyld	
22. Ricardo Estrada	
23. Edwin Cifuentes	
24. Lionel Méndez Dávila	
25. Luis de León	
26. Marco Antonio Flores	
27. Mario Roberto Morales	
28. Dante Liano	
29. Arturo Arias	
30. Mario Alberto Carrera	
31. Gustavo Adolfo Wyld	
32. Arturo Taracena	
33. Max Araujo	
34. Víctor Muñoz	
35. Ulises Guerrero	

Autores	Autoras
36. Enrique Sam Colop	
37. Adolfo Méndez Vides	
38. Franz Galich	
39. René Villegas Lara	
40. Roberto Paz y Paz	
41. Hugo Estrada	
42. Edgardo Carrillo Fernández	
43. Carlos Navarrete	
44. Carlos Manuel Pellecer	
45. Óscar Ovalle Samayoa	
46. Carlos René García Escobar	
47. José Barnoya	
48. Luis Aceituno	
49. Luis Alfredo Arango	
50. Celso A. Lara F.	
51. Gabriel Ángel Castañeda	
52. Augusto Meneses	
53. Miguel Marsicovetere y Durán	
54. José Luis Cifuentes	

Fuente: elaboración propia a partir de Historia de la literatura guatemalteca de Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios.

Esta compilación histórica probablemente sea la más completa con la que se cuenta hasta ahora, comprendiendo los autores conocidos desde la época precolombina hasta mediados del siglo XX en tres tomos. Se contaron solo los autores que se mencionan en los índices, no los especificados en los apartados. Cada tomo parece tener una selección

distinta, pero el primero se organiza por etapas: la precolombina, la colonial y la Independencia hasta la Reforma Liberal, y en cada época, se mencionan a los 19 autores. De ellos, solo se contaron a 3 mujeres, el 13.63 %.

El segundo tomo se organiza por el movimiento literario del Modernismo y las generaciones de 1910 y 1920, para luego dar lugar para una serie de apartados mixtos: unos son de autores que se consideran más relevantes, dedicándose exclusivamente a ellos, y otros, agrupaciones como “Literatura y periodismo en Guatemala” o “Autores varios”, de los que no había suficientes datos, según los autores. Así, en este índice se señalan 59 autores frente a 18 autoras, significando que hay 3.27 hombres por cada mujer incluida, quienes representan el 23.38 % de los escritores. No obstante, todas ellas se mencionan dentro del apartado llamado “Literatura femenina”, lo cual es sumamente llamativo porque a los escritores se les agrupa por generación literaria, o aspectos estéticos de su obra, pero se hace una clasificación de ellas por su sexo.

El tercer tomo también sigue esta organización, primero por generaciones literarias cronológicas, 1940 y 1950, el grupo Nuevo Signo, hasta 1980, y luego clasifica a los autores por géneros: novela y cuento, y poesía. Los dos últimos apartados son literatura dramática y literatura femenina, sin embargo, en este último, solo menciona tres grupos por décadas. Así es que, en el índice se habla de 54 hombres frente a tan solo 6 mujeres, habiendo 9 hombres por cada mujer o un 10 % mujeres del total listado.

En total, de 159 autores, solo hay 27 mujeres o el 16.98 % mujeres. Se nombran a 5.88 hombres por cada mujer en la *Historia de la literatura guatemalteca*. Dentro de los apartados mencionados, se nombran escritores, pero para efectos de esta investigación, se contó cuántas mujeres hay en los apartados de “literatura femenina”: 33 en el primer grupo

de alrededor de 1920, 62 del grupo de 1950 en adelante y 35 del grupo de 1960 en adelante (130 escritoras adicionales a las del índice, aunque se especifica que de la mayoría de ellas fue imposible obtener datos, inclusive los de nacimiento y fallecimiento). Es importante citar que los compiladores dicen que el primer grupo en realidad no puede formarse, porque son “casos aislados y en grupos pequeños a finales del siglo diecinueve y a principios del presente, no de manera fecunda ni de mayor trascendencia” (Albizúrez y Barrios, 1987) y es a partir del segundo que existe una literatura guatemalteca femenina como tal.

También es notable que, en el primer grupo, se mencionan autoras con sus seudónimos para publicar, lo que se corresponde a la época más dificultosa para publicar y lo que sucedió en otras partes del mundo: Natalia Górriz de Morales fue Noel, Stella Márquez era Clemencia Rubio Herrarte, Anaris Sirana fue Alicia Pinto Juárez y Angela de Montemayor era Adela Toledo Solares de Carró. Es importante resaltar que solo la primera usó uno masculino, las demás, femenino.

Adicionalmente, recabé algunos ejemplos de los comentarios que Albizúrez y Barrios agregaron de la obra de las autoras, porque coinciden con la documentación de la crítica que Russ realizó de la literatura estadounidense para su propuesta de mecanismos de exclusión:

- En el segundo tomo, se hace una generalización temática de todas las autoras presentadas: “tendencia romántica... amorosa, religiosa, circunstancial. Lo social es escaso. Una buena parte es didáctica y dramática”, y hay recuentos específicos de autoras en los que solo se refieren a “los cánones ya señalados” (1987, p. 302, 303), es decir, estas temáticas. No hay mención de ninguna otra cualidad estilística.

- En el tercer tomo, de Laura de Robles se dice “parábolas morales e himnos de amor que no rebasan la nota de lo puramente femenino como limitación” (p. 272).
- De Elisa Hall se recuenta la polémica sobre si ella era la autora verdadera de *Semilla de Mostaza*: “¿Era Elisa Hall la autora de una obra tan maravillosa? (...)¿Cómo era posible que una mujer realizara tan portentoso logro?” (p. 279). Se encuentra aquí entonces el mecanismo de la negación de la autoría, especialmente también porque, cuando fue publicada se describe como maravillosa, y luego, cuando se certificó que ella era su autora, se argumentaron una serie de deficiencias en cuanto a su verosimilitud.
- De Estela Margarita Morales Martínez, se dice que, aunque los investigadores no pudieron leer su obra: “se advierte su tendencia romántica” (p. 310).
- De Alba Barrios Archila y su *Versos*, se critica “rasgos apasionados y maternales”, pero que “no hay uniformidad en su temática” (p. 326).
- El dictamen “Manifiesta sus conflictos sexuales. Ella se muestra una mujer insatisfecha y desilusionada” (p. 327) es acerca de Ana María Rodas.
- Según los autores, María Antonieta Lacape escribió limitada al “universo doméstico” (p. 337).
- De Walda Valenti y su novela *Azul y roca*, se cita a Seymour Menton diciendo: “Historia sentimental y cursi de un joven médico con una crítica

de la frivolidad de las mujeres ricas de Guatemala y una visión turística del lago de Atitlán” (p. 341).

- Según los autores, los versos de Blanca Rosa Albizúrez son de “hechos íntimos, circunstancias de la vida cotidiana” en los que “es una voz femenina, muy personal” (p. 342).
- A Delia Quiñónez se le alaba, diciendo que “vendrá a ofrendarle a la literatura femenina muchos logros” (p. 348) y “está situada, femeninamente, en buena dirección” (p. 356) por sus temáticas maternas y amorosas.

Sin embargo, aquí ya se evalúan otros aspectos estilísticos de las autoras más estudiadas, como Luz Castejón de Méndez y Argentina Díaz Lozano, además de que ya se les sitúa dentro de movimientos como el criollismo, modernismo o las vanguardias, y se explora quiénes son sus influencias literarias. Dentro del apartado, se las distribuye según el género literario al que aportaron y no dejan de señalar y dedicarles varias páginas a las autoras que consideran más relevantes.

## ***2. Diccionario de autores y críticos literarios de Guatemala, DACLiG***

En la siguiente tabla se ordenan, según su sexo, los autores mencionados en el Diccionario de autores y críticos literarios de Guatemala, otra de las obras críticas fundamentales. La obra fue compilada por Francisco Alejandro Méndez, Premio Nacional de Literatura en 2017, escritor y crítico. También colaboró Jessie Álvarez, Licenciado en Letras y docente.

*Tabla 2: Distribución de autores por su sexo en DACLiG*

Autores	Autoras
1. Luis Aceituno	1. Anabella Acevedo

Autores	Autoras
2. Luis Aguilar	2. Angelina Acuña
3. Julio Aguilera	3. Romelia Alarcón Folgar
4. Humberto Ak´Abal	4. Irina Barreno
5. Francisco Albizúrez	5. Catalina Barrios y Barrios
6. Reinaldo Alfaro	6. Margarita Carrera
7. Huberto Alvarado	7. Amalia Cheves
8. Ariel Alvarado	8. Yolanda Colom
9. Luis Arango	9. María Cruz
10. Max Araujo	10. Maya Cu
11. Manuel José Arce Montoya	11. Olga Custodio
12. Manuel José Arce Valladares	12. Carolina Escobar Sarti
13. Juan José Arévalo	13. Lorena Flores Moscoso
14. Rafael Arévalo	14. Alaíde Foppa
15. Carlos Arévalo	15. Claudia Godoy
16. Arturo Arias	16. Mildred Hernández
17. Daniel Armas	17. Gloria Hernández
18. Miguel Ángel Asturias	18. Vicenta Laparra
19. Pablo Álvarez	19. María de la Piedad Leal
20. Alfredo Balsells	20. Magalí Letona
21. José Barnoya	21. Adelaida Loukota
22. Edgardo Barrera	22. Carmen Matute
23. Alfonso Barrientos	23. María del Carmen Meléndez
24. Dante Barrientos	24. Marta Mena
25. Antonio Batres	25. Blanca Mendoza
26. José Batres	26. Luz Méndez de la Vega

Autores	Autoras
27. Renato Bianchi	27. Leonor Paz y Paz
28. Gustavo Bracamonte	28. Denise Phé-Funchal
29. César Brañas	29. Ruth Piedrasanta
30. Julio Calvo	30. Dina Posada
31. Luis Cardoza y Aragón	31. Delia Quiñónez
32. Mario Alberto Carrera	32. Ivonne Recinos
33. Hugo Carrillo	33. Ana María Rodas
34. Raúl Carrillo	34. Circe Rodríguez
35. Otto René Castillo	35. Isabel De los Ángeles Ruano
36. Hugo Cerezo	36. Brenda Solís
37. Ismael Cerna	37. Gladys Tobar
38. Edwin Cifuentes	38. Aída Toledo
39. Juan Fernando Cifuentes	39. Ana María Valdeavellano
40. Héctor Cifuentes	40. María Valenzuela
41. Manuel Corleto	41. Karla Weiss
42. Roberto Cuevas	42. Carol Zardetto
43. Rafael Cuevas	
44. Juan Pablo Dardón	
45. Antonio De Irisarri	
46. Raúl De la Horra	
47. Juan Diéguez Olaverri	
48. Luis Díaz	
49. Romeo Echeverría	
50. Maurice Echeverría	
51. Ricardo Estrada	

Autores	Autoras
52. Marco Antonio Flores	
53. Ronald Flores	
54. Manuel Galich	
55. Franz Galich	
56. Carlos García	
57. Arnoldo Gálvez	
58. Julio Girón	
59. Jorge Godínez	
60. Rafael Godoy	
61. Francisco Goldman	
62. Gaspar González	
63. Otto González	
64. Fernando González	
65. Wingston González	
66. Enrique Gómez Carrillo	
67. Walter Gómez	
68. Gerardo Guinea	
69. Edgar Gutiérrez	
70. Rafael Gutiérrez	
71. Eduardo Halfon	
72. Paul Hesse	
73. José Hernández	
74. Flavio Herrera	
75. Carlos Illescas	
76. Eduardo Juárez	

Autores	Autoras
77. Enrique Juárez	
78. Celso Lara	
79. Raúl Leiva	
80. Juan Carlos Lemus	
81. William Lemus	
82. José León	
83. Dante Liano	
84. Carlos María López	
85. José María López	
86. Julio Macías	
87. Miguel Marsicovétere y Durán	
88. Otoniel Martínez	
89. Enrique Martínez	
90. Mario Matute	
91. José Mejía	
92. Agustín Mencos	
93. Carlos Menkos	
94. Francisco Alejandro Méndez	
95. Lionel Méndez	
96. Francisco Méndez	
97. Gilberto Méndez	
98. José Milla y Vidaurre	
99. Alan Mills	
100. Mario Monteforte Toledo	
101. Dionisio Montejo	

Autores	Autoras
102. Augusto Monterroso	
103. Mario Roberto Morales	
104. Francisco Morales Santos	
105. Javier Mosquera	
106. Víctor Muñoz	
107. Carlos Navarrete	
108. Francisco Nájera	
109. Enrique Noriega	
110. Roberto Obregón	
111. Julio Oliva	
112. Andrés Ortiz	
113. Werner Ovalle	
114. Óscar Palencia	
115. Carlos Paniagua	
116. Javier Payeras	
117. Mario Payeras	
118. Carlos Pellecer	
119. Erwin Palález	
120. Estuardo Prado	
121. Byron Quiñónez	
122. Marco Quiroa	
123. Luis Radford	
124. Adrián Recinos	
125. Rodrigo Rey Rosa	
126. Luis Rivera	

Autores	Autoras
127. Héctor Rodas	
128. Abelardo Rodas	
129. José Rodríguez	
130. Virgilio Rodríguez Macal	
131. Eddy Roma	
132. Ramón Salazar	
133. Rogelio Salazar	
134. Carlos Samayoa	
135. Rosendo Santa Cruz	
136. Gustavo Sánchez	
137. Carlos Seijas	
138. Julio Serrano	
139. Igor Slowing	
140. Francisco Solares	
141. Carlos Solórzano	
142. Máximo Soto Hall	
143. David Unger	
144. Edmundo Urrutia	
145. José Valenzuela	
146. Robidio Vargas	
147. Vicente Vásquez	
148. Arqueles Vela	
149. David Vela	
150. Eduardo Villalobos	
151. José Luis Villatoro	

Autores	Autoras
152. René Villegas	
153. Gustavo Wyld	
154. Carlos Wyld	
155. Carlos Zipfel	

Fuente: elaboración propia a partir del Diccionario de Autores y Críticos Literarios de Guatemala de Francisco Alejandro Méndez.

Este diccionario menciona a autores, tanto literarios como críticos, desde finales del siglo XIX a principios del siglo XXI, incluyendo todos los que tengan al menos dos publicaciones relacionadas a la literatura y una con ISBN (Méndez, 2009). Para esta investigación, se tomaron en cuenta todos los incluidos en el DACLiG, sin discriminar cuáles son solo literarios y cuáles son críticos, porque el número neto expresa cuánto se publica a las mujeres, independientemente del género que escriban (incluyendo la crítica). Así, se enlistan 155 escritores frente a 42 escritoras, lo que implica que: hay una mujer por cada 3.69 hombres y ellas representan el 21.31 % de la muestra.

## V. Propuestas críticas para la validación de las escritoras guatemaltecas

Según los datos del apartado anterior, podría presentarse alguna exclusión de las escritoras en el sistema literario guatemalteco actual. En ninguno de los tres géneros literarios evaluados se alcanza una misma proporción de publicaciones de mujeres y hombres en los últimos diez años, siendo el más cercano el cuento, con 31 % a favor de las escritoras. Asimismo, es en publicaciones de cuento que solo tres editoriales han publicado más mujeres que hombres: el Fondo de Cultura Económica, la Tipografía Nacional y Santillana, y Sophos presenta una paridad exacta. Aún hay ocho editoriales que solo han publicado a hombres, y los porcentajes de inclusión de mujeres oscilan entre el 10 y el 20 %, en la mayoría de los casos, en los tres géneros (excepto cuento, que está entre el 40 y 50 %). Se comprueba, además, que la autopublicación tampoco la soluciona porque en novela y poesía, los hombres publican casi tres veces más que las mujeres, excepto en cuento, en el que ellas publican dos tercios de lo que lo hacen ellos.

No obstante, esta realidad no solo se demuestra con números, sino también con el sentir de las autoras. En 2021, estudiantes de la Licenciatura en Letras de la Universidad de San Carlos compilaron una antología de escritoras contemporáneas. Además de presentar una muestra de su obra, también fueron entrevistadas. Entre las preguntas realizadas, se les cuestionó si compartían el sentimiento de Ana María Rodas, precursora de la literatura nacional, acerca de que “femenino” es otro adjetivo para “inferior” y las implicaciones de esa idea en su quehacer literario. Autoras, algunas más conocidas que otras, pero todas publicadas, como Lorena Flores Moscoso, Vania Vargas, Valeria Cerezo, Negma Coy, Susana Álvarez Piloña, Victoria Colaj, Laura Arévalo, Ana Grace Alfaro y Heidi Marroquín, estuvieron de acuerdo y afirmaron que “el panorama no ha cambiado mucho” desde 1973, cuando Rodas publicó por primera vez (Vargas, p. 34). Si bien algunas, como Cerezo y Alfaro, matizaron, porque escribir en realidad es difícil

para todos en este país por la falta de desarrollo y las condiciones socioeconómicas, no solo para las mujeres; otras narraron cómo sienten que sus dificultades para que su escritura sea tomada en serio no son distintas a los otros desafíos de ser mujer, “disparidad, inequidad, inseguridad”: “Seguimos siendo ciudadanas de segunda categoría, tenemos que seguir justificando nuestras decisiones, tenemos que seguir pidiendo permiso para hablar, para escribir, para existir” (Álvarez Piloña, p. 76) y “Porque en este tiempo al igual que ciclos pasados la vida de una mujer no se valora, menos interesará su trabajo, su arte, (...) como tampoco se dan cuenta del sacrificio que día a día hace una mujer para *ser*” (Coy, p. 60).

Marroquín, Alfaro y Flores Moscoso hablaron de lo difícil que fue publicar, describiéndolo como tocar puertas sin que ninguna abriera, y la primera escritora incluso dice, con un dejo de continuidad: “Sigo enviando mi trabajo a revistas” (p. 136). Alfaro incluso afirmó que el problema no se soluciona ni al tener mujeres a cargo de la selección editorial, como en el caso de Editorial Del Pensativo: “no hay espacios a donde abocarse, las editoriales ya sean independientes o no, no abren espacios para nuevas escritoras y solamente una está dirigida por una mujer, por lo que quedamos igual” (p. 119).

Solo Cerezo y Vaides especificaron los prejuicios que han pesado sobre su escritura, que corren en paralelo con los recopilados de autoras norteamericanas por Joanna Russ (basándose en los otros mecanismos que la autora propuso, sería revelador hacer un recuento de cómo todos han sido experimentados por las escritoras guatemaltecas):

la gente pensó que estaba loca, que era alguna excentricidad mía y me trataban con cierta condescendencia, si no es que peor: “ponete a hacer algo útil mejor”, “¡Ay, la Vale y sus babosadas, vos siempre fuiste rara!”, o recibía miradas despectivas y burlonas (Cerezo, p. 43)

Si bien algunas autoras, como Jeanny Chapeta y Lucía Aguilar, establecieron que para ellas publicar nunca fue difícil, el problema no es solo que hay una evidente brecha en la publicación, sino que esta se acentúa en las selecciones de la “crítica” (o de lo que podría constituirse como tal por su autoridad para hacer dichas selecciones). Así, en la compilación histórica de Albizúrez Palma y Barrios y Barrios, hay un 16.98% de autoras incluidas y en el DACLiG, el porcentaje es de 21.31. Lilian S. Robinson en *Treason Our Text*, establece que “más que la disponibilidad en las estanterías de libros, es a través de la enseñanza y el estudio –incluso podría decirse que la enseñanza y estudio habitual– que ciertas obras se vuelven institucionalizadas como literatura canónica” (traducción libre de la autora, p. 106), por lo que estas listas de lecturas en las instituciones de enseñanza resultan vitales. Además, Kolodny en *Dancing Through the Minefield* también afirma que el meollo de la exclusión de las autoras en las instituciones de enseñanza es que son ellas las que enseñan a leer e interpretar textos, especialmente a los profesionales literarios, por lo que se llega a un dilema del tipo qué fue primero, el huevo o la gallina, porque ellos no harán más que perpetuar los prejuicios que les fueron enseñados y sus criterios de selección (p. 154).

Por lo tanto, es necesario apuntar unas consideraciones básicas acerca de cómo debe cambiar la crítica, o en el caso específico de Guatemala, cómo debe construirse una, para evaluar las producciones literarias locales de una manera más pertinente. Peter Uwe Hohendahl concluye su revisión histórica y teórica de la crítica literaria mundial diciendo que, en tanto que una institución cultural esté resguardada del escrutinio del público cercano, sus fundamentos sociales continuarán ocultos (p. 44), y esto incluye prejuicios y entendidos tácitos que han soportado su estructura hasta ahora. Por lo tanto, el escrutinio o el cuestionamiento son vitales para una crítica

imparcial, por no hablar de la implementación de mecanismos de transparencia, como por ejemplo, la justificación de las selecciones editoriales y de los concursos literarios.

Es importante que el modelo teórico en el que se base la institución responda a las preguntas del sistema cultural (p. 42). Es decir, no solo explicar su quehacer, sino, principalmente, que todos los individuos que la conforman comprendan que las convenciones que controlan la literatura son legitimados en términos del sistema que los rodea (Hohendahl, 1982, p. 42). Y esto, en cuanto a la discriminación de ciertas poblaciones por parte de la validación literaria, específicamente a las mujeres, en cómo fenómenos como el machismo y la misoginia afectan la perspectiva y dictámenes críticos.

Los números que indican la brecha de género, así como el sentir y las experiencias de las autoras, seguro hace surgir preguntas acerca de la selección de los docentes y de las autoridades de enseñanza. Dicho sistema hará bien en escuchar dichos cuestionamientos, así como los generales de su funcionamiento, o de lo contrario, empezará a ser irrelevante, como afirma Hohendahl. Las selecciones que conforman el canon son, en opinión de Torres, “artificiales” en su mayoría, y más determinadas por amistad o afinidad entre catedráticos universitarios, antólogos, editores y los autores, que por mérito literario real. Hohendahl coincidiría con su apreciación, en tanto que el sistema y, en último caso, las personas que realizan estas selecciones sostienen que estas son funciones vitales para el mantenimiento del sistema literario de comunicación. Pero si no responden a estos cuestionamientos, por más que considere que es evidente que su rol es necesario, podría perder su posición privilegiada (p. 44).

Según la definición del crítico alemán acerca de la institución crítica y su esencia primigenia, era que su ejercicio sería para fomentar la discusión pública y la ilustración social, no solo para determinar qué obras deberían replicarse o estudiarse, emitiendo opiniones que se

vuelven dogmáticas. Inclusive, dicha discusión sería un catalizador de la liberación política, tal como sucedió en la Ilustración. Y en tanto la brecha de género, la misoginia y el machismo sean asuntos del interés público, es decir, políticos, la crítica no solo podría reconocer y evitar la influencia de ellos en su quehacer, sino también promovería discusiones enfocadas en género acerca de las obras literarias, tanto de la tradición como de las nuevas producciones.

Pero para ello, según la teoría de la recepción, mencionada en el primer capítulo, lo primero que debería hacerse es dejar de negar la subjetividad del crítico y aceptarla con sus limitaciones y posibilidades. La principal implicación de asumirse subjetivo es que las definiciones de “normalidad” y “universalidad”, tanto del autor como del lector o del crítico, estarán subordinadas por la perspectiva de vida de cada individuo. Por lo tanto, el mayor desafío a la crítica es qué es realmente el arte universal; específicamente, si lo que hemos creído “universal” son solo las experiencias masculinas, *ergo*, las femeninas son específicas y no interesan a todos, sino solo a “ellas” (tanto escritoras como lectoras). El problema no ha sido sostener la universalidad como valor literario, sino identificar sus manifestaciones. Si la universalidad es equivalente a las experiencias masculinas, el criterio para evaluar la literatura estará teñido, impidiéndole apreciar de una forma más pertinente el texto.

Es decir, si una obra tiene temáticas del tipo erótico, doméstico, maternal, romántico o introspectivo (usualmente producidas por una mujer), el crítico inmediatamente lo desechará como un texto “no universal”, y por ende, no digno de su estudio, crítica y validación. Torres narró cómo ha visto materializado este rechazo hacia las temáticas femeninas, al oír comentarios de desprecio de jurados de concursos literarios nacionales: “me huele a mujer” (a pesar de que solo conozcan el seudónimo, táctica que pretende asegurar su objetividad). De forma similar,

Ruth Vaides, poeta guatemalteca, afirma en la antología citada: “El problema nunca fue publicar, el problema era que por ser mujer debía escribir temas románticos” (p. 7).

Asimismo, un crítico (sin importar su sexo) será incapaz de valorar metáforas y otras figuras literarias usadas para expresar las experiencias de vida de la humanidad, solo porque no es “su” humanidad, porque no se ve reflejado en ellas. Sandra M. Gilbert, en *A postcard from the volcano*, compara la metáfora de un volcán del poeta Wallace Stevens con la de Emily Dickinson y cómo la primera expresa autoridad e inmortalidad, como hombre, y la segunda, alienación y soledad como mujer, y afirma cómo las escritoras han creado narrativas simbólicas para expresar la opresión que han experimentado como mujeres. Annete Kolodny hace algo similar al colocar en un mismo plano los cuentos de Edgar Allan Poe, en los que el personaje principal cae en la locura, y *The Yellow Wallpaper* de Charlotte Perkins Gilman, y concluye cómo la utilización de referencias específicas al hogar y la relación de la mujer de su cuento con su esposo habían nublado su apreciación como una gran obra metafórica y narrativa porque los lectores y críticos no tenían aún las referencias necesarias para interpretarlos.

Es necesario valorar los objetos poéticos como tales, es decir, por su capacidad de representar la realidad de una forma distinta, común a todos y estética, independientemente de la realidad a la que se refieran o si resultan conocidas al crítico o no. Esto es especialmente necesario porque, como explica Bloom, en el agón de las nuevas obras con la tradición literaria, todas las nuevas metáforas surgen de las que ya han existido, ya sea como reinenciones, referencias u oposiciones. En dicho sentido, en un círculo de exclusión, las autoras seguirán teniendo problemas para encontrar símbolos que expresen sus realidades porque no hay antecedentes en la literatura y, aunque las encuentren, nos costará apreciarlos porque, como lectores y críticos, nos hacen falta referencias, o el sistema simbólico. Esto también es confirmado por Kolodny en su revisión de las

propuestas de Bloom, y explica por qué pocas mujeres se han incorporado al canon: “porque fácilmente se han convertido en islas aisladas de significado simbólico, disponible solo para, y descifrables solo por, otra mujer” (*A Map for Rereading*, p. 54). Y no es porque las autoras necesariamente hayan querido que sea así, sino que han obedecido el impulso del arte para expresar lo que sienten. Así que, siguiendo la lógica de la recepción, el problema no es del autor, sino del lector, y es por eso que, según Kolodny, es imperativo que tanto mujeres como hombres aprendamos a leer a las mujeres (así como nosotras hemos hecho con ellos). Este es el momento de construir un sistema simbólico para que el arte pueda expresar la humanidad de todas las formas en las que lo necesite, y seguro aún tenemos mucho por aprender de la crítica feminista, especialmente la ginocrítica, “relacionada a la investigación feminista en la historia, antropología, psicología, que han desarrollado hipótesis de una subcultura femenina (...) y los constructos internalizados de la feminidad” para apreciar a mayor profundidad la literatura de mujeres, como la propone y describe Elaine Showalter en *Toward a Feminist Poetics* (p. 131).

Toda esta apropiación de la subjetividad del crítico y de una evaluación más pertinente, no implica automáticamente que todo lo producido por mujeres deba ser validado o incluido en el canon, aunque sí ha existido un clamor por “humanizar el canon”, como dijo Robinson (p. 109). Tal como las escritoras y las autoras feministas exigen, ellas quieren ser tomadas en serio, es decir, evaluadas por sus méritos artísticos, no por su genética o sus condiciones sociales. Sin embargo, sí es cierto que la determinación de un canon es un problema más amplio y mucho más complejo de resolver, y ni aún una revisión de las características que Bloom, el mayor defensor del canon, apunta de lo canónico ayuda a resolver cómo debería constituirse. El problema es que una buena parte de lo que propone reside en la subjetividad de los críticos, por lo que, también parece guiar a una apropiación de lo subjetivo. En realidad, parece que todas las propuestas teóricas

mencionadas en este trabajo de investigación pueden ser subjetivas, porque la misma Virginia Woolf declaraba que todo lo relativo a los sexos (por ende, la brecha de género) lo es.

No obstante, sí hay cinco aspectos que pueden rescatarse de la propuesta de Bloom. Especialmente, dos objetivos: que un escritor o escritora no debería ingresar al canon sino hasta pasadas dos generaciones, porque la parcialidad del crítico se ve aumentada cuando se trata de validar sus contemporáneos: o son amigos o enemigos, no hay más posibilidades. Y el segundo, el hecho que una obra canónica tenga suficientes niveles de complejidad para que estos sean aprehendidos durante varias lecturas. También, una vez redefinido el valor de la universalidad, para que también incluya experiencias femeninas, este también es determinante para la literatura que alcance el status de canónica.

Y, si bien la tradición literaria ha estado parcializada, como se ha documentado aquí, es innegable que ella también posee obras altamente estéticas, por lo que dicha tradición también debería inspirar el agón que definió Bloom. Por tanto, una nueva obra debería ser completamente original, porque de ser similar no habría necesidad de incluirla, pero, para serlo, debe estar familiarizada con sus antecesores literarios para no presumir ser diferente, sino serlo en realidad e, inclusive, mostrar cierto grado de intertextualidad. Dicha intertextualidad, como ha sido mencionado antes, podría manifestarse en las figuras literarias, y esto lleva a otra característica importante de lo canónico: es definitivamente estética, a través de ellas, y también por el lenguaje metafórico y la exuberancia de la dicción.

Con todo esto se puede afirmar: es posible hacer una crítica literaria que se rija por los méritos estéticos de los autores y textos que evalúa, pero que también sea socialmente pertinente, al incorporar el entendimiento de los factores sociales que intervienen tanto en la producción, como en la lectura y la validación crítica. Y, según Annete Kolodny y algunas otras críticas feministas,

probablemente la solución a la canonización y una crítica inclusiva sea abrazar el pluralismo y el hecho que coexistirán múltiples lecturas y apreciaciones válidas de un mismo texto, impidiendo así que tanto las lecturas feministas como las tradicionales se vuelvan dogmáticas, y más bien se genere un diálogo entre distintas escuelas y paradigmas que no solo enriquezca la literatura, sino la cultura en general (p. 160). En ese sentido, es posible una institución crítica que no solo sea necesaria para la perpetuación del sistema literario tal como ha funcionado hasta ahora, sino que también ayude a procesos de enriquecimiento intelectual y político de toda la sociedad.

## VI. Conclusiones

Entiendo que este ensayo y sus hallazgos son tan limitados, o quizá aún más, que el conteo de autoras en las repisas de la biblioteca que Virginia Woolf realizó en *Una habitación propia*. Reitero que tanto las perspectivas teóricas y experienciales recabadas en los libros como los datos de publicaciones y de autores reseñados por la crítica son variables insuficientes para determinar la existencia de una brecha de género en Guatemala. Para ello, se vuelve necesario un estudio que tome en cuenta más factores, tales como macroeconómicos, históricos y sociales a profundidad, tal como *Indicadores y Estadísticas Culturales vinculados al libro*, realizado por el gobierno español en 2020. Por ejemplo, en el caso local, sería muy fructífero un estudio estadístico serio de los ganadores de los concursos literarios que han existido en el país, especialmente de los Juegos Florales. Inclusive, más que estudios plenamente estadísticos, lo ideal sería combinarlos con análisis literarios de por qué ciertas obras son publicadas y difundidas más que otras, especialmente por la importancia con la que la interdisciplinariedad ha destacado en la academia en los últimos años.

Más bien, los datos aportados por esta exploración superficial indican la necesidad de estudios más profundos que determinen si realmente hay una brecha de género y qué la ocasiona, porque se alcanza a vislumbrar una aparente con lo que se discute aquí y más vale aclarar las percepciones de la publicación y la crítica literaria para prácticas más transparentes y justas, tanto en Guatemala como en otros países.

Sobre todo, un punto clave de la razón por la que esta información es inconcluyente es por las fallas de registro que se adivinan, tanto en el ISBN, como ya fue mencionado antes, como mucho más atrás. ¿Qué sucede si hubo más autoras en épocas pasadas de la literatura nacional, pero simplemente se agotaron sus ejemplares y no quedó algún otro testimonio de ello? Los

historiógrafos literarios se topan constantemente con la simple y llana ausencia de información, y aunque logren desenterrar nombres de autores e incluso de sus obras, de las últimas no perviven ni retazos, lo cual imposibilita su conocimiento y, por ende, difusión y análisis genuinamente literario.

Lo que sí es definitivo es que no es saludable juzgar el pasado con los lentes del presente. Ni con los del futuro. En ese sentido, aunque podría dibujarse una discriminación de autores por parte de la crítica guatemalteca en el pasado, es necesario entender que la inquietud que nos produce la diferencia numérica y los cuestionamientos que origina no existían entonces y, por ende, era imposible hacer algo distinto a lo que se había hecho. Es decir, no se veía como un problema.

No obstante, dada la creciente atención que recientemente ha tenido la paridad de género en los diferentes campos del quehacer y el conocimiento humano, como lo es la literatura, considero que es un momento óptimo para evaluar los criterios de publicación y análisis de las obras literarias, para así poder construir un arte que represente una sociedad más justa y igualitaria. Especialmente, con los antecedentes históricos en los que se verifica que la lucha por la equidad de género ha abierto puertas para que otras “minorías” sean vistas y oídas.

También será un momento ideal porque, si los números aportados en estas páginas tienen algo de certero, es que la literatura guatemalteca se está nutriendo cada vez más de mujeres de clase media, indígenas, mestizas y de diversos orígenes, matices y perspectivas. Qué mejor oportunidad para verificar que los mecanismos actuales para la selección, publicación y difusión de la literatura sean los adecuados para que, cualquier persona que quiera usar su voz y materializarla de forma estética, pueda hacerlo, sin oposiciones más que las propias del oficio del escritor.

## VII. Recomendaciones

Este ensayo solo indica algunos puntos de reflexión en cuanto a los mecanismos críticos actuales y la necesidad de que haya una consistencia mayor en los criterios de selección del canon. Aunque, al explorar las omisiones de la crítica a nivel mundial, se observa que a la crítica guatemalteca, además, le hace falta desarrollo y sistematización. Tanto por el acercamiento a la teoría revisada, como por las opiniones de Milton Torres y Guisela López, se propone que el primer paso sea fortalecer la institución crítica local. Lo que supondrá no solo un esfuerzo académico amplio e interinstitucional (involucrando a las tres facultades de letras en el país, por ejemplo), sino también de una inversión enfocada en hacer funcionar dicho aparato crítico.

En el estado actual del sistema literario, pareciera que la difusión y canonización de la literatura ha sido orgánica y espontánea, alejada de cierta sistematización, lo que ha provocado que la selección de referencias y obras con las que se enseña literatura sea limitada y parezca excluyente. Al ser Guatemala también un país plural en muchos sentidos, es imperativa una crítica que promueva continuamente la discusión social. Dicha discusión, si bien debe tomar en cuenta factores extraliterarios e incluir a diversos actores, no puede hacerse sin la valoración estética desde el rigor académico. Un agón estético con la tradición literaria y con la producción contemporánea, como lo definió Harold Bloom, es clave para la escritura de obras cada vez más refinadas.

Luego de abrir espacios de diálogo y de construir continuamente herramientas de evaluación del mérito literario, también será importante revisar la tradición literaria nacional y decidir cómo solucionar el problema del canon. Por ejemplo, si debe ampliarse para incluir a aquellos que han sido excluidos, si deben existir múltiples cánones dentro de las literaturas

plurales o eliminar algunas obras para incluir otras que expresen mejor los valores contra los que deban medirse los nuevos textos.

Siempre desde el diálogo, deben construirse las listas de lectura para la educación primaria y básica, como los libros que todo guatemalteco debería leer, ya que, en el Ministerio de Educación parece no haber recomendaciones articuladas. En ese sentido, también valdría la pena considerar los programas de literatura guatemalteca de las universidades como reflejos del canon guatemalteco. En una rápida aproximación dentro de esta investigación, noté que el porcentaje de inclusión de autoras varía entre el 14.28 al 41.94 %.

También es válido el estudio de las condiciones de producción literaria en el país, empezando con un estudio estadístico de múltiples variables, como el realizado por el Ministerio de Cultura en España durante 2020. De esa manera, se determinarán acciones específicas para promover la creación por parte de las personas que no han tenido tanto acceso a las oportunidades. Seguramente, habrá que promover la lectura porque hay una correlación directa entre el consumo y la producción literaria, así como la creación de más iniciativas editoriales como certámenes de publicación y selecciones colegiadas y razonadas. Para esto último también son necesarios fondos económicos, así como para la promoción de más certámenes literarios.

En síntesis, Guatemala debe construir un canon literario a partir de la formación de una sistema crítico que refleje el valor de la diversidad. Con ese objetivo en mente son valiosas y pertinentes las reflexiones como la que apporto, porque en este momento no hay rumbo qué corregir... hay que empezar por trazar un camino.

## VIII. Fuentes consultadas

- Albizúrez Palma, F., y Barrios y Barrios, C. (1987). *Historia de la literatura guatemalteca: Vol. I, II, III* (Única). Editorial Universitaria.
- Are Book Publishers To Blame For Gender Discrimination?* (400 C.E., 32:17). HuffPost. [https://www.huffpost.com/entry/book-gender\\_n\\_1324560](https://www.huffpost.com/entry/book-gender_n_1324560)
- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental* (Primera). Editorial Anagrama.
- Bloom, W. G. interviews H. (s.f.). *Paladin of Literary Agon: A Conversation with Harold Bloom*. Los Angeles Review of Books. <https://lareviewofbooks.org/article/paladin-literary-agon-conversation-harold-bloom/>
- División de Estadística y Estudios. (2020). *Indicadores estadísticos culturales vinculados al libro y desgloses por sexo*. Subsecretaría de Cultura y Deporte. <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:25965595-9814-459f-83d4-7252ed431e8e/estadisticas-libro.pdf>
- Franklin, R. (2011, 7 de febrero). A Literary Glass Ceiling? *The New Republic*. <https://newrepublic.com/article/82930/vida-women-writers-magazines-book-reviews>
- González Ochoa, C. (2008). La literatura como sistema. *Acta poética*, 29 (2), 277–309.
- John Sutherland. (2011). *50 cosas que hay que saber sobre literatura* (1era. Edición). Editorial Planeta.
- Costa, C. (2018, 24 de noviembre) Las escritoras que tuvieron que usar pseudónimos masculinos y ahora serán leídas con sus nombres verdaderos. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46293652>
- Los sin título. (2021). *Diálogos y textos*. Única, 154.
- Méndez, F. A. (2009). *Diccionario de autores y críticos literarios de Guatemala*. La Tatuana.

Rama, Ángel. (1971). *Crítica y literatura*.

Rodríguez Magda, Rosa. Ma., & Pastor Eixarch, P. (2019). *¿Dónde están las mujeres en el ensayo? Clásicas y Modernas*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:7493178f-33da-451f-ae38-73cdce4483bc/mujeres-ensayo.pdf>

Rosie Cima. (s.f.). *The Gender Balance of The New York Times Best Seller List*. The Pudding. <https://pudding.cool/2017/06/best-sellers/>

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de mujeres* (Primera Edición). Editorial Dos Bigotes / Editorial Barrett.

Sefchovich, Sara. (2015). *El cielo completo* (1era. edición). Océano.

Showalter, Elaine. (1985). *The New feminist criticism: Essays on women, literature, and theory* (1st. Edition). Pantheon Books.

The 2019 VIDA Count • VIDA: Women in Literary Arts. (s.f.). *VIDA: Women in Literary Arts*. <https://www.vidaweb.org/the-count/2019-vida-count/>