

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista | Vol. 2, Núm. 3 (2024)



COMITÉ EDITORIAL

Editor jefe

Fernando Candón Ríos

Editoras asociadas

Leticia de la Paz de Dios

Nuria Torres López

Consejo editorial

Pilar Villar Árgaiz

José Jurado Morales

María Adelina Sánchez Espinosa

M^a Ángeles Grande Rosales

Gora Zaragona Ninet

Paula García Ramírez

Eorulla Demetriou

Blas Sánchez Dueñas

Carmen M. García Navarro

Mariarosaria Colucciello

Consejo científico

Rafael Crismán Pérez

Blasina Cantizano Márquez

María Herrera Cárdenas

María Curros Ferro

Sofía Morante Thomas

Elena Caballero Fernández

Felicity Smith



FemCrítica
Revista de estudios literarios
y crítica feminista

FemCrítica se edita en Cádiz por la asociación Pandora.

ISSN: 2990-3297

ÍNDICE

Encierros generacionales y construcción de libertades en <i>Hot sur</i> de Laura Restrepo María Paula Quesada Bahamón	4
“Feminista”, un cuento radical de Emilia Pardo Bazán Amélie Florenchie	14
Zarité Sedella: cuerpo como espacio de resistencia en <i>La isla bajo el mar</i> de Isabel Allende Yuyun Peng	25
Maternidad y frustración en el cuento <i>El quetzal resplandeciente</i> de Margaret Atwood Yanelis Vispo Rodríguez.....	38
MISCELÁNEA	
Violence against women, racism and resilience mechanisms in contemporary black british women literature: Bernardine Evaristo Nuria Torres López.....	54

FemCrítica

Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista. Vol. 2, Núm. 4 (2023)

ENCIERROS GENERACIONALES Y CONSTRUCCIÓN DE LIBERTADES EN *HOT SUR* DE LAURA RESTREPO

GENERATIONAL CONFINES AND CONSTRUCTION OF FREEDOMS IN HOT SUR BY LAURA RESTREPO

Maria Paula Quesada Bahamón
Université Lumière Lyon 2

RECIBIDO: 29/04/2024
ACEPTADO: 05/05/2024

Resumen: El presente artículo analiza las diferentes travesías del personaje de la migrante colombiana María Paz junto a su deseo de vivir el sueño americano a través de la novela *Hot sur* (2012) de Laura Restrepo. A lo largo de esta diégesis, es posible dilucidar diferentes expectativas migratorias, encierros simbólicos, al igual que diversas vivencias cotidianas y encierros físicos vividos por este personaje; lo anterior se da a raíz del hecho de ser una mujer migrante de origen latino indocumentada y acusada de cometer el asesinato de su esposo. Si bien estos encierros hacen parte de una herencia cíclica y genérica femenina de su familia, en donde sus cuerpos han sido constantemente encerrados, por otro lado, también han existido infatigables aspiraciones para construir nuevos caminos hacia la libertad. El personaje de María Paz aspira a convertirse en un sujeto libre y autónomo desde su subjetividad, su corporalidad y su actuar. De esta manera, crea y representa nuevos puntos de referencia sobre los personajes femeninos en la literatura hispanoamericana.

Palabras claves: Literatura hispanoamericana, Laura Restrepo, personajes femeninos, encierros.

Abstract: This article analyzes the different journeys of the Colombian migrant character María Paz and her desire to live the American dream through the novel *Hot sur* (2012) by Laura Restrepo. Throughout this diegesis, it is possible to elucidate different migratory expectations, symbolic confinements, as well as different daily experiences and physical confinements lived by this character. This is due to the fact that she is an undocumented migrant woman of Latino origin and accused of committing the murder of her husband. While these confinements are part of a cyclical and generic feminine inheritance of her family, where their bodies have been constantly locked up, on the other hand, there have also been tireless aspirations to build new paths to freedom. The character of María Paz aspires to become a free and autonomous subject from her subjectivity, her corporeality and her actions. In this way, she creates and represents new points of reference about female characters in Hispanic American literature.

Key words: Hispanic American literature, Laura Restrepo, female characters, confines.

1. INTRODUCCIÓN

Laura Restrepo es una de las escritoras más representativas de la literatura colombiana e hispanoamericana contemporánea. Su obra literaria se ha caracterizado por representar personajes femeninos heterogéneos y disruptivos, es decir, personajes que, por una parte, encarnan diversas formas de ser mujer y, por otra, rompen o cuestionan expectativas individuales y colectivas sobre el deber ser femenino. En este sentido, es posible dilucidar un continuo diálogo intertextual entre sus diégesis narrativas con las problemáticas de su tiempo respecto al lugar ocupado por las mujeres. Este diálogo entre la realidad y la ficción es una de las herencias del periodismo en la literatura de Laura Restrepo: “El haber hecho periodismo por tantos años es una cosa que marca. El reflejo del periodista te queda. Yo no concibo ni siquiera sentarme a escribir sin investigar antes” (Lirot, 2006, p. 344). En consecuencia, investigar, preguntar e indagar sobre problemáticas actuales ha sido su constante.

Ahora bien, en su novela *Hot sur* publicada en 2016, se desarrolla la temática del sueño americano. La heroína principal es María Paz, una migrante colombiana encarcelada en una prisión en los Estados Unidos. Como lectores, penetramos en su historia gracias a una periodista investigadora que accede a una serie de documentos de Cleve Rose, entrevistas a Ian Rose, e igualmente a la autobiografía de María Paz, esto último simboliza “un síntoma de defensa contra la opresión” (Araújo, 1982, pp. 23-24), pues este personaje desea contar su propia experiencia como inmigrante indocumentada, como reclusa, así como su travesía una vez sale de prisión. Y, al hacerlo, rompe con una serie de esquemas y expectativas sobre su rol como mujer en la sociedad norteamericana.

El personaje de María Paz engloba una serie de variables, entre ellas, ser mujer, migrante, de origen latino, indocumentada, de clase media baja, reclusa y, finalmente, exreclusa en Estados Unidos, esto influye sobre su relación y su trato en este país (Crenshaw, 1991). Las anteriores son características de personajes no hegemónicas dentro del discurso oficial en la literatura de Laura Restrepo. Por el contrario, su narrativa cuenta con personajes marginalizados y rechazados por no responder a lo que socialmente se entiende como adecuado, es decir, con estas representaciones se cristaliza el interés de esta escritora por representar diversas y múltiples realidades complejas al tener como hilo conductor las experiencias de un personaje femenino. Lo anterior rompe con el hecho de que, si bien las mujeres han sido “colocadas simbólicamente fuera de la historia, las mujeres quedamos ubicadas en categorías políticas de subhumanidad” (Lagarde, 1998, p. 47). También hay un interés doble, pues este tipo de narrativas permiten a sus personajes, por un lado, contar desde sus propias voces sus historias y, por otro, denunciar todas las discriminaciones que han atravesado. Tal y como lo hace María Paz en su manuscrito:

Hasta que Birdie me sacó vendada de mi apartamento y me llevó a algún lugar, donde siguieron los interrogatorios, los golpes, los insultos y las zarandeadas, ahora más brutales que antes. Cuando terminaron conmigo, creo que varios días después, me sacaron de eso que debía ser una comisaría de Policía y me trasladaron en bus, encadenada como perro rabioso (...) Ya luego vi el letrero que decía Prisión Estatal de Manninpoxx, y supe lo que me espera (Restrepo, 2012, p. 255).

Esta voz en primera persona cuenta y denuncia el machismo y el abuso policial (Hereñú, 2019) sufrido a raíz de una inspección judicial del FBI en su hogar. Allí detalla claramente todos los tipos de violencias físicas, psicológicas, morales que sufrió por verse acusada de robar un dinero, pero termina finalmente en una prisión por homicidio de su esposo. La situación migratoria en los Estados Unidos no le es favorable, pues la versión oficial indica que “se ha comprobado que siendo indocumentada, XXX, se hizo contratar presentando en la empresa papeles falsificados y que posteriormente legalizó su situación migratoria mediante matrimonio

con el policía retirado, este sí ciudadano norteamericano” (Restrepo, 2012, p. 120). Este énfasis en el “sí”, genera una oposición y jerarquización sobre cómo ella no es ciudadana y, por ende, no tiene los mismos derechos.

Esta situación marca un antes y un después en la vida de María Paz, pues a partir de ella, empieza una serie de cuestionamientos sobre las experiencias de las mujeres de su familia, la imposibilidad de vivir el sueño americano y la necesidad de encontrar nuevas formas de libertad. En este sentido, nos preguntamos de qué manera el personaje de María Paz narra y experimenta sus vivencias como migrante colombiana en los Estados Unidos. A partir de diferentes encierros, tanto simbólicos como físicos, la diégesis narrativa va mostrando la evolución de un personaje que desea ser recordado sin lástima: “No me haga quedar mal ante los lectores, no permita que yo les inspire lástima” (Restrepo, 2012, p. 286). La intención de su escritura es contar una aventura digna de ser recordada.

Sus circunstancias y características específicas como personaje femenino la llevan a reconocerse con la capacidad para escribir y, por ende, a reconocer su voz a pesar de las burlas a su alrededor. Es a través de su voz que se puede rememorar, analizar y comprender su presente a partir de su pasado; cuando esto ocurre, se abre todo un mapa generacional de personajes femeninos que la llevan a decir que “detrás de cada María con nombre de mapa, en mi familia ha habido una mujer fuerte y de armas tomar” (Restrepo, 2012, p. 51). Todas han sido unas sobrevivientes de las circunstancias, pero también unas subalternas como dice Gayatri Spivak (1998) pues han estado del lado subordinado, marginalizado y olvidado de la historia.

La subida geográfica al paraíso americano y el descenso a los infiernos en el suelo estadounidense nos habla de un recorrido simbólico hecho ya por Dante (Alighieri, 2000), pero en esta ocasión es realizado a la inversa y por una mujer. Lo anterior permite los siguientes objetivos: analizar toda una herencia simbólico-genérica femenina de encierros y olvidos en el mapa familiar de María Paz, los diferentes paralelismos y repeticiones de estos encierros tanto simbólicos como reales, pero, mientras esto ocurre, se incuba un deseo infatigable por construir nuevos caminos hacia una libertad y autonomía a pesar de las circunstancias adversas. Lo anterior lleva a tener nuevos puntos de representación sobre los personajes femeninos en la literatura hispanoamericana.

2. GÉNESIS SIMBÓLICO GENÉRICO DEL ENCIERRO FEMENINO

La primera aparición del manuscrito de María Paz trae consigo el génesis femenino de su familia. A partir de este inicio, es posible comprender el nombre inventado por ella misma con base en dos componentes: María y la geografía. Para eso, recurre a los simbolismos referenciales de Occidente, tal es el caso del uso de “María”, porque según ella, es una tradición hispana que significa la protección de la Virgen: su bisabuela América María, su abuela África María y su madre Bolivia María. Y su segundo nombre es Paz porque ella proviene de su madre, Bolivia: “La Paz, capital de Bolivia; y yo, hija de mi madre” (Restrepo, 2012, p. 53). Lo anterior genera signos de unión y repetición, lo que lleva a herencias y referencias compartidas.

La herencia gira en torno al nombre de María, este simboliza y representa, ante todo, la madre consagrada, abnegada y devota a los designios de Dios a partir de los referentes dados por la religión judeocristiana (Pelletier, 2022, p. 1253) Estas referencias han tenido una gran influencia en Latinoamérica (Oleszkiewicz, 1998) de allí que la elección de María Paz para bautizarse a sí misma de esta manera resulta coherente dentro del contexto cultural. Sin embargo, este nombre esconde una subversión simbólica dentro de la narrativa de *Hot sur* pues, a lo largo de la narración, se empiezan a desestructurar las expectativas sociales sobre esta referencia y, por ende, sobre la madre.

Para Marcela Legarde, las mujeres viven en un cautiverio como condición genérica a causa de las expectativas sociales sobre la mujer: “El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad concebida como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia” (2005, p. 152). Esto implica que una sociedad las empuja a cumplir con las obligaciones femeninas, representadas principalmente en la figura de María, de lo contrario, pueden ser menospreciadas, rechazadas o exiliadas. Esto es exactamente lo que ocurre con la abuela de María Paz:

Supé que mi abuela África María había terminado sus días comida por una enfermedad y recluida en el pueblo-leprocomio de Agua de Dios, donde se ocultó de la mirada del mundo. Ni su marido ni sus hijos volvieron a verla durante nueve años que siguieron, hasta que anunciaron su muerte y entonces sí la buscaron, pero solo para acompañarla durante su entierro (...) Mi madre era una adolescente cuando la muerte de su madre (Restrepo, 2012, pp. 96-97).

El primer encierro femenino se bifurca sucesivamente conforme va avanzando la narración. Ahora bien, este exilio, rechazo y abandono por parte de la abuela África María tiene que ver con la enfermedad de la lepra. Según Jacques Le Goff y Nicolas Truong, durante la Edad Media, esta enfermedad simbolizaba el peor de los pecados: el pecado sexual: “El leproso es, de este modo, un pecador, que busca liberar su alma y su cuerpo de sus mancillas, en particular de la lujuria” (2005, p. 91). Metafóricamente, esta enfermedad en el cuerpo de su abuela que genera rechazo y repugnancia se contraponen a la figura pura y virtuosa de la Virgen María. Además, a causa de esta enfermedad, se le imposibilita cumplir con sus labores esperadas de madre y de esposa. La abuela África María marca el precedente del abandono a sus hijas, pues tal y como cuenta María Paz, su madre Bolivia era apenas una adolescente cuando esta fue encerrada y luego murió.

Por otro lado, uno de los referentes de la enfermedad de la lepra es el sentimiento de estar muerto en vida. Pues al vivir el rechazo por parte de sus familiares, la imposibilidad de tener cualquier relación con el mundo exterior y mostrar el devenir putrefacto de la carne hace que su vida se encierre en sí misma a causa del miedo que puede generar. Pues al ser una enfermedad contagiosa, crea métodos de barrera por parte de sus allegados. Tal es el caso de la abuela África María que, estando viva, supo lo que es vivir la muerte, como sinónimo de ausencia, lejanía y dolor.

Tanto la lejanía como la ausencia están presentes en los nombres de estos personajes femeninos. Geográficamente, son elegidos para simbolizar la distancia entre ellos. Como hemos visto, África María está lejos de su hogar y de sus hijas. De allí que el nombre de su hija se ubique lejos, en el continente latinoamericano al ser nombrada Bolivia. Estos nombres compuestos simbolizan una herencia sobre el abandono, la soledad y la ausencia materna durante la infancia, es decir, no hay un referente materno, y si lo hay, es para hablar de lo desconocido, lo lejano e invocar el miedo.

Sin embargo, una vez llega la muerte, esta trae consigo elementos simbólicos que reúnen a estos personajes femeninos pertenecientes a la familia de María Paz: la moneda de coscoja¹. Nuevamente se reúnen elementos que marcan el devenir de estos personajes. Para María Paz, la coscoja simbolizaba la ausencia/presencia de su abuela, pero también de su madre. En el caso de su abuela, ella supo muy tarde sobre este “horrible secreto familiar”, pues su madre no le contaba acerca de su abuela. Es como si ella estuviera y, a la vez, no. En el momento que aparecía su recuerdo era para hablar de ausencias, y estas generaban en ella referencias contradictorias,

¹ En 1901, en Colombia se crearon diferentes tipos de monedas llamadas coscoja. Estas eran de uso exclusivo dentro de los lazaretos, pues en su interior se encontraban personas que sufrían de lepra. Esta medida se realizó con el fin de evitar un posible contagio a través de la circulación del dinero.

esto es lo significativo de la coscoja: “Tampoco puedo evitar recordar a mi madre, una mujer ya hecha y derecha, partiendo en tres la moneda de la abuela abandonada, para dejársela como legado a unas hijas que está a punto de abandonar” (Restrepo, 2012, p. 99). La abuela África María fue apartada y aislada, pero esta vez el hilo de la historia lleva a Bolivia a dejar a sus hijas con el objetivo de encontrar una mejor vida al buscar el sueño americano.

Para lograr este sueño, la solución planteada por Bolivia es dejar a sus hijas en Colombia con otras personas mientras ella logra conseguir los papeles y el dinero suficiente para llevárselas. Sin embargo, le resulta difícil conseguir una sola familia que se haga cargo, lo cual lleva a una fragmentación de este hogar. A partir del manuscrito de María Paz conocemos la lejanía que ella sentía hacia Bolivia y su hermana, pues ella creció durante cinco años alejada y teniendo como referencia una voz a través del teléfono. Además, este personaje desconoce a su padre, frente a este tema Bolivia guardaba silencio, lo cual generaba nuevas ausencias y vacíos respecto a su entorno familiar. Es como si se estuvieran repitiendo cíclicamente los abandonos, pero desde nuevos lugares.

Sin embargo, este abandono se encuentra cargado de otro matiz: la esperanza de encontrar un mejor futuro. Bolivia pertenecía a la clase media-baja colombiana, no accedió a estudios superiores, tenía trabajos inestables, venía de un pequeño pueblo, además, tenía dos hijas a su cargo. A partir de estas circunstancias se caracteriza a la madre de María Paz. Lo anterior nos lleva a la referencia sobre Martha Nussbaum al decir que “las mujeres, por ejemplo, están por debajo de los hombres en educación, oportunidades laborales e incluso oportunidades básicas de vida. Hay otras desigualdades que influyen sobre las oportunidades básicas: las desigualdades de clase, casta, raza, religión, etnia, y entre poblaciones rurales y urbanas (Nussbaum, 2018, p. 288). En nuestro caso, Bolivia es muy consciente y conocedora de las desigualdades y dificultades de ser mujer. En consecuencia, el impulso de irse a buscar un mejor futuro, es fruto del conocimiento pleno de sus circunstancias y deseo de encontrar nuevas oportunidades.”

3. REPETICIÓN SIMBÓLICA DE ENCIERROS Y DE CONDUCTAS FAMILIARES

La voz de María Paz nos guía para conocer los pasos dados por su madre Bolivia. Estas remembranzas ocurren desde la prisión de Manninpox. María Paz llega a este lugar luego de haber sido acusada de asesinar a Greg, su esposo estadounidense. Este penitenciario tiene tres connotaciones claves. La primera es contener mujeres que han cometido o han sido acusadas de actuar contra la ley. La segunda es ubicarse a las afueras de la ciudad de Nueva York, simbólicamente, esto implica una lejanía con la civilización. Y, la tercera, es representar una construcción destinada a la corrección de cuerpos. Lo anterior a causa del “desviado” y en miras a corregirlos, es decir, la arquitectura de este lugar tiene como objetivo principal disciplinar a las reclusas (Foucault, 2006, p. 307).

Su cuerpo desviado se ha encerrado en una prisión, tal como el cuerpo de su abuela África María fue recluido en un pueblo-leprocomio. En ambos casos hay un rechazo, un aislamiento y un miedo ante estas mujeres. Estas reclusas son vistas como: “peligrosas y seductoras como Circes, todas ellas, jóvenes o viejas, gordas o flacas, blancas o negras (...) No por nada Homero describe la morada de Circe como una mansión de piedra en medio de un bosque espeso, y acaso qué otra cosa es Manninpox” (Restrepo, 2012, p. 111). Esta intertextualidad (Kristeva, 1969) lleva a relacionar al encierro como un mecanismo necesario para bloquear la amenaza y la seducción presentes en estas mujeres, además, Circe al vivir en la isla de Ea, simboliza igualmente la separación entre los mundos.

Esta separación entre los mundos también es encarnada en el personaje de su hermana, Violeta. Su relación es distante y lejana. Primero, porque se separaron cuando apenas Violeta era una bebé y se reencontraron cinco años después en el avión para irse a los Estados Unidos. Segundo, porque desde muy temprana edad existieron rasgos que aislaban a su hermana del resto del mundo a causa de su autismo. Esto generó una barrera entre las dos, pues la comunicación está en constante reconstrucción en cada encuentro. Además, ante la muerte de su madre Bolivia y su casamiento con Greg, María Paz decide enviar a su hermana a una escuela especial. Eso repite nuevamente la situación de separación y lejanía a causa de desvíos/enfermedades en el cuerpo.

En consecuencia, se podría hablar de cómo las dos hacen un efecto espejo sobre las situaciones de aislamiento y lejanía, ya conocida en el mapa familiar, esto nos hace pensar que el sueño americano toma tintes representativos del eco del encierro: “Un Manninpox benigno, un resguardo, un gueto, un orfanato. Un sanatorio. Un par de hermanas colombianas, María Paz y Violeta, no parecían destinadas al privilegio de los espacios libres y abiertos, por lo menos aquí, en América”. (Restrepo, 2012, p. 463). Como si genéricamente algo les impidiera ser libres.

Ahora bien, al narrar lo sucedido dentro de Manninpox, María Paz denuncia y expone a través de su voz una serie de tratos inhumanos y aislantes, entre ellos: la imposibilidad de tener repisas, la obligatoriedad de hablar en inglés, la selectividad para poder acceder a los trabajos manuales, la limitada alimentación, el vidrio de separación con las visitas de sus familiares. Lo anterior la lleva a reflexionar sobre la subcategoría humana en la que se encuentran. En este caso, por el hecho de ser mujeres, pero sobre todo por ser mujeres malas, pues han incumplido con la ley. Ellas están en la obligación de cargar con este doble estigma, lo cual significa tener un trato diferencial, pues son peligrosas según los antecedentes judiciales. En este sentido, según Marcela Lagarde (2000, p. 674) concentrar la maldad e ir en contra de las expectativas sociales de la feminidad, hay una legitimación de utilizar diferentes mecanismos para corregir estos desvíos.

Sin embargo, hay un elemento que nos recuerda el estar muerto en vida y es el sentimiento de asfixia, el no contar con aire y sentirse en medio de una tumba, tal es la situación de María Paz al narrar sus momentos en el *Solitary confinement*: “Me dio por pensar que a lo mejor me había muerto y que la muerte era ese lugar gris donde yo no sabía de nadie y nadie sabía de mí. Día y noche con un tubo de neón que zumbaba y que yo no hubiera querido apagar para poder descansar, o al menos para quitarme de los ojos ese gris tan insistente, cambiarlo por una oscuridad bien negra” (Restrepo, 2012, p. 273). Nadie sabe de ella y ella no sabe de nadie, este encierro es el eco de una vida pasada familiar, pero en este caso en una prisión en los Estados Unidos.

Pero estos encierros donde falta el aire ya habían sido vividos por Bolivia en los Estados Unidos. A su llegada y ante la falta de papeles, su madre tiene la oportunidad de trabajar en una empresa clandestina de *jeans*. Al encontrarse indocumentada, necesita un trabajo con urgencia, para así poder enviarles dinero a sus hijas. En este lugar trabajan exclusivamente mujeres durante todo el día haciendo *jeans*, sus cuerpos estaban destinados a ser engranajes humanos junto a las máquinas para generar una alta productividad. Sin embargo, ante la inexperiencia de Bolivia, su lugar es planchar, este espacio es descrito como “un cuarto caliente de dos por dos, caliente como un horno, cero ventanas y poca ventilación” (Restrepo, 2012, p. 163). Simbólica y físicamente, de nuevo se llega a lugares de encierros en este tronco familiar.

Igualmente, este diálogo intergeneracional en los Estados Unidos se da a raíz de la comida, pues tanto María Paz como Bolivia lo único que reciben como alimento en estos pequeños lugares de encierro y asfixia es café y donas. Las dos, paralelamente, en momentos narrativos y

personales diferentes tienen el mismo sentimiento y sufren los mismos aislamientos en el lugar donde se suponía vivirían el sueño americano. Es la representación en donde:

La madre ve en la hija su continuidad. Ambas están unidas por este vínculo inconsciente. De ahí que modificar la autoidentidad genérica conformada por la vía materna, es en parte, una separación simbólica de la madre y una negación de lo que la madre ha sido emblemáticamente. Y, es a ella quién se debe fidelidad. Por eso, los cambios identitarios son vividos como tradición a la madre, a la norma, a la cultura, al poder (Lagarde, 1998, p. 44).

A pesar de que los referentes familiares femeninos de María Paz estén ausentes, ella logra repetir el mismo destino de encierro, aislamiento y sufrimiento. Sin embargo, esta aparente fachada de circularidad esconde nuevos significados. Pues en el caso de Bolivia, el realizar este trabajo en una fábrica clandestina de *jeans* le permite ahorrar lo suficiente, traerse a sus hijas y así parar con el abandono. Igualmente, durante los cinco años de ausencia ella enviaba el dinero necesario para su manutención. En este sentido, empieza un resquebrajamiento con las circularidades de abandono y ausencia total y, por el contrario, Bolivia desea materializar sus sueños junto a sus hijas en los Estados Unidos.

4. NUEVAS REPRESENTACIONES FEMENINAS A PESAR DEL MIEDO

Una de las pequeñas grandes victorias para Bolivia es poder traer a sus hijas a los Estados Unidos. A lo largo de la narración hay una construcción onírica por parte de Bolivia hacia sus hijas, puesto que esta lo describe como un lugar limpio, impecable, seguro y en donde todos tienen un carro. Sin embargo, lo cierto es que Bolivia jamás tuvo un automóvil y trabajó hasta el día de su muerte en diferentes oficios. Esto, junto con una serie de hechos y comparaciones, llevan a María Paz a pasar del sueño a una decepción, es decir, sale de ese lugar onírico para pasar al desencanto. Todo esto ocurre mientras se encuentra encarcelada en Manninpox. Estas remembranzas la encaminan a cuestionar y a desestructurar los imaginarios y referentes dados por su madre.

Esa desilusión comienza con una ilusión y un encierro matrimonial. María Paz siente que toca el paraíso al casarse con Greg, pues con esto puede regularizar su situación en los Estados Unidos y obtener su tan anhelada Green Card². Sin embargo, su esposo es mucho mayor, además ella se frena en muchas de sus acciones porque “sacaba a relucir con facilidad, como quien desenfunda: decía que haría que me quitaran la Green Card, porque gracias a él me la habían otorgado. Con ese chantaje yo me opacaba, me volvía mansa, agachaba la cabeza y le aguantaba” (Restrepo, 2012, p. 205). Aunque valga la aclaración, María Paz caracteriza a su Greg como un buen esposo en general. Ella se casa y continúa su relación a pesar de las pequeñas incomodidades porque se encuentra aferrada a vivir su sueño americano.

Sin embargo, un día, agentes del FBI la señalan de haber robado dinero, luego de golpearla y maltratarla la llevan a la cárcel y, finalmente, es acusada de asesinato. Pero no solo eso, durante su juicio no entiende los tecnicismos judiciales, no tiene un buen abogado defensor y está totalmente vulnerable, estamos delante de lo que Marcela Legarde (2005, p. 653) llama una justicia sexista, al negársele su derecho a un proceso justo donde sea escuchada y su testimonio sea respetado. Además, a causa de estos golpes sufre dos consecuencias relacionadas. Padece un aborto espontáneo y, en la prisión, le practican incorrectamente un legrado al dejarle

² Es el documento de identidad de residencia en los Estados Unidos para las personas que no tienen dicha nacionalidad.

unas pinzas quirúrgicas en su interior; esto hace que sangre constantemente. María Paz se empieza a cuestionar: “Observado ese retazo de calle me pregunto, ¿ése será América? Mejor dicho la pregunta se la hago a Bolivia, la difunta, porque últimamente me ha dado por conversar con ella. Qué dices, madre, tú eres la que sabe, al fin y al cabo se trata de tu sueño. ¿O América es más bien esto de acá dentro?” (Restrepo, pp. 174-175) Este diálogo con tono irónico y punzante le aclara a María Paz que ese no era su sueño, era el de su madre, lo que abrió paso a un rechazo y a un cuestionamiento sobre lo que ella realmente sueña.

Ahora bien, las travesías continúan una vez fuera de la prisión para María Paz. Pues debe sacarse las pinzas quirúrgicas y encarnar la pesadilla a través de su cuñado Sleppy Joe; en los dos casos, su vida se encuentra gravemente en riesgo. Durante su matrimonio, él era su amante. Sin embargo, a lo largo de la narración se descubre que es un asesino en serie apodado The Passion Killer. Tanto su esposo Greg como su cuñado Sleppy Joe realizaban negocios con tráfico de armas y, ante el robo de un dinero, quien termina siendo acusada es María Paz, primero por el FBI y luego por su cuñado cuando esta sale de prisión.

María Paz siente constantemente miedo, pues por un lado la empieza a buscar la justicia y, por otro, Sleppy Joe. Colman (1987) define el miedo como “una emoción caracterizada por un intenso sentimiento, habitualmente desagradable, provocado por la percepción de un peligro, real o supuesto, presente o futuro. Emoción intensa que implica la percepción de un peligro, agitación molesta y a menudo un deseo de escapar u ocultarse” (p. 309). Mientras paralelamente María Paz intenta romper con el sueño americano, debe luchar por preservar su vida. Si por un lado, María Paz rompe con los ideales producidos por su madre, por otro lado, ella también enfrenta la aparente superioridad del asesino en serie: “Me hace bien, esa frase, me tranquiliza un poco, *no the devil, just a fucking man*. Me lo digo y me lo repito, ese Sleepy Joe es como el coyote, misterioso pero pendejo” (Restrepo, 2012, p. 368). Este personaje que se caracteriza por creerse todopoderoso, pero desde la mirada de María Paz se cae de su pedestal y ella lo pone de igual a igual. Lo anterior resulta fundamental para no dejarse llevar por el miedo sino, por el contrario, enfrentarse a este.

Lo anterior lleva a María Paz a querer tomar las propias decisiones sobre su vida sin dependencias. Es por ello que decide reencontrarse con su hermana y salir de los Estados Unidos, en consecuencia, rompe con los círculos de abandonos y lejanías genéricas en su mapa familiar, a pesar del riesgo que corre al tener detrás un asesino en serie. En este sentido, este personaje decide crear su propia historia. Ella se reconoce dentro de un sistema que la lleva a posicionarse como subhumana, en donde no cuenta con los mismos derechos, además se ve dependiente de un hombre para poder regularizar su estancia en el país. Frente a esta situación, la decisión de partir es una consecuencia lógica al considerarse como un sujeto que puede tomar sus propias decisiones, sin rendir cuentas o verse nuevamente en encierros genéricos.

El discurso realizado se bifurca en diversos referentes, entre ellos, el atreverse a escribir una historia que denuncia y muestra sus encierros no desde la lástima, sino desde el hecho de ser un conjunto de mujeres sobrevivientes. Además, a los ojos de las otras voces narrativas, estas la reconocen como una mujer decidida: “Asombrosa mujer, María Paz. Creo que ahí fue cuando empecé a admirarla de veras. Qué claridad de propósitos, delirantes en mi opinión, pero con qué firmeza los perseguía” (Restrepo, 2012, p. 500). Al fin y al cabo, una María Paz que no tiene nada de resignada ni sumisa ni devota sino, por el contrario, que rompe con esquemas tanto familiares como sociales sobre las expectativas que representa ser mujer; pues al final decide escapar del país que la encerró onírica y físicamente para juntarse a su hermana y construir un nuevo capítulo de vida.

5. CONCLUSIONES

A través de su voz, materializada en su manuscrito y actos, el personaje de María Paz estructura, por un lado, una denuncia sobre el tratamiento vivido en los Estados Unidos a partir de sus características como mujer inmigrante, indocumentada y acusada por la justicia de cometer un delito. Y, por otro lado, sus vivencias y viajes la llevan a reflexionar sobre su experiencia personal tanto su ascenso como su caída del sueño americano. Pues reconoce que su lugar en este país nace a partir de discursos oníricos inventados por su madre Bolivia, pero que en ningún momento le fueron propios.

Sus memorias llevan al lector a comprender el origen familiar de un árbol genealógico representado por mujeres. Lo anterior es la puerta de entrada para iniciar un viaje a la inversa que permite romper con paradigmas simbólicos y estructurales sobre el quehacer femenino en su familia, principalmente frente al rol de madre a partir de las circunstancias específicas de cada una de ellas. En consecuencia, a pesar de reconocerse como una marginalizada y olvidada del sistema, la voz de María Paz se opone a este no solo a través de su escritura, sino que también, una vez sale de prisión sigue rompiendo con referentes familiares, simbólicos y sociales.

En un primer momento, se comprende el origen de su nombre María, así como su simbolismo para los latinoamericanos con el fin de subvertir esta referencia y así contribuir a una palabra para darle nuevos significados, es decir, nuevas formas de representar el nombre María. Además, decide reencontrarse con su hermana, lo cual nuevamente simboliza un rompimiento con la lejanía geográfica que ha repercutido en la herencia de separación familiar impuesta a causa de los encierros. Sus remembranzas evocan constantes encierros, aislamientos, soledades y lejanías que han vivido genealógicamente diversas mujeres en su familia, incluyéndola a ella y a su hermana a causa de desvíos corporales.

Sin embargo, este viaje al pasado se transforma, igualmente, en pequeñas dosis de interrogantes que abren la posibilidad de cuestionar su devenir y volverse un sujeto protagonista de su propia vida, el cual busca y quiere vivir en plena autonomía y libertad, sin tener que seguir en encierros simbólicos y físicos impuestos por otros. En este sentido, María Paz se vuelve un nuevo punto de referencia, pues ha atravesado el infierno del sueño americano a través de múltiples peripecias que la transforman en un nuevo referente en su familia, en donde el encierro no tiene por qué volverse un lugar común: “ya no tiene la obligación de complacer a nadie ni de obedecer a nadie ni de llegar a tiempo a ningún lado (...) ni de rezar los domingos ni de ser buena esposa ni tampoco buena amante” (Restrepo, 2012, p. 394). Solamente debe buscar ser ella misma libre de encierros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, H. (1982). Narrativa femenina latinoamericana. *Hispanérica: revista de literatura*, 9(32), 23-34.
- Alighieri, D. (2000). *La Divina Comedia*. Casa Editorial El Tiempo.
- Colman, B. (1987). *Diccionario de ciencias de la conducta*. Trillas.
- Crenshaw, K. (1991). *Mapping the Margins: Interseccionalidad, Identity Politics and violence Against Women of Color*, 43 (6), 1241-1299.
- Foucault, M. (2006). *Vigilar y Castigar*. Círculo de lectores.

- Hereñú, M. (2019). *El machismo en la institución policial: femicidios y violencia institucional*. XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica 1*. Editorial Fundamentos.
- Lagarde, M. (1988). *Identidad genérica y feminismos*. Instituto andaluz de la mujer.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM.
- Le Goff, J. y Truong, N. (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós.
- Lirot, J. (2006). *Laura Restrepo por sí misma*. En E. Sanchez, J. Lirot (Eds.), *El universo literario de Laura Restrepo* (pp. 353-367). Taurus.
- Nussbaum, M. (2018). *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Paidós.
- Restrepo, L. (2012). *Hot sur*. Planeta.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Oleszkiewicz, M. (1998). Los cultos marianos nacionales en América latina: Guadalupe/Tonantzin y aparecida/lemanja. *Revista Iberoamericana*, 64(182-183), 241-252.
- Pelletier, A. (2002). Marie (Mythe littéraire de). En P. Brunel, F. Mancier (Eds.), *Dictionnaire des mythes féminins* (pp. 1253 -1259). Ed. du Rocher.

“FEMINISTA”, UN CUENTO RADICAL DE EMILIA PARDO BAZÁN

“Feminista”, a radical short novel by Emilia Pardo Bazán

Amélie Florenchie
Universidad Bordeaux Montaigne

RECIBIDO: 30/03/2024

ACEPTADO: 15/05/2024

Resumen: En este ensayo proponemos un análisis del cuento “Feminista” de Emilia Pardo Bazán a la luz de la teoría del género, consciente del anacronismo, pero también de sus aportes como tal. Nuestro primer objetivo es subrayar la radicalidad del pensamiento feminista de la autora a raíz de la deconstrucción de las relaciones de poder dentro del matrimonio burgués, radicalidad todavía mal aceptada, como revela el olvido casi sistemático de este cuento por la crítica especializada. Nuestro segundo objetivo es mostrar que el cuento funciona no solo como un manifiesto político sino también estético.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán, “Feminista”, feminismo radical, género, manifiesto

Abstract: In this essay we propose a analysis of the short story ‘Feminista’ by Emilia Pardo Bazán in the light of gender theory, aware of its anachronism, but also of its contributions as such. Our first aim is to underline the radicality of the author's feminist thought as a result of the deconstruction of power relations within bourgeois marriage, a radicality that is still poorly accepted, as revealed by the almost systematic neglect of this story by specialised critics. Our second aim is to show that the short story functions not only as a political manifesto but also as an aesthetic one.

Keywords: Delmira Agustini, literary culture, books, manuscripts, correspondence

La obra de Emilia Pardo Bazán es inmensa y la crítica feminista es quizás la más adelantada en su estudio, como revela la integración definitiva de la escritora gallega en el canon del pensamiento feminista español. En ese ámbito, destacan la *Antología del pensamiento feminista español (1746-2011)* de Roberta Johnson y Maite Zubiaurre (2012), y las antologías respectivas de Guadalupe Gómez-Ferrer, *La mujer española*

y otros escritos (2018) [1999]¹ y Marisa Sotelo Vázquez, *Algo de feminismo y otros textos combativos* (2021)². También resultan imprescindibles las biografías de Isabel Burdiel (2021 [2019]) y Carmen Bravo-Villasante (1973).

De hecho, como señala Burdiel, al final de su vida, Emilia Pardo Bazán se definía a sí misma como “feminista radical” (2021, p. 597) y ya en una carta de 1890 a Gabriela Cunningham Graham de la *Liga a favor de los derechos de las mujeres* escribía:

Desde mi niñez, e inculcada por el amadísimo Padre mío que acaba de bajar al sepulcro, he profesado la convicción de que las diferencias injustas y arbitrarias entre la condición social y política del varón y de la hembra tenían que desaparecer [...] Armémonos de paciencia y energía para apresurar el fin de nuestra esclavitud: seamos fuertes contra la fuerza brutal, contra la ciega rutina, contra la injusticia doméstica, contra el ofensivo galanteo y contra la insípida burla (2021, p. 414).

Sin embargo, cabe recordar que los primeros estudios de la obra de la escritora gallega desde una perspectiva feminista empiezan a publicarse en los años 70 (Schiavo, 1981; Cook, 1976, 1977). Uno de los primeros críticos en emplear (y valorar) el término feminista acerca de la obra de Emilia Pardo Bazán es Benito Varela Jácome quien, en su edición de la novela *La Tribuna*³ publicada en 1975 en Cátedra, señala a propósito de la protagonista que: “defiende a lo largo de la novela una triple reivindicación de la mujer: la actividad laboral, la paridad con el hombre en el concepto de la honra y el activismo político. *La Tribuna* significa, por lo tanto, una avanzada en las ideas feministas” (Pardo Bazán, 2009 [1975], p. 234). La crítica feminista de los años 80 y 90 da luego otro paso decisivo. A partir de los conceptos desarrollados por Iris Zavala en la introducción a su *Breve historia feminista de la literatura española* (1993-1998), Maryellen Bieder (1998, pp. 76-97) muestra que el feminismo vertebró toda la obra de la autora coruñesa⁴.

1. LA ANTOLOGÍA DE CUENTOS *EL ENCAJE ROTO* (CONTRASEÑA, 2018)

En la aproximación feminista de la obra de la escritora gallega en la actualidad, la antología *El encaje roto*, subtitulada elocuentemente “Antología de cuentos de violencia contra las mujeres” y editada por Cristina Patiño Eirín (2018), ha desempeñado un papel importante. En el prólogo, la estudiosa explica que, si bien la expresión “El encaje roto” es el título del cuento final y remite al desgaste de una prenda femenina, también remite metafóricamente a la emancipación femenina. El cuento narra, en efecto, cómo y por qué una novia abandona a su novio el mismo día de la boda a raíz de un incidente banal (la novia desgarró el encaje de su traje de novia al querer abrazar a su novio), que provoca en él una reacción extraordinaria: “también vi otra cosa: la cara de Bernardo, contraída y desfigurada por el enojo más vivo [...] en aquel instante fugaz se alzó un telón y detrás apareció un alma desnuda” (2018, p. 277). El novio no es supersticioso, sino que ve en este pequeño lance la señal del potencial *descontrol* de su novia o, dicho de otro modo, el posible disfuncionamiento

¹ Aunque “Feminista” sea un texto de ficción, la historiadora lo recoge en su recopilación junto a otros dos cuentos: “Navidad” y “Casi artista”.

² Aprovechamos la ocasión para rendirle un homenaje a la especialista de Pardo Bazán por su contundente introducción a la edición de *La Tribuna* en Espasa Calpe en 2002.

³ La novela cuenta la lucha por la emancipación de una cigarrera gallega en la época de la “Setembrina”: su fracaso corre paralelo al de la “revolución”.

⁴ Cabría señalar también los trabajos de Marina Mayoral en España sobre *Insolación* (1988) o de la especialista argentina M^a del Carmen Porrúa sobre *La Tribuna* (1989, pp. 203-220), entre otros muchos.

del “objeto” que constituye la mujer para él; debe disponer de él a su antojo y este tiene que halagarle; por lo tanto, no puede soportar la idea de que sea “estropeado”. Al intuirlo, la novia lo abandona antes de pronunciar el fatídico “Sí, quiero”.

Pero “encaje” es también el “sitio o hueco en que se mete o encaja algo” según el *DLE*, con lo cual el “encaje roto” simboliza asimismo el hecho de “no encajar”, de romper las normas. Ahora bien, la protagonista del cuento rompe su promesa de casarse con ese hombre y lo hace el mismo día de la boda, infligiéndole al novio una humillación pública. En ese sentido, la historiadora Mary Beard⁵, citada por Patiño Eirín, afirma que “romper el encaje” es una forma de empoderamiento y un primer paso hacia el derribo del patriarcado:

No es fácil hacer encajar a las mujeres en una estructura que, de entrada, está codificada como masculina: lo que hay que hacer es cambiar la estructura. Y eso significa que hay que considerar el poder de forma distinta; significa separarlo del prestigio público; significa pensar de forma colaborativa, en el poder de los seguidores y no solo de los líderes; significa, sobre todo, pensar en el poder como atributo o incluso como verbo (‘empoderar’), no como propiedad. Me refiero a la capacidad de ser efectivo, de marcar la diferencia en el mundo, del derecho a ser tomado en serio, en conjunto e individualmente. Es el poder que muchas mujeres perciben que no tienen, y que lo quieren. (*El encaje roto*, 2018, p. 52)

Palabras que suponemos que la propia Emilia Pardo Bazán pudiera haber suscrito, al menos como escritora y autora. De esta manera, el título del cuento y de la antología revela su polisemia, refiriéndose tanto a la prenda desgarrada como a la necesaria rebeldía de las mujeres ante la dominación masculina y a la necesidad de abordar el poder desde otra perspectiva. Beard habla del poder de los seguidores, de poder colaborativo, de poder como proceso, es decir de un poder entendido desde la horizontalidad, desde la igualdad. Habla también de “derecho a ser tomad[a] en serio”, lo cual es particularmente significativo tratándose de Pardo Bazán quien luchó toda su vida por ser reconocida por los escritores y, más ampliamente, por los intelectuales de su época como su igual.

La antología reúne 35 cuentos publicados en la prensa entre 1883 (“El indulto”) y 1920 (“En el pueblo”) que abordan todos los aspectos de la violencia de género, desde la violencia simbólica (“La dentadura”, por ejemplo) hasta el feminicidio (“La emparedada”, “La puñalada”, etc.), pasando por la violencia física (“Las medias rojas”, “En el pueblo”, etc.) o psicológica (“El revólver”, por ejemplo). En general, los cuentos están protagonizados por mujeres que no logran escapar de la dominación masculina, pero son varios los cuentos que relatan experiencias positivas en los que la protagonista logra empoderarse, como es el caso de “El encaje roto” o “Feminista” que vamos a analizar a continuación.

2. “FEMINISTA” (SUD-EXPRES, 1909)

El cuento “Feminista” se erige contra la injusticia que constituye el matrimonio burgués para las mujeres, y como tal aparece no solo como una respuesta irónica a los manuales a usanza de los futuros “ángeles del hogar” promovidos por el discurso de la domesticidad (Rabaté, 2007, pp. 159-180; Blanco, 2001), sino también como una especie de manifiesto feminista. Fue publicado en 1909 en la recopilación titulada *Sud-Exprés* (*Cuentos*

⁵ Mary Beard es historiadora, nacida en 1955, y autora de un libro titulado *Women and Power: a Manifesto* (Profile Books, 2017).

actuales)⁶ y recogido luego entre los “cuentos sueltos” de la edición de las obras completas de la autora por Sainz de Robles (1947), una de las más difundidas en España. Sin embargo, no aparece en la mayoría de las antologías de cuentos de la escritora gallega publicadas entre 1947 y 2018⁷ ni en la última antología publicada a día de hoy, a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán (2023) y en cuyo prólogo se menciona el carácter de “declarada sensualidad” (p. 87) de algunas piezas de *Sud-Expres* como si este fuera un motivo para que no figuraran en dicha antología⁸. Y, sin embargo, no es un cuento sensual pero sí llamativo, primero por su título, provocador, luego por su contenido como vamos a ver. Aparece finalmente en la antología de Patiño Eirín antes mencionada (2018, pp. 111-116).

En este cuento, de estructura bastante compleja, Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales son los protagonistas de un drama doméstico en el que una esposa, tras años de maltrato conyugal, decide vengarse de su esposo. Aprovechándose de una circunstancia favorable (la enfermedad del marido), logra invertir los papeles dentro de la pareja y pasar de sumisa a dominadora. Nicolás y Clotilde forman una pareja como tantas otras, salvo que Nicolás tiene una concepción del matrimonio particularmente desigualitaria, no solo basada en la dominación de la esposa, sino también en su humillación. Se expande en público sobre sus opiniones misóginas acerca de las mujeres españolas, provocando la irritación de su audiencia. En particular, no se cansa de contar una anécdota íntima protagonizada por él y su esposa en que, tras la noche de bodas, él le obligó a ella a ponerse sus pantalones diciéndole que nunca más los llevaría. La reacción de Clotilde fue primero de incompreensión y luego de profunda aflicción. Sin embargo, la mujer, de origen humilde y falta de experiencia, parece satisfacerse de su vida con Nicolás, aunque el narrador precisa que siempre tiene en el rostro una “sonrisilla silenciosa y enigmática” (2018, p. 112). Como Nicolás padece de una enfermedad incurable, consecuencia de su juventud agitada, depende cada vez más de ella; y en su última estancia en el balneario de Aguasacras, aprovechándose de que Nicolás está disminuido físicamente, Clotilde decide vengarse y cambiar los roles: cada mañana al levantarse, le obliga a ponerse sus enaguas. El cuento se cierra sobre esta frase irónica de la esposa: “Para que sepas que las llevas toda tu vida, mientras yo sea tu enfermerita, ¿entiendes?” (2018, p. 115).

Tanto la humillación primera de Clotilde como su venganza, simétricas, se basan en una distorsión de los roles de género, simbolizados por la ropa. Si bien al principio de su matrimonio, Nicolás le prohíbe a Clotilde “llevar los pantalones” en sentido propio y figurado, al final de su vida es ella quien los lleva; es ella la que manda. Podría insistirse sobre el hecho de que Clotilde es cruel, ya que se aprovecha de la enfermedad de su marido para vengarse, y de hecho la crítica habla al respecto de “maltrato enfermeril” (Herrero Figueroa, 2011, p. 60). Sin embargo, no suscribimos una lectura que ponga en los platillos de una balanza la humillación de Clotilde y la de Nicolás, simplemente porque no están en un pie de igualdad desde el principio. Consideramos que la venganza de Clotilde es mucho más sutil que meramente revanchista.

⁶ Remitimos a la página dedicada a la escritora en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sud-expres-cuentos-actuales-1057908/>

⁷ A excepción de la edición de los cuentos completos a cargo de J. Núñez Paredes (Pardo Bazán, 1990, vol. III, pp. 106-109).

⁸ De hecho, tampoco aparece en *Contes d'amour* y *Naufragés*, las dos antologías de cuentos sobre condición femenina publicadas en Francia en la editorial de La reine blanche, en 2021 y 2022 respectivamente. Usaremos la edición de Patiño Eirín a continuación.

3. CONTRA EL MATRIMONIO BURGUÉS

El cuento plantea primero la cuestión de las relaciones de pareja dentro del matrimonio burgués y de la desigualdad de las mismas, acorde con las opiniones reiteradamente expresadas al respecto por Emilia Pardo Bazán en toda su obra. Esta siempre ha sido defensora del matrimonio *inter pares* y, por lo tanto, de un equilibrado ejercicio del poder dentro de la pareja (Pardo Bazán, 2018 [1999]: pp. 215-230; Cibreiro, 2007, pp. 57-87; Herrero Figueroa, 2011). Así, a través del símbolo de la ropa (“pantalones” vs. “enaguas”), el cuento sugiere que las relaciones dentro de la pareja son siempre favorables a los hombres -los que llevan los pantalones propia y figuradamente- y por lo tanto desfavorables a las mujeres -las que no los llevan nunca-. Esta desigualdad en la pareja formada por Nicolás y Clotilde se manifiesta primero de forma violenta. Así, cuando Nicolás le obliga a Clotilde a llevar sus pantalones, viola su intimidad -aunque sea “al revés”-, ya que Nicolás no exige que se desvista, sino que se vista, pero de hombre -una violación simbólica, en suma-. Además, el episodio tiene lugar durante la “luna de miel”, momento supuestamente idílico en la vida de la pareja. Esta desigualdad se manifiesta también de forma duradera. Ante la imposibilidad de escapar de la dominación tiránica de su marido, Clotilde no tiene otra opción que robarle el poder momentáneamente, aprovechándose de una circunstancia exterior (la enfermedad) y, así, reequilibrar las relaciones.

Es de notar que Clotilde no le roba el poder a Nicolás para acaparárselo y volverse tiránica a su vez, dado que, el resto del día sigue cuidándole esmeradamente. Una actitud que le ha merecido una opinión negativa por la crítica (Cibreiro, 2007, p. 79; Herrero Figueroa, 2011, p. 67⁹). Al contrario, me parece significativo que la voz narrativa describa a Clotilde como a un perfecto “ángel del hogar” que se desvive por su marido hasta el final del cuento. Es muy irónica la voz narrativa cuando dice que Clotilde obliga, ordena, exige, pero que lo hace con “una vocecita dulce y aflautada” (2018, p. 115) que suena “a gorjeo” (*id.*), hilando de esta manera la metáfora avícola y parodiando el modelo del también alado “ángel del hogar”.

Por último, se sugiere al final del cuento que la sesión de travestismo de Nicolás no es totalmente privada, puesto que es referida al amigo del narrador por las empleadas del hotel o los ocupantes de la habitación vecina de la pareja. La teatralidad con que Clotilde escenifica su venganza sugiere que actúa a sabiendas de que la están observando. Clotilde parece, en efecto, parodiarse a sí misma en el papel de la perfecta casada cuando se autocalifica de “enfermerita” ante su marido en enaguas (p. 115: “las llevas toda tu vida, mientras yo sea tu enfermerita”). El uso del diminutivo marca toda su ironía y la distancia que es capaz de tomar con lo que está sucediendo. Esto explica que el resto del día deje a Nicolás tranquilo, es decir, si todo el mundo está enterado de que obliga a Nicolás a ponerse sus enaguas, Clotilde no tiene ningún reparo en cuidarle y dejar que siga desempeñando su papel de hombre misógino en el otro escenario del balneario. Lo importante es que él no sepa que los otros saben y así queda aún más ridículo.

De esta manera, Clotilde subvierte doblemente el modelo de la perfecta casada, al no solo tomar el poder, sino también desbaratar el modelo del “ángel del hogar”. El cuento demuestra que “las apariencias engañan”, puesto que quien manda no es necesariamente

⁹ “Lo que sí es Clotilde es el reverso de Feíta Neira quien, sin oponerse a las responsabilidades hogareñas, representa la mujer nueva, la mujer del porvenir que postulaban tanto la condesa como la jurista ferrolana. Clotilde es antagonica porque encarna la domesticidad femenina, el ideal erróneo que ambas escritoras rechazaban. Nada hay en ella de valor, de energía, de espíritu de superación, de valentía, pese aquella ocurrencia final que nada tiene que ver con la requerida igualdad genérica. Clotilde no deja de ser una revanchista ‘enfermerita’, por mucho que pueda suscitar la sonrisa cómplice de aquellas lectoras algunas de las cuales llegarían a considerar su reacción como supuesta reivindicación ‘feminista’” (p. 67).

quien lleva los pantalones, es decir, el hombre. Se deduce que el poder no es cuestión de sexo, sino de roles de género socialmente asignados por el patriarcado, la burguesía como clase entonces dominante y el modelo matrimonial que promueve (basado en el ideal femenino del “ángel del hogar”). Se puede afirmar que Clotilde se convierte en un contramodelo feminista, de ahí el título del cuento, verdadero manifiesto contra el matrimonio burgués. En ese sentido, disentimos de Herrero Figueroa (2011) y consideramos que Clotilde es, sin lugar a dudas, un personaje femenino *empoderado*.

4. RETROLECTURA DE “FEMINISTA” EN CLAVE DE GÉNERO

Para reforzar esta lectura feminista ya sugerente en sí, cabe tomar en cuenta un elemento peculiar de la venganza de Clotilde, su carácter repetitivo, casi performativo. La reflexión de Judith Butler (2016) sobre la dimensión performativa de los roles de género resulta muy útil aquí. Butler coincide con las feministas a la hora de poner en tela de juicio una concepción mecánica del género y la relaciona claramente con el poder. El postulado de Butler es que el poder, masculino, heterosexual, blanco, burgués, ha creado un sistema de identidades que le permite autolegitimarse: no es la identidad la que crea las relaciones de poder (necesariamente desiguales), sino el poder que crea identidades (necesariamente desiguales). Basándose en el concepto de biopolítica desarrollado por Foucault (2004), Butler defiende una visión deconstructivista de la identidad y aboga por una genealogía que “indaga sobre los intereses políticos que hay en señalar como origen y causa las categorías de identidad que, de hecho, son los efectos de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso” (2016, p. 38). Según Butler, el poder ha creado un marco de identidad binario hombre/mujer que impone relaciones desiguales y dialécticas, haciendo de la mujer no un sujeto sino “lo otro”, como ya había señalado Beauvoir en su tiempo (1986 [1949]). Dentro de ese marco, para ambas “identidades”, se establece la ecuación siguiente: identidad = sexo = género = deseo/sexualidad. Poner en cuestión esta ecuación amenaza con reventar las estructuras del poder. En el caso del cuento “Feminista”, esta ecuación está puesta en tela de juicio en dos ocasiones: cuando Clotilde reviste los pantalones y Nicolás, las enaguas. Lo irónico del caso es que, en la primera ocasión, Nicolás pretende reforzar los roles de género en vez de fragilizarlos. Pero al hacerlo, le infunde a su esposa la idea de la rebeldía: esa primera humillación parece funcionar (a pesar suyo) como una profecía autocumplida, ya que al final quien tiene el poder en la pareja es efectivamente ella. Nicolás es, pues, quien, primero y sin quererlo, abre una grieta en el patriarcado.

Además, Butler señala que la legitimación del género estriba en la repetición de una convención social establecida desde los lugares de poder, de ahí la noción de performatividad del género: “El género no debe considerarse como una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos” (2016, p. 273). Butler considera, entonces, que el travestimiento, es decir, el hecho de disfrazarse de hombre o de mujer siendo mujer u hombre, constituye una vía privilegiada para deconstruir el género: el travestimiento no imita el género, sino que, al contrario, lo parodia, subrayando su carácter artificial¹⁰.

¹⁰ “La noción de parodia del género que aquí se expone no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía -la transfiguración de un Otro que siempre es ya una ‘figura’ en ese doble sentido-, la parodia de género volvía a considerar que la identidad original sobre la que se articula el género es una imitación sin un origen” (p. 269).

Por lo tanto, podemos preguntarnos sobre el potencial travestismo en sentido butleriano de los personajes del cuento “Feminista”¹¹. Si bien Clotilde lleva una sola vez los pantalones de Nicolás, Nicolás lleva las enaguas de Clotilde todas las mañanas. De esta manera, se ritualiza el travestismo de Nicolás: todas las mañanas, Nicolás “performa” la feminidad hasta llegar al punto de, quizás, *sentirse como mujer*¹². En ese sentido, es de notar que Clotilde no reclama ponerse los pantalones de su marido para recuperar el poder, sino que prefiere obligarle a llevar sus enaguas, es decir, una prenda típicamente femenina, como si quisiera hacerle sentir de esta manera todo el peso de la subalternidad de la mujer en el matrimonio. Además, es una prenda íntima, que se pone debajo de la falda o del vestido, es decir, ropa interior, hasta cierto punto “subalterna”.

Una lectura butleriana del cuento pardobazariano puede resultar estimulante pese al anacronismo y aunque el argumento de un feminismo anacrónico es a menudo esgrimido por los detractores de la lectura feminista de su obra¹³. Sin embargo, el travestismo de los esposos es impuesto, tanto en el caso de ella como de él, y se ejerce, además, mediante una forma de violencia, con lo cual debe matizarse.

No resta que la feminización del esposo subraya el carácter artificioso del género, rompiendo la ecuación de la identidad generada por el patriarcado antes mencionada. Encima, al ser el personaje masculino del cuento un declarado misógino, no se puede descartar que la autora quisiera feminizarlo aposta, demostrando así la relatividad de la “masculinidad”. En ese sentido, coincido con Herrero Figueroa (2011) cuando dice que el cuento puede servir de *exemplum* para un potencial lector masculino, y ya no solo como una guía paródica a usanza de las futuras esposas:

de ahí que tampoco descartemos en la interpretación del título del relato la posibilidad de aplicar aquel epíteto de “feminista” al marido disfrazado, por supuesto desde la doble lectura que requiere la ironía que, sin duda alguna, doña

¹¹ Llama la atención otra escena de travestismo en la narrativa de la escritora gallega; acudamos de nuevo a la novela *La Tribuna*: el capítulo XXII ofrece una descripción de la celebración de Carnaval por las cigarreras; las trabajadoras de la fábrica de tabacos de Marinada se reúnen en un patio del edificio, al abrigo de las miradas masculinas -o eso piensan-. Allí, se disfrazan, bailan y cantan y, en esta ocasión, Amparo, la protagonista, va de grumete, es decir que no duda en romper las normas (sexuales, de género). Además, se observa en la narración de la escena un desliz ya que se pasa de un punto de vista masculino (las mujeres son observadas desde cierta distancia por dos hombres invisibles para ellas) a otro punto de vista incompatible con el precedente por el detallismo de la descripción física de Amparo: los dos hombres están demasiado lejos para poder ver que su “boca, abierta para respirar ansiosamente, dejaba ver la limpia y firme dentadura, la rosada sombra del paladar y de la lengua” (174). El punto de vista aquí es el de la voz narrativa omnisciente supuestamente “neutra”, esa voz que se parece a menudo a la de la propia autora. Ese desliz narrativo es tanto más llamativo cuanto que se erotiza a una mujer travestida de hombre. Dice el texto: “Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que se balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el cuello [...] su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo a que pertenecía el lindo grumete -si ya la suave comba del alto seno y las fugitivas curvas del elegante torso no lo denunciaban asaz” (174).

¹² Si siguiéramos el hilo de la *performance* de género, podríamos señalar que la escena del travestismo tiene lugar cada mañana en el momento en que Nicolás “abandona las ociosas plumas”. Una expresión metafórica que usa la escritora en otras ocasiones para significar que el personaje despierta. Una expresión ambigua si se la quiere ver como tal, ya que la pluma designa el afeminamiento, luego la homosexualidad, masculina. Es evidentemente una casualidad, pero no puedo dejar de notarlo desde mi posición de lectora del siglo XXI desde la perspectiva de una feminización a marchas forzadas del personaje masculino por ser quien es, es decir, un misógino.

¹³ Ver, por ejemplo, José Manuel González Herrán, « Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán (1883-2018) », in José Manuel González Herrán et Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.), *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, D. Lecler et C. Marion-Andrès (eds.), sept. 2019. Publications numériques de la Société des Langues Néolatinas, Complément au n° 387, p. 61-80. URL : <<https://neolatinas.com/slml/wp-content/uploads/Nuevelecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>>, p. 66.

Emilia manejaba magistralmente y que, implacable, aplica ahora a Nicolás Abreu.
(2011, p. 62)

Así es como el título del cuento cobra un doble sentido, al caracterizar tanto al personaje femenino como al personaje masculino quien, amén de feminizarse, se vuelve potencialmente “feminista”. *Ad absolutum*, ser feminista sería pues la mejor manera para un hombre de volverse más humano¹⁴.

5. HACIA UNA LECTURA FEMINISTA DE LA VOZ NARRATIVA

Otro elemento contribuye a acreditar la tesis de “Feminista” como cuento manifiesto, más allá del *exemplum*. Me refiero a la supuesta neutralidad de la voz narrativa en varias obras de ficción de Emilia Pardo Bazán. Se supone que la voz narrativa omnisciente, mayoritaria en la novela del siglo XIX, es una entidad abstracta distinta del autor o autora y que adopta un punto de vista objetivo para enfocar la realidad. Sin embargo, en la práctica, resulta corriente que la voz narrativa haga comentarios en primera persona transformándose en una entidad entonces difícil de distinguir del autor o autora. Pardo Bazán hace, como Galdós, Clarín, etc., ese tipo de comentarios; aunque recurra a formulaciones gramaticalmente neutras, la identificación del narrador con la autora resulta a menudo inevitable¹⁵. De esta manera, el punto de vista pasa de ser “neutro” a ser el de una mujer.

En el cuento, un narrador-personaje recuerda a la pareja formada por Clotilde y Nicolás y una conversación que tuvo a raíz de la muerte de este con un amigo que conocía también a la pareja, “el médico director de Aguasacras, hombre muy observador y discreto” (2018, p. 113). El narrador-personaje formula una opinión positiva sobre el personaje de Clotilde. Dice de ella que era “bonitilla, con cara de resignación alegre” (2018, p. 111) y que “su cuerpo revelaba esa contextura acerada y menuda que promete longevidad y hace las viejecitas secas y sanas como pasas azucarosas (*sic*)” (2018, p. 112). El neologismo “azucaroso” refuerza la imagen positiva que uno/a se hace de Clotilde. Al contrario, el personaje de Nicolás le produce una verdadera repugnancia desde el principio: lo califica de “chinchoso y displicente” (2018, p. 111). Ahora bien, ese narrador-personaje es muy difícil de identificar, aunque se expresa en primera persona: no filtra ninguna información acerca de él, solo sabemos que conoció a la pareja en el balneario y que se fue antes del “episodio de los pantalones”. Bien podría ser un doble de la autora.

El segundo personaje, identificado como el médico director de Aguasacras, le cuenta al narrador-personaje sin identificar “el episodio de los pantalones” larga y tendidamente, de manera que la conversación entre ambos personajes parece convertirse en un monólogo del médico (el narrador-personaje no vuelve a hablar en todo el diálogo). El médico es un tipo de personaje recurrente en la obra de la escritora: simboliza el hombre de ciencia, la voz de la razón, una voz autorizada. Resulta que ese personaje se convierte a su vez en narrador-personaje, al contar el “episodio de los pantalones” (su “cuento” es señalado en la versión

¹⁴ Cabe citar aquí un artículo que Emilia Pardo Bazán publicó en 1902 en *La Ilustración española* en el que asimila feminismo y humanismo, *lato sensu*: “Noto algo de consolador, que alienta la esperanza: el hecho de que ninguna persona culta e imparcial que examine despacio la situación de la mujer ante la ley y la costumbre, deja de manifestar en ese sentido que se llama “feminista” y que no debiera llamarse más que humano”, cit. por Herrero Figueroa, *art. cit.*, p. 61.

¹⁵ Un buen ejemplo de ello nos lo da *La Tribuna*, novela en la que la voz narrativa ofrece al menos un caso de comentario en primera persona: “A despecho de tan mezquino atavío, no sé qué flor de adolescencia empezaba a lucir en su persona” (p. 85). Ese “yo” no puede identificarse como hombre o mujer, pero el lector no puede evitar identificarlo con la autora.

de Patiño Eirín por la introducción de comillas al principio de cada párrafo¹⁶). Por lo tanto, la voz narrativa del “episodio de los pantalones” que hemos calificado antes de muy irónica al hilar la metáfora avícola es la del médico director de Aguasacras; de hecho, confiesa haber auscultado a Nicolás Abreú (p. 113: “la primera vez que se consultó conmigo...”). Al final, tanto el narrador-personaje del principio como su interlocutor, el médico, comparten una misma opinión positiva sobre Clotilde, lo cual sugiere que Pardo Bazán creó un personaje masculino tan feminista como ella. En ese sentido, el título podría encontrar una última interpretación: quien es “feminista” en este cuento es también el médico director de Aguasacras. Para este cuento, Cibreiro habla de “androginia textual” (2007, p. 80). En nuestra opinión, podría hablarse más bien de “androginia narrativa”¹⁷, androginia acentuada por el hecho de que es muy fácil, a la lectura, confundir las dos voces narrativas; para Cibreiro, y coincidimos con ella, tal androginia es lo que garantiza la aceptabilidad del discurso feminista de la autora: la voz de un médico no puede ser discutida¹⁸. Por lo tanto, podemos considerar la voz narrativa como una herramienta al servicio del feminismo defendido por la escritora.

6. CONCLUSIONES

A la luz de los estudios feministas y de género, el cuento “Feminista” resulta ser un verdadero manifiesto a favor de los derechos de la mujer española. Clotilde encarna un modelo sutilmente subversivo del “ángel de hogar” basado en la parodia y la ironía, para desbaratar el matrimonio burgués. Clotilde no es un contramodelo tan espectacular como la heroína del cuento “El encaje roto” antes mencionado¹⁹, pero, como indica el título del cuento, es una feminista en una época en la que la voz “feminismo” ya no designaba una patología que afectaba a los hombres tuberculosos²⁰, sino un verdadero motivo de lucha. Paralelamente, con mucha ironía y audacia, a Nicolás, su marido, se le enseña a “ser mujer”, hasta a “sentirse mujer” para que entienda que el reparto del poder no es natural, sino injusto para las mujeres. Por lo tanto, la dimensión didáctica del cuento se dirige más a los futuros esposos que a las futuras esposas. El cuento puede interpretarse, pues, como un aleccionamiento a los hombres para que se vuelvan “feministas”.

Hemos adelantado, por fin, la hipótesis de una voz narrativa feminista, acorde con el propósito militante de la escritora. Se manifiesta en el rechazo hacia una voz narrativa omnisciente y pretendidamente “neutra” a favor de una voz narrativa cada vez más ambigua. En ese sentido, el cuento puede considerarse también como un manifiesto en el sentido estético, en que se reivindica una nueva forma de escribir. A través del cuento “Feminista”, Emilia Pardo Bazán no solo denuncia el matrimonio burgués, sino que echa también las bases de una escritura propicia a la expresión de un discurso feminista. Recordemos que, en

¹⁶ Esas comillas no aparecen en la versión digitalizada de la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

¹⁷ En una perspectiva analítica feminista, resulta interesante forjar nuevos instrumentos, ya que, como dice Rosa Rossi -entre otras- “los estudios literarios [...] están muy poco atentos a la diferencia sexual en la utilización de sus mismos instrumentos” (Rossi, 1993, p.14).

¹⁸ “La transición de narradores -y por ello de perspectivas discursivas- sirve para apoyar y legitimar el acto transgresor de la protagonista, a la vez que se convierte en una técnica mediante la cual se posibilita la adquisición de autoridad (masculina) por parte de una autora (femenina)” (art. cit., pp. 79-80).

¹⁹ O como Feíta Neira, la heroína de *Memorias de un solterón* (1898), encarnación de la “nueva mujer” (ver Emilia Pardo Bazán, *Memorias de un solterón*, edición de M^a Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, p. 9-72, p. 48 en particular).

²⁰ La voz feminismo entra en el DLE en 1914 pero adquiere su sentido actual a finales del siglo XIX gracias a Hubertine Auclert quien lo hace pasar de la medicina donde designa una patología propia de los tuberculosos (que consiste en la sustitución de características sexuales secundarias masculinas por otras, femeninas: la sensibilidad, la falta de energía, etc.).

1909, año de la publicación del cuento, se le había negado por tercera vez a la escritora el ingreso a la Real Academia de la Lengua Española²¹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beard, M. (2017). *Women and Power: a Manifesto*. Profile Books.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Página web sobre Emilia Pardo Bazán: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sud-expres-cuentos-actuales-1057908/>
- Bieder, M. (1998). “Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista”. En I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)* (pp. 76-97). Anthropos.
- Blanco, A. (2001). *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Pressas universitarias de Granada.
- Bravo-Villasante, C. (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán: [correspondencia amorosa con Pérez Galdos]*. Ed. magisterio español.
- Burdiel, I. (2021 [2019]). *Emilia Pardo Bazán*. Taurus, colección “Españoles eminentes”.
- Butler, J. (2016) *El género en disputa*. Paidós.
- Cabrera-Bosch, M^a I. (2007 [1988]). “Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán”. En P. Folguera (ed.). *Dos siglos de feminismo* (pp. 45-80). Ediciones Pablo Iglesias.
- Cibreiro, E. (2007). *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*. Editorial Fundamentos.
- Cook, T. A. (1976). *El feminismo en la novela de la condesa Pardo Bazán*. Diputación provincial
- Cook, T. A. (1977). “Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la educación de la mujer”. *Hispania*, vol. 60 (nº2), pp. 259-265.
- Florenchie, A. (2021). « Anachronisme et féminisme dans l’œuvre d’Emilia Pardo Bazán ». En R. Estève (dir.). *Anachronismes dans les mondes hispaniques et lusophones* (pp. 87-113). Orbis Tertius.
- Foucault M. (2004). *Naissance de la biopolitique: cours au Collège de France, 1978-1979*. EHESS.
- González Herrán, J. M. (2019). « Lecturas críticas de *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán (1883-2018) ». En J.M. González Herrán y D. Thion Soriano-Mollá (coord.). *Nueve lecciones sobre La Tribuna de Emilia Pardo Bazán*, D. Lecleret C. Marion-Andrès (eds.). *Publications numériques de la Société des Langues Néo-Latines* (Complément au n° 387), pp.

²¹ Un testimonio casi contemporáneo del cuento recuerda hasta qué punto era todo un reto ser mujer, escritora, autora y feminista en la España de aquella época: “Los marimachos [...] tienen lo peor de ambos sexos, sin atesorar las bellezas de ninguno, pues encarnan del hombre la petulancia y la dureza, sin poseer el vigor mental y físico; y de la mujer la logorrea, la vacuidad y la frivolidad, sin reunir su gracia, su admirable ligereza y su hermosura [...] La creación del marimacho es el ideal que persigue el feminismo radical, y este marimacho, que tira más a natura de varón que de mujer, como diría Alfonso X, es cosa en sí grotesca, solo en broma puede ser tratada” (Pascual Santacruz, “El siglo de las marimachos”, *La España moderna* (1907), en Isabel Burdiel, *op. cit.*, pág. 205).

61-80. URL : <<https://neolatines.com/slnl/wp-content/uploads/Nueveelecciones-sobre-La-Tribuna.pdf>>

- Herrero Figueroa, A. (2011). “Emilia Pardo Bazan. “Feminista”: desigualdad intergenérica y maltrato doméstico. *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán* (núm. 8), pp. 57-70.
- Johnson, R. y Zubiaurre, M. (2012) *Antología del pensamiento feminista español (1746-2011)*. Cátedra/Universitat de Valencia, colección “Feminismos”.
- Pardo Bazán, E. (2023). *Cuentos*, edición a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (2021). *Algo de feminismo y otros textos combativos*, selección, introducción y notas de Marisa Sotelo Vázquez. Alianza editorial.
- Pardo Bazán, E. (2021 [2004]). *Memorias de un solterón*, edición a cargo de M^a Ángeles Ayala. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (2018 [1999]). *La mujer española y otros escritos*, edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Cátedra, colección “Clásicos del feminismo”.
- Pardo Bazán, E. 2018). *El encaje roto. Antología de cuentos sobre violencia contra las mujeres*, edición y prólogo de Cristina Patiño Eirín. Contraseña.
- Pardo Bazán, E. (2005). *La vida contemporánea*, edición de C. Corado. Hemeroteca Municipal [Ayuntamiento], Área de las Artes.
- Pardo Bazán, E. (2009 [1975]). *La Tribuna*, edición a cargo de Benito Varela Jácome. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (2002). *La Tribuna*, edición y prólogo de Marisa Sotelo Vázquez. Espasa Calpe.
- Pardo Bazán, E. (1990). *Cuentos Completos*, edición de J. Paredes Núñez. Fundación "Pedro Barrié de la Maza".
- Pardo Bazán, E. (1988). *Insolación*, edición a cargo de Marina Mayoral. Cátedra.
- Pardo Bazán, E. (1947). *Obras completas. Novelas y cuentos* (vol. 1 & 2), edición a cargo de Federico Sainz de Robles. Aguilar
- Porrúa, M. del C. (1989). “Una lectura feminista de *La Tribuna* de Pardo Bazán”, *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 37 (nº 1), pp. 203-220
- Rabaté, C. (2007). *Eva o María. Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rossi, R. (1993) “Instrumentos y códigos. La ‘mujer’ y ‘la diferencia sexual’”. En I. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 13-25). Anthropos.
- Schiavo, L. (1981). *La mujer española y otros artículos feministas*, selección y prólogo por L. Schiavo. Editora Nacional.
- Zavala, I. M. (coord.) (1993-1998), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Anthropos.
- Zavala, I. M. (1993). “Introducción”. En I. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 9-18). Anthropos.

ZARITÉ SEDELLA: CUERPO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA EN *LA ISLA BAJO EL MAR* DE ISABEL ALLENDE

Zarité Sedella: Body as a space of resistance in Isabel Allende's La isla bajo el mar

Yuyun Peng
Universidad Complutense de Madrid

RECIBIDO: 02/05/2024
ACEPTADO: 25/05/2024

Resumen: En su obra literaria *La isla bajo el mar* (2009), la escritora chilena Isabel Allende teje una narrativa de la compleja travesía de una esclava mulata, Zarité Sedella, hacia la emancipación, contextualizada en la colonia francesa de Santo Domingo durante el siglo XVIII, un periodo marcado por la exacerbación de las tensiones raciales y el estallido de la célebre revolución haitiana. A lo largo de este viaje hacia la libertad, en contraste con la experiencia de los esclavos varones, como su amante Gambo, la situación de Zarité se presenta notablemente más intrincada debido a su condición de mujer, pues su corporeidad femenina, según refleja el texto, no solo le impide recurrir a las armas y asumir un papel activo como guerrera, sino que la expone a las miradas lascivas y las agresiones sexuales de su amo, Valmorian. El presente artículo se propone realizar un análisis exhaustivo de los mecanismos empleados por la protagonista para utilizar su propio cuerpo como un espacio de resistencia, enfrentándose a la convergencia de múltiples facetas de su identidad subalterna -femenina, mulata y esclava-, las cuales son impuestas por los discursos dominantes y se encuentran inscritas en su corporalidad, y otorgando al cuerpo una resignificación subversiva. En este sentido, descubriremos que diferente de sus homólogos masculinos, la protagonista desafía las operaciones del poder mediante la configuración del espacio del cuerpo, en un intento por emanciparse de su realidad social y cultural imperante.

Palabras clave: cuerpo, espacio de resistencia, Zarité Sedella, *La isla bajo el mar*, Isabel Allende

Abstract: In her literary work *La isla bajo el mar* (2009), Chilean writer Isabel Allende weaves a narrative of the complex journey of a mulatto slave, Zarité Sedella, towards emancipation, contextualized in the French colony of Santo Domingo during the 18th century, a period marked by the exacerbation of racial tensions and the outbreak of the famous Haitian Revolution. Throughout this journey to freedom, in contrast to the experiences of the male slaves, such as her lover Gambo, Zarité's situation is notably more intricate due to her

condition as a woman, since her feminine corporeality, as reflected in the text, not only prevents her from resorting to arms and assuming an active role as a warrior, but also exposes her to the leering and sexual aggressions of her master, Valmorian. This article aims to carry out an exhaustive analysis of the mechanisms employed by the protagonist to use her own body as a space of resistance, confronting the convergence of multiple facets of her subaltern identity -female, mulatto and slave-, which are imposed by the dominant discourses and are inscribed in her corporeality, and granting the body a subversive resignification. In this sense, we will discover that unlike her male counterparts, the protagonist challenges the operations of power through the configuration of the body's space, attempting to emancipate herself from her prevailing social and cultural reality.

Keywords: body, space of resistance, Zarité Sedella, *La isla bajo el mar*, Isabel Allende

1. INTRODUCCIÓN

En 2009, Isabel Allende lanzó al público *La isla bajo el mar*, una novela que se escenifica en la colonia francesa de Santo Domingo del siglo XVIII, marcada por la rigidez de las divisiones raciales y testigo de la trascendental revolución haitiana que se sigue por la abolición de la esclavitud y la independencia de la isla. La trama gira en torno a Zarité Sedella, una mulata nacida en la esclavitud y desconocedora de sus progenitores, cuyo arduo viaje hacia la libertad y una nueva identidad personal se desenvuelve en este contexto histórico y social. La narrativa se divide en dos partes: la primera transcurre en Santo Domingo durante los años 1770-1793, donde la protagonista nace y crece; la segunda tiene lugar en el estado estadounidense de Luisiana entre los años 1793-1810. Cada parte consta de aproximadamente cuarenta capítulos, la mayoría narrados en tercera persona con una visión omnisciente, entrelazados con monólogos de la protagonista titulados “Zarité” y escritos en cursiva¹, que ofrecen una perspectiva única sobre la experiencia de la mujer subalterna cuya voz podría haber sido ignorada en la gran narrativa histórica. A través de la intersección de eventos históricos y las vicisitudes individuales, se evidencia la simultánea yuxtaposición de la lucha por la libertad de los esclavos y la búsqueda personal de la protagonista. Ambas buscan desafiar las definiciones impuestas por el orden social establecido sobre ellos y sus cuerpos, en busca de alcanzar la libertad y construir una nueva identidad propia.

Dentro del universo de las heroínas de las novelas de formación femenina de Allende, destaca Zarité Sedella por su situación extrema y complicada, puesto que es evidente que, en su contexto, las características físicas de su cuerpo determinan las opresiones que enfrenta, desde la esclavitud hasta la violación sexual y la separación forzada de su hijo, de las cuales no puede escapar. Como mujer mulata y esclava en una comunidad esclavista y patriarcal, se encuentra marginalizada en su sociedad debido a su múltiple identidad de género, raza y clase que se indica por su cuerpo femenino de color, el cual, que en su esencia es neutral, se ve relegado a una posición inferior por haber sido codificado por los discursos racistas y patriarcales. En este sentido, el cuerpo determina la “locación” de una en su sociedad, como aduce Adrienne Rich:

When I was carried out of the hospital into the world, I was viewed and treated as female, but also view and treated as white-by both black and white people. I

¹ En este artículo, en cuanto a las citas originales de la novela, también utilizaremos cursivas para que los lectores puedan distinguir entre estos dos puntos de vista narrativos.

was located by color and sex as surely as a Black child was located by color and sex-though the implications of white identity were mystified by the presumption that white people are the center of the universe.² (1986, p. 215)

Aquí el cuerpo juega un papel relevante, ya que es el lugar donde una se concientiza de su locación en su sociedad, o sea, su identidad dada por su sociedad. Michel Foucault desvela la relación entre el cuerpo y el poder social y concibe el cuerpo como una unidad material sujeta al poder en la sociedad:

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. (2003, p. 26)

A la luz de lo dicho, se puede apreciar que los discursos predominantes son diseñados sociopolíticamente por aquellos en el centro del poder para naturalizar las barreras establecidas entre individuos, justificando así la explotación y la opresión de aquellos que son condenados a ser “inferiores”, quienes son dominados y relegados a trabajar para beneficiar a los privilegiados. Esta reflexión nos conduce a las preguntas siguientes: ¿cómo puede la protagonista de esta novela, Zarité Sedella, siendo mulata y esclava, liberarse de la opresión y alcanzar la libertad, especialmente cuando su cuerpo ha sido estigmatizado como un símbolo de múltiple “inferioridad” por los discursos del poder social? ¿cómo su cuerpo revela la falsedad de los discursos racistas y patriarcales que discriminan a las gentes de color, las mujeres y los esclavos, y los subvierte? Estos planteamientos serán el foco de este artículo. A continuación, nos adentraremos en la exploración de la intrincada relación entre la protagonista y su cuerpo, y examinaremos cómo ella lo emplea como un espacio de resistencia, desafiando así el simbolismo impuesto por el poder y otorgando nuevos significados a esta materialidad física. A través de este estudio, descubriremos la poderosa capacidad del cuerpo como un terreno donde surgen nuevas formas de poder, conocimiento y una diversidad de posibilidades.

2. EL CUERPO EN ÉXTASIS RELIGIOSO: DESAFIANDO LA METÁFORA DE LA IDENTIDAD RACIAL

El primer punto que deseamos abordar se centra en el cuerpo de la protagonista que experimenta el éxtasis durante la danza vudú, dado que se observa en esta escena repetida una subversión de los significados convencionales asociados al cuerpo “abyecto” dentro de los discursos predominantes de la sociedad en cuestión, así como su resignificación y

² Traducción al español: “Cuando salí del hospital y llegué al mundo, me percibieron y trataron como mujer, pero también me percibieron y trataron como blanca, tanto por personas negras como por blancas. Fui ubicada por el color y el sexo tan claramente como un niño negro era ubicado por el color y el sexo, aunque las implicaciones de la identidad blanca estaban enmascaradas por la presunción de que las personas blancas son el centro del universo.” La traducción es mía.

liberación. Zarité Sedella, nacida como mulata, al igual que otros esclavos de herencia africana en la isla, se entrega a la práctica del vudú. Esta religión, originada del sincretismo entre diversas tradiciones africanas y el catolicismo durante la diáspora africana en Latina América, está íntimamente vinculada a la identidad africana de los afrodescendientes en la isla de La Española.

Durante esta ceremonia religiosa, se evidencia claramente que el cuerpo de Zarité actúa como un mediador a través del cual la protagonista entra en contacto con los *loas*, los dioses del vudú, se entrega a ellos y finalmente se fusiona con ellos. Al comienzo de la novela, en su monólogo, la protagonista describe esta experiencia mítica del trance religioso en la que se sumerge en el éxtasis.

Con los tambores desaparece la Zarité de todos los días y vuelvo a ser la niña que danzaba cuando apenas sabía caminar. Golpeo el suelo con las plantas de los pies y la vida me sube por las piernas, me recorre el esqueleto, se apodera de mí, me quita la desazón y me endulza la memoria. El mundo se estremece. El ritmo nace en la isla bajo el mar, sacude la tierra, me atraviesa como un relámpago y se va al cielo llevándose mis pesares para que Papa Bondye los mastique, se los trague y me deje limpia y contenta. Los tambores vencen al miedo. Los tambores son la herencia de mi madre, la fuerza de Guinea que está en mi sangre. Nadie puede conmigo entonces, me vuelvo arrolladora como Erzuli, loa del amor, y más veloz que el látigo. Castañetean las conchas en mis tobillos y muñecas, preguntan las calabazas, contestan los tambores Djembes con su voz de bosque y los timbales con su voz de metal, invitan los Djun Djuns que saben hablar y ronca el gran Maman cuando lo golpean para llamar a los loas. Los tambores son sagrados, a través de ellos hablan los loas. (Allende, 2009, pp. 9-10)

Durante la ceremonia, el cuerpo se sumerge en un frenesí de pura corporalidad, pasión e intuición, desafiando de esta manera el espíritu apolíneo de la razón y el orden que representa la cultura europea. Se observa que durante este rito religioso se deja de lado la vista que convencionalmente se emplea en la vida cotidiana para indagar en la verdad, recurriendo en su lugar a otros sentidos corporales como el oído y el tacto. En este contexto, el cuerpo deja su pura materialidad naturalista que en el dualismo cartesiano le separa de la mente, adquiriendo una sacralidad intrínseca al servir como el medio mediante el cual se establece la fusión de ella y los dioses. Esta práctica suspende a la protagonista del espacio-tiempo colonial, facilitando su acceso a la unificación con lo divino omnipotente que la libra del miedo.

El papel del cuerpo durante esta experiencia narrada por parte de la protagonista resuena en el concepto de “sujeto encarnado” formulado por Maurice Merleau-Ponty. Este filósofo francés argumenta que “[e]s por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo «cosas»” (Merleau-Ponty, 1993, p. 203). Según él, la postura del cuerpo como ‘trascendental’ se manifiesta más allá de la sola condición orgánica; el cuerpo viviente sobrepasa sus límites de su significado objetivo hasta alcanzar [a] ser la encarnación de un sujeto (Molina, 2021, p. 61). En este sentido, podemos decir que, durante la fusión con los dioses, a través de los movimientos y sentidos corporales, la protagonista experimenta un empoderamiento temporal que le permite superar el miedo que se ha generado por la identidad subalterna impuesta por la sociedad debido al color de su piel. Esta experiencia la reconecta con su propia subjetividad, en la que no es la oprimida por sus circunstancias sociales y culturales, sino alguien capaz de actuar con plena libertad.

Cabe señalar que la religión que practica Zarité, el vudú, no es meramente una creencia espiritual. Más bien, está intrínsecamente ligada a una identidad racial. El vudú es

un sistema de pensamiento de origen africano que se fue estructurando en tierras haitianas como un resultado de la esclavitud y la sociedad de plantación (Gimeno, 2010, p. 28), y no es sino respuesta de los esclavos sometidos al desarraigo de su cultura, a la pérdida de su identidad (de Genoud, 2002, p. 97). Por lo tanto, se evidencia que el vudú se relaciona directamente a, en palabras de Hall, la presencia/ausencia de la África geográfica (2015, p. 231) de la identidad colectiva de los esclavizados. Señala el historiador Lænnec Hurbon, durante el periodo colonial de Santo Domingo, esta religión era precisamente un elemento fundamental de la experiencia de los esclavos y un dispositivo de la lucha contra la esclavitud (Handerson, 2010, p. 199). Por ende, lo que los unen no es la experiencia directa de vivencia en el continente africano, sino más bien la experiencia compartida de la dominación por parte de la cultura blanca debido a su raza que indica el color de su piel.

Durante ese viaje mítico, Zarité regresa espiritualmente a la tierra de su madre, Guinea, a pesar de haber nacido en la isla caribeña y nunca haber estado allí. No obstante, es crucial considerar la condición de hibridación étnica que se menciona en el texto. Homi Bhabha, con su concepto del “tercer espacio” (*third space*), describe una hibridación cultural que surge en el encuentro y la negociación de diferentes culturas. Según Bhabha, este tercer espacio “denies the essentialism of a prior given original or originary culture [...] enables other positions to emerge[...]displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives[...]” (Rutherford, 1990, p. 211) En relación con la identidad étnica de la protagonista, Verka Karić utiliza el concepto mencionado para señalar: “La hibridez de ella [Zarité] y sus hijos es un aspecto clave del poscolonialismo, que tiende a mostrar que la colonización abre espacios donde no hay exclusión de una u otra categoría, sino mezcla” (2023, p. 143). Como mujer mulata ella lleva consigo dos herencias biológicas, la blanca y la negra, la europea y la africana, pero se nota en su narrativa que su origen africano está tan exageradamente amplificado que “lo blanco” de su sangre es prácticamente inexistente. En contraste con Zarité, los mulatos libres (*affranchis*) en el texto representan una dinámica diferente, y este contraste se puede entender desde la perspectiva de Deleuze sobre el cuerpo como “the complex interplay of highly constructed social and symbolic forces [...] a play of forces, a surface of intensities⁴” (Braidotti, 1994, p. 112). A pesar de sus conflictos con los blancos debido a su imposibilidad de acceder al poder, muchos de ellos optan por ocultar su herencia africana y desprecian a los esclavos. Además, algunos de piel más clara procuran aprender francés para pasar por blancos. Se identifican con ellos, intentando entrar al centro del poder, y experimentan sentimientos de vergüenza e inquietud respecto a lo “negro” de su cuerpo. Indudablemente, han internalizado la metáfora construida por los discursos racistas predominantes del contexto colonial, la cual insiste en asociar el continente africano con la inferioridad y la ignorancia, lo “abyecto” que debe ser expulsado del cuerpo y de la sociedad.

Por lo contrario, Zarité practica el vudú y reconoce la ascendencia de su madre guineana en lugar de la de su padre blanco. En este sentido, se puede observar que su identificación con lo africano es más como el resultado de su elección autónoma basada sobre su condición de hibridación cultural, lo cual no solo revela la subjetividad en la construcción de identidad personal, sino que también representa una deconstrucción implacable del mito racista. De esta manera, se podría decir que ella opta por la interpretación materna de la historia, que resalta la opresión y violencia sufridas a manos de la cultura europea, en lugar de reconocer la importancia del “padre europeo”, quien perpetúa dicha

³ Traducción al español: “niega el esencialismo de una cultura original u originaria dada de antemano [...] permite que surjan otras posiciones [...] desplaza las historias que la constituyen, y pone en marcha nuevas estructuras de autoridad, nuevas iniciativas políticas [...]”. La traducción es mía.

⁴ Traducción al español: “la compleja interacción de fuerzas sociales y simbólicas altamente construidas [...] un juego de fuerzas, una superficie de intensidades”. La traducción es mía.

metáfora entre la gente. A través del sonido de los tambores, el temblor del ritmo, la textura de la tierra cuando los pies la tocan, los movimientos del cuerpo, todos los sentidos se estimulan al máximo, provocando una violenta excitación, en la que el cuerpo, liberándose de las inscripciones culturales impuestas por el poder, alcanza la verdad sobre sí mismo.

3. EL CUERPO SEXUAL: ESPACIO DE RESISTENCIA Y RESIGNIFICACIÓN SUBVERSIVA

Es innegable que la actividad sexual figura como una de las funciones corporales más fundamentales para el ser humano, y en el contexto de la protagonista, se aprecia la relevancia de la sexualidad en relación con el cuerpo. En este apartado, analizaremos el rol del cuerpo en el contexto del coito, con especial atención en dos escenarios: la violación y el sexo consensuado. A través de esta exploración, veremos cómo Zarité Sedella, debido a su posición socialmente marginada, se ve obligada a emplear su cuerpo como terreno de resistencia e incluso subversión, y en última instancia, reconquista el dominio sobre su propia integridad física.

Como se ha mencionado previamente, la protagonista se encuentra en una encrucijada de identidades múltiples que son percibidas como “inferiores”, las cuales le ha impuesto la sociedad debido a su cuerpo: mujer, mulata y esclava. La convergencia de su condición como mujer y su situación de mulata-esclava inevitablemente la expone a la violencia sexual por parte de su amo. En este contexto, la belleza y la sensualidad de su cuerpo se convierten en factores perjudiciales, ya que agravan y aceleran esa desgracia.

Se observa claramente una gran desigualdad entre ambos en la violación, puesto que durante este proceso el amo es el único que experimenta placer y satisfacción, mientras que la protagonista sufre tanto física como psicológicamente. “La concubina”, el título de un capítulo del texto revela la posición incómoda de la protagonista en este entorno doméstico, aludiendo a su figura de pseudo-mujer que, aunque no posee el estatus de esposa, en realidad cumple casi todas las funciones asignadas a la mujer en el hogar, tales como labores domésticas, actividad sexual y crianza de los hijos. De hecho, cuando más tarde obtiene su libertad y busca abandonar la casa, el amo, quien ha normalizado su opresión sobre ella, la detiene por haberla considerado parte de su familia. En la condición de las dos mujeres del hombre, podemos encontrar mucha afinidad con la situación de la protagonista. Este hombre exhibe actitudes misóginas y carece de afecto hacia cualquier mujer, ya sea la protagonista o sus esposas, a quienes reduce a su propiedad y a las funciones domésticas que cumplen. Aunque es evidente que las diferencias de raza y clase de sus esposas limitan el alcance de la opresión ejercida por Valmorain en comparación con la protagonista, su condición femenina dentro del marco patriarcal no las exime de ser instrumentalizadas y esclavizadas.

Por consiguiente, resulta evidente que, en el acto de violación, lo que prevalece en la relación entre la esclava y el amo no es el deseo sexual del hombre, sino el ejercicio de poder y dominación. Tal como Kate Millet revela, “Las sociedades patriarcales suelen relacionar la crueldad con la sexualidad, que a menudo se equipara tanto con el pecado como con el poder” (1995, p. 102), en este escenario, el sexo se mezcla con el poder y se convierte en una manera de oprimir. Al ser considerada propiedad del amo dentro del contexto predominante de esa época, en términos de género, raza o clase social, la esclava se halla en una posición inferior con respecto al amo. Esta condición permite al amo explotarla de manera desenfrenada, siendo la violación sexual solo una pequeña faceta de dicha explotación. Frente a tanta humillación lo que hace la protagonista es aguantar: “Teté⁵ había aprendido a dejarse usar con pasividad de oveja, el cuerpo flojo, sin oponer resistencia, mientras su mente y su

⁵ Se refiere a Zarité.

alma volaban a otra parte, así su amo terminaba pronto y después se desplomaba en un sueño de muerte” (Allende, 2009, p. 124).

Parece bien incomprensible tanta pasividad y obediencia de la esclava frente a la violación del amo, ya que aparentemente esto contradice su voluntad. Debemos tener en cuenta, empero, su múltiple identidad “inferior” frente a ese hombre y su existencia como la pertenencia de él, lo cual, dentro del contexto esclavista, racionaliza y justifica cualquier acto que él le ha hecho, aunque pueda ser maltrato, violación, e incluso asesinato. Como bell hooks dice, “Estar oprimida significa ausencia de opciones. Es el punto principal de contacto entre el oprimido y el opresor” (2020, p. 33), la protagonista está sin duda alguna bajo la opresión de ese hombre, puesto que resulta patente que, al ser su propiedad, ella no tiene derecho sobre su propio cuerpo, desprovista de opción y protesta. En este contexto, su cuerpo se objetiva y está sujeto a la manipulación arbitraria del amo, mientras que él puede eximirse de toda responsabilidad respecto a la violencia ejercida sobre el cuerpo de la esclava durante dicho proceso, así como en relación con el subsiguiente embarazo y parto. Bajo tanta circunstancia, lo que ella puede hacer es recurrir una muerte imaginaria para abandonar ese cuerpo, el soporte donde se ejerce el poder de la dominación, para salvar su ser: “*Lo que hacía conmigo el amo era oscuro y vergonzoso, así se lo dije, pero no me creía. Con el amo mi alma, mi ti-bon-ange, se desprendía y se iba volando a otra parte y sólo mi corps-cadavre estaba en esa cama*” (Allende, 2009, p. 131).

Con un voyeurismo frío su ser se desvincula del cuerpo y lo observa, como si estuviera presenciando el sufrimiento de otra persona. El cuerpo deja de ser un sujeto encarnado y se convierte en pura materialidad. Esta desconexión cuerpo-alma indica que, en este momento, su *yo* interior enfrenta la abyección de lo que está experimentando. Siguiendo las palabras de Julia Kristeva, esta abyección es algo que “perturba una identidad, un sistema, un orden”, que “no respeta los límites, los lugares, las reglas” (2006, p. 11). Los límites del cuerpo son invadidos y violados por el poder de la dominación, y ella ya pierde el control sobre él. La pasividad, en realidad, es una repugnancia, un rechazo subjetivo; no se trata de una actitud indiferente que da por sentado los sufrimientos, sino una negativa rotunda, a costa del desprendimiento del sujeto de su cuerpo. Abandona el cuerpo por completo y se convierte en un cadáver, con la renuncia imaginaria de vida responde negativamente a lo abyecto de su cuerpo para proteger su alma, su sujeto.

Ahora bien, su relación sexual con Gambo exhibe un contraste notable. Gambo es su amante, un joven esclavo que ha sido arrancado de su tierra natal, su tribu y, lo más significativo, su libertad. En esta dinámica, se observa un cambio de su papel: de víctima pasiva a una cuidadora y pacificadora activa:

Gambo estaba tan abrumado por el dolor y por lo mucho que había perdido -su tierra, su familia, su libertad- que quise abrazarlo como habría hecho su madre. El cariño ayuda a sanar. Un movimiento condujo al siguiente y me fui deslizando debajo de él sin tocarle las espaldas, para que apoyara la cabeza en mi pecho. Le ardía el cuerpo, todavía estaba muy afiebrado, no creo que supiera lo que hacíamos. Yo no conocía el amor. [...] Gambo. Su cuerpo liviano sobre el mío, sus manos en mi cintura, su aliento en mi boca, sus ojos mirándome desde el otro lado del mar, desde Guinea, eso era amor. (Allende, 2009, p. 131)

Aquí se evidencia una marcada diferencia entre el encuentro erótico consensuado y la violación que ha sufrido a manos de su amo. En este escenario, la protagonista recupera y amplifica los sentidos corporales que han sido anulados por la violencia, experimentando una renovación de su conexión sensorial y emocional con el mundo. El cuerpo, en esta instancia, ya no es el cadáver imaginado en medio de sufrimientos, sino un organismo vivo y sensible

que resurge a través de la percepción: a través de los roces y contactos que generan una intimidad extrema, la protagonista se sumerge en la actividad amorosa. Esta vivencia se entrelaza con la descripción de una escena de danza religiosa, donde la protagonista compara el éxtasis místico con el placer experimentado en el encuentro amoroso: “*Le subió el ritmo desde las desnudas plantas de los pies hasta el nudo de su tignon, el cuerpo entero poseído por los tambores con el mismo júbilo que sentía hacer el amor con Gambo*” (Allende, 2009, p. 260). En esta ceremonia religiosa, como se ha discutido previamente, la verdad se alcanza a través del tacto y el oído más que de la vista. Esta perspectiva se alinea con las teorías de Luce Irigaray sobre la sexualidad femenina, que destacan la diversidad de experiencias sensoriales más allá de la preponderancia de la mirada en la sexualidad masculina: “[...] la prevalencia de la mirada y de la discriminación de la forma, de la individualización de la forma, es particularmente ajena al erotismo femenino. La mujer goza más del tacto que de la vista.” (Irigaray en Cardenal Orta, 2012, pp. 358-359). A través de esta experiencia sensual, la exaltación que la protagonista siente en este encuentro amoroso se vincula con la alegría corporal y espiritual vivida durante la danza sagrada, demostrando una recuperación y reivindicación de su corporeidad y subjetividad.

Además, en la narrativa de la protagonista se vislumbra un matiz de misticismo que se entrelaza en la analogía entre la fusión del ser humano con lo divino y la íntima relación entre hombre y mujer. Sin embargo, merece atención el modo en que esta relación se forja directamente a través de la sensualidad, estableciendo una igualdad en lugar de recurrir a una analogía metafísica imbuida de jerarquías. Con extremidades relajadas y sin ataduras, surge de su cuerpo físico un ser que no se ve constreñido por la subordinación al hombre o la veneración a deidades. A través de la libertad corpórea, ella encarna a los dioses, y los dioses son ella misma; con gestos compasivos y besos consoladores, es ella quien toma la iniciativa en el reino del amor.

Cabe destacar que, aunque Zarité asume un papel dominante en la actividad sexual, actuando como sanadora y pacificadora del intenso dolor del joven africano, su influencia no se basa en la opresión y coerción, como la del amo, sino en la simpatía y el amor altruista que protege y cuida. Esta forma de influencia está en consonancia con la nueva perspectiva del poder propuesta por bell hooks, quien critica la visión tradicional que tiende a categorizar el ejercicio del poder como negativo, centrado en la dominación y el control, y en su lugar aboga por un poder que sea creativo y valorizador de la vida (hooks, 2020, p. 140). En lugar de imponer su dominio, Zarité actúa de manera que consuela y cura, estableciendo una relación más igualitaria y respetuosa con su amante. A través de la intervención de su cuerpo, Zarité desafía dicha definición tradicional de potencia y su lógica que representan el patriarcado y el esclavismo, proponiendo en cambio su propia forma de influencia.

Tanto en la danza religiosa como en el encuentro amoroso, ella es guiada por los sentidos y se empodera a través su conexión con su ser, lo cual le permite comprender que su cuerpo constituye una parte integral e indivisible de su ser, no subordinada a nadie más que ella misma. Así, se ve la necesidad urgente de reclamarlo de aquellos que intentan restringirlo y consecuentemente, trascender su existencia subalterna. A pesar de que, su renuncia del cuerpo en la violación anteriormente mencionado no implica rendirse en la batalla, se evidencia en el texto que, más posteriormente, su estrategia de resistencia cambia para que su cuerpo desempeñe un papel más activo en esta situación. Aprovechando su situación y transformándola, ella rechaza ser el objeto de deseo ajeno, y busca reconfigurar las relaciones de poder que le construye sobre su propio cuerpo y el lugar donde su cuerpo está habitando. Dejando de ser un cadáver inerte que rechaza su corporalidad, la protagonista comienza a utilizar su cuerpo como un lugar donde toma la iniciativa y desafía, otorgando a las sensaciones corporales significados a su voluntad. Así, convierte los sufrimientos

humillantes y agonizantes de la violación en una resurrección del éxtasis erótico que comparte con Gambo, su amante ausente en su búsqueda de libertad, para revitalizar su cuerpo-sujeto.

Esto lo digo con vergüenza: a veces, cuando yacía con el amo, imaginaba que estaba con Gambo. Me mordía los labios para sujetar su nombre y en el espacio oscuro de los ojos cerrados fingía que el olor a alcohol del blanco era el aliento de pasto verde de Gambo, [...] delgado y ágil, con su piel joven cruzada de cicatrices, sus labios dulces, su lengua curiosa, su voz susurrante. Entonces mi cuerpo se abría y ondulaba recordando el placer. (Allende, 2009, p. 180)

Se avizora que, a través de la imaginación que la conecta con el trance erótico experimentado junto a Gambo, el cuerpo abandona su pasividad y se vuelve vital al aceptar todos los sentidos durante el acto sexual, los cuales son decodificados y recodificados como un placer corporal inspirado en el amor espiritual por el amante ausente. A través de sus experiencias sexuales, la protagonista aprende a convertir el cuerpo en un lugar de subversión subjetiva, un rechazo silenciado. Durante la violación, tomando a su amo como su amante Gambo, logra sobrevivir a la pasividad corporal y el desapego de su alma, y retomar el dominio de su cuerpo, el cual se convierte en un soporte donde asume los sufrimientos físico y mental en un altar sagrado de las reminiscencias del sueño viejo de amor sublime. En esta situación, su amante ausente adquiere una presencia y la relación de dominación impuesta por su amo se invierte y se sustituye por su relación equitativa con su amante, donde es ella quien toma la iniciativa. Detrás de esta recodificación de los sentidos durante la violación, podemos observar la subjetividad que posee el cuerpo cuando el sujeto se encuentra en una situación en la que no tiene la oportunidad de elegir. Cuando el cuerpo se convierte en un campo de batalla, una herramienta para rebelarse en su propio beneficio, es entonces cuando ella recupera su cuerpo.

4. EL CUERPO MATERNO: MOVILIDAD Y AGENCIA ENTRE FRONTERAS

En esta sección, nuestro análisis se centra en el cuerpo materno de la protagonista, desentrañando cómo ella emplea esa existencia que denota su posición subordinada en la sociedad para adquirir movilidad y agencia entre diversas razas y clases sociales. Examinaremos cómo su cuerpo materno se convierte en un medio de influencia tanto en el círculo de poder como en la causa de la emancipación de los esclavos.

Tras sufrir la violación por parte de su amo, Valmorain, Zarité queda embarazada y da a luz a un hijo que, según este plantador, carece de lugar en la casa debido a su identidad bastarda y mulata, siendo necesario expulsarlo. El niño es arrebatado de su lado contra la voluntad de la protagonista, lo cual la sume en un gran dolor por la pérdida. Paradójicamente, aunque el hijo se ha perdido, su cuerpo ya está preparado para alimentar a un bebé, generando en ella un profundo vacío cuando observa a una esclava alimentando a un niño: “La mujer se sentó de piernas cruzadas en el suelo, se abrió la blusa y recibió al chiquito, que se prendió a su seno. Yo sentí que me ardía la piel y se me endurecían los pezones: mi cuerpo estaba listo para ese niño” (Allende, 2009, p. 109). Por la experiencia corporal de embarazo y parto que ella ha tenido, su cuerpo responde instintivamente al escenario, aunque el hijo ya no está a su lado. En este contexto, la maternidad se presenta como un impulso innato arraigado en la corporeidad femenina, y el vacío palpable que siente su cuerpo experimenta ansía de ser llenado. A pesar del resentimiento por el amo, cumple su tarea de criar a su primogénito Maurice e incluso con más diligencia, pues lo cuida y ama como si fuera su propio hijo, como si buscara compensar el vacío dejado por su propia pérdida. De este modo, ella desempeña efectivamente el papel de madre, a pesar de la falta de vínculos sanguíneos entre ellos, guiada

por una maternidad intrínseca que la lleva a superar las divisiones impuestas por las razas y las clases sociales, considerando al niño como propio.

Se evidencia en el texto el empoderamiento que la protagonista obtiene a través de su cuerpo materno. Cuando su amante fugitivo, Gambo, regresa para alertarla sobre el inminente ataque de los esclavos a la plantación, en lugar de huir con él, decide informar a su amo para proteger a su “hijo” blanco, Maurice, quien, sin lugar a duda, está destinado a ser matado. Además, empleando esta información como moneda de cambio, negocia con su amo para que firme el documento de liberación tanto para ella como para su hija. En este suceso, ella logra adquirir una movilidad que le permite desplazarse entre dos grupos marcados por la raza y la clase, cuyos límites entre los cuales son rígidos e intransigentes, y ejercer su influencia sobre ambos, lo cual la habilita, no solo a alcanzar la libertad personal, sino también a proteger a sus seres queridos mediante su poder inherente de su maternidad.

Ahora bien, el impacto de su cuerpo materno en la política racial va más allá. La relación entre ella y Maurice es, en la práctica, una relación madre-hijo, a pesar de la falta de parentesco biológico y sus distintas identidades. Aunque socialmente está por encima de ella, Maurice la llama *maman*⁶, manifestando así su vínculo emocional y confianza en ella, mientras mantiene una distancia fría con su familia biológica, refiriéndose a su padre como *Monsieur*⁷, y a su madre como “la señora enferma”. Esto no resulta sorprendente, dado que el amo se concentra en su plantación y se distancia de su mujer e hijo con cierta frialdad atribuida a la masculinidad patriarcal que le caracteriza. Mientras tanto, la madre del niño, aquejada por una enfermedad psicológica, permanece recluida en su habitación, desconectada de él. La condición de esclava doméstica de la protagonista la sitúa en el rol de cuidadora del niño, otorgándole una posición crucial en su crianza. A través del contacto físico, la comunicación y los cuidados diarios, el niño la percibe como la persona primordial y más confiable. La convivencia entre él, Zarité, y su hija Rosette, lo lleva a percibirlos como su verdadera familia, ignorando desde temprana edad las segregaciones raciales arraigadas en la sociedad colonial. Este entorno familiar híbrido desafía los discursos hegemónicos, permitiendo al niño una visión más amplia, como describe bell hooks, que abarca tanto los márgenes como el centro, para comprender la complejidad de las relaciones de poder.

[...] desarrollamos una manera especial de ver la realidad. La veíamos a la vez desde fuera y desde dentro. Centrábamos nuestra atención en el centro tanto como en los márgenes. Entendíamos ambos. Este modo de mirar nos recordaba la existencia de todo un universo, de un cuerpo principal compuesto tanto de margen como de centro. (hooks, 2020, p. 23)

Los conocimientos que este niño adquiere en esta “familia” contradicen las normas sociales aceptadas, lo cual lo impulsan a cuestionar abiertamente el sistema de poder representado por su propia raza y clase. La muerte injusta de su media hermana y mujer Rosette, debido a la discriminación racial, refuerza su resistencia contra el sistema establecido y decisión de unirse al movimiento abolicionista. En este ejemplo podemos observar el poder de la maternidad que tiene el cuerpo de Zarité, que la capacita traspasar las fronteras entre razas y clases, y ejercer su influencia transformadora en el grupo privilegiado al que ella no pertenece ni tiene acceso.

Es más, la maternidad de ella condiciona su perspectiva única de la libertad, la cual desafía y subvierte el mito étnico y nacional construido por la gran narrativa. Tiene dos oportunidades de huir con su amante Gambo, pero no lo hace sola. Siendo una mujer con

⁶ Significa “mamá” en francés.

⁷ Significa “señor” en francés.

una resistencia física limitada, desde joven sabe que no tiene a dónde ir. Lo más importante, empero, es que en la primera vez está embarazada y desea asegurar un parto para proteger a su bebé. En otra ocasión, decide huir con Maurice para protegerlo, llevándolo consigo junto a su amo, el padre del niño. Para ella, la libertad nunca ha sido solo individual; está intrínsecamente ligada a ella misma y a las personas que ama. Su propia libertad, la libertad de su hija esclava, y la seguridad de Maurice, son todas consideraciones importantes para ella. En esto vemos una interpretación diferente de la libertad, una resistencia a la definición de libertad establecida por la gran narrativa, la cual se representa por su amante Gambo, quien sigue el camino de su héroe legendario Macandal y lucha por la libertad colectiva de los esclavos. En el texto este hombre ha dicho, “las vidas personales deben sacrificarse por la causa común” (Allende, 2009, p. 340). La visión diferente de la libertad de Zarité pone de relieve la realidad de la división y fractura dentro del grupo oprimido, nos invita a considerar la problemática de la representación que ha propuesto Gayatri Chakravorty Spivak en su ensayo “¿Puede hablar el subalterno?” (Spivak, 2003) y cuestionar este heroísmo que representa la gran narrativa: Luchando por la liberación del colectivo, ¿cómo pueden, los líderes de la revolución, saber qué libertad desea cada individuo dentro del colectivo? ¿Se erradicará verdaderamente el sistema jerárquico entre la gente a través de la liberación de esclavos mediante la guerra violenta? ¿Es un acto altruista el sacrificio desinteresado del héroe o simplemente una privación silenciosa del derecho a hablar de los subalternos? Se observa una subestimación de la vida individual y la experiencia específica en la perspectiva de la gran narrativa, ya que tienden a ser simplificadas y evaluadas según criterios estandarizados, lo que resulta en una falta de atención hacia la realidad única de cada individuo. La voz de la protagonista se manifiesta a través de su cuerpo materno, desvelando la falsedad de la noción de etnia y clase como pura invención que sirve para aquellos del círculo del poder con el fin de categorizar y dividir a la gente.

Después de todo, el sueño de liberar a todos parece lejano e ilusorio. Bajo la condición de esclava, la protagonista halla fortaleza en su maternidad, emancipándose a sí misma y a su hija, protegiendo a su niño querido y catalizando un cambio de conciencia desde dentro del grupo privilegiado. ¿No representa lo que ella realiza una emancipación más profunda, práctica y significativa?

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A través del estudio y análisis del texto, observamos cómo Zarité transforma su cuerpo en un campo de batalla, desafiando la identidad impuesta sobre su corporeidad y buscando una auténtica libertad y una nueva identidad personal. En contraste con el dualismo que separa mente y cuerpo y sostiene el dominio del alma sobre el cuerpo, ella utiliza el cuerpo como una herramienta para comprender el mundo, percibiendo su relación con el mundo a través de los sentidos. El cuerpo ya no se limita a pura materialidad, como sostiene Descartes, sino que se ha convertido en una subjetividad encarnada. A través del cuerpo, la protagonista se rebela contra los significados impuestos sobre él, sustituyéndolos por los nuevos dados por ella misma. De este modo, el cuerpo se convierte en un espacio donde surge una nueva forma de poder, capaz de “rechazar la definición de su realidad que dan los poderosos” (hooks, 2020, p. 150). También se puede apreciar cómo las estructuras establecidas por los discursos coloniales predominantes, que sirven para sostener el patriarcado, el esclavismo y el racismo, son desmanteladas y subvertidas por la narrativa de una subalterna, una figura marginada en su sociedad.

Como escritora contemporánea del siglo XXI, Isabel Allende se encuentra temporalmente distante del remoto escenario colonial. Su representación de Zarité Sedella

nos ofrece una nueva interpretación de la realidad histórica, enmarcada por las influencias epistemológicas de los movimientos posmodernistas y deconstruccionistas que surgieron en el siglo XX. Al emplear los pensamientos insurgentes y modernos para cuestionar la gran narrativa histórica, Allende desafía las estructuras establecidas desde la óptica del sujeto marginado. Considero que, a través de esta novela, Allende no busca transmitir la posible existencia histórica de una mujer como la protagonista, sino más bien resaltar, mediante este personaje ficticio, la idea de que ser excluido del poder no implica perder la capacidad de resistir. En cualquier momento, se puede ejercer la subjetividad y provocar cambios a favor de uno mismo. La protagonista y la colonia francesa del siglo XVIII sirven solo como telón de fondo para todo esto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allende, I. (2009). *La isla bajo el mar*. Plaza & Janés.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.
- Cardenal Orta, T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, 353-360.
- de Genoud, L. (2002). Algunas reflexiones sobre el vudú y la cultura haitiana. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 18-19, 97-121.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (A. Garzón Del Camino, Trad.). Editorial Siglo veintiuno editores.
- Gimeno, J. (2010). El vudú haitiano: Una cuestión de estado (1804-1987). *El Rapto de Europa: crítica de la cultura*, 16, 23-37.
- Hall, S. (2015). Cultural Identity and Diaspora. En *Colonial discourse and post-colonial theory* (pp. 392-403). Routledge.
- Handerson, J. (2010). Religiosidad y nación. Reflexiones sobre el vudú haitiano a partir de la obra de Lâennec Hurbon. *Apuntes CECYP*, 18, 197-204.
- hooks, bell. (2020). *Teoría feminista: De los márgenes al centro*. Editorial Traficantes de Sueños.
- Karić, V. (2023). Raza, clase y género: La marginación de la mujer en la novela *La isla bajo el mar*. En A. Pejović, V. Karanović, & K. Vraneš (Eds.), *Pasado, presente y futuro del hispanismo en el mundo* (pp. 137-149). https://doi.org/10.18485/ppf_hisp.2023.ch9
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta - De Agostini.
- Millet, K. (1995). *Política sexual* (A. M. Bravo García, Trad.). Ediciones Cátedra.
- Molina, E. (2021). El cuerpo y la idea de sujeto encarnado en la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty. *Tábano*, 18, 55-72.
- Rich, A. (1986). Notes Toward a Politics of Location. En *Blood, Bread and poetry: Selected Prose 1979-1985* (1.ª ed.). W. W. Norton.
- Rutherford, J. (1990). The Third Space. Interview with Homi Bhabha. En *Identity: Community, culture, difference* (1.ª ed.). Lawrence & Wishart.

Spivak, G. C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? (S. Giraldo, Trad.). *Revista colombiana de antropología*, 39, 297-364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>

MATERNIDAD Y FRUSTRACIÓN EN EL CUENTO *EL QUETZAL* *RESPLANDECIENTE* DE MARGARET ATWOOD

MOTHERHOOD AND FRUSTRATION IN THE STORY THE RESPLENDENT QUETZAL BY MARGARET ATWOOD

Yanelis Vispo Rodríguez
Universidad de Holguín

RECIBIDO: 01/02/2024

ACEPTADO: 05/05/2024

Resumen: El artículo tiene como propósito realizar el análisis del cuento *El quetzal resplandeciente*, de Margaret Atwood, desde una perspectiva feminista. El texto aborda uno de los tópicos representativos del imaginario femenino: la maternidad frustrada. En este sentido, se refieren valoraciones acerca de la presencia del tema en la teoría feminista, con el fin de esclarecer una definición del concepto *maternidad frustrada*. A continuación, se despliega una mirada al tratamiento histórico de la figura materna en obras literarias del canon universal, con la intención de considerar los diferentes modos que se han adoptado a la hora de representar la maternidad frustrada en la literatura. Posteriormente, el análisis del relato permite apreciar el empleo de elementos simbólicos y discursivos conducentes a la reflexión sobre cuestiones como la desacralización de la maternidad, la invisibilidad histórica de la figura de la madre, los modos diversos de vivenciar la maternidad frustrada en el matrimonio, así como la maternidad frustrada como decisión consciente y personal. El estudio anterior suscita una reflexión sobre los estereotipos sociales que gravitan sobre la mujer y la maternidad en los momentos actuales y que lastran su autonomía y crecimiento personal. Asimismo, abre caminos en aras de ahondar en la obra de Margaret Atwood, en la que pueden mapearse temas de interés feminista como la manipulación de la maternidad y la dominación social femenina, que permean la producción literaria de la autora canadiense.

Palabras clave: cuento, feminismo, análisis, maternidad frustrada, Margaret Atwood

Abstract: The purpose of this article is to analyze the short story *The Resplendent Quetzal* by Margaret Atwood from a feminist perspective. The text addresses one of the representative topics of the female imagination: frustrated motherhood. In this sense, assessments are made about the presence of the topic in feminist theory, in order to clarify a definition of the concept of *frustrated motherhood*. Next, a look is taken at the historical treatment of the maternal figure in literary works of the universal canon, with the intention of considering the different ways that have been adopted when representing frustrated motherhood in literature. Subsequently, the analysis of the story allows

us to appreciate the use of symbolic and discursive elements leading to reflection on issues such as the desacralization of motherhood, the historical invisibility of the figure of the mother, the different ways of experiencing frustrated motherhood in marriage, as well as frustrated motherhood as a conscious and personal decision. The above study provokes a reflection on the social stereotypes that weigh on women and motherhood at the present time and that hinder their autonomy and personal growth. It also opens paths for delving deeper into Margaret Atwood's work, in which themes of feminist interest can be mapped, such as the manipulation of motherhood and female social domination, which permeate the literary production of the Canadian author.

Keywords: story, feminism, analysis, frustrated motherhood, Margaret Atwood

INTRODUCCIÓN

“Madre imposible: pozo cegado,
Ánfora rota, catedral sumergida...
Agua arriba de ti... Y sal.”

Dulce María Loynaz, *Canto a la mujer estéril*

El *quetzal resplandeciente* de Margaret Atwood es un cuento que ofrece una representación de la maternidad frustrada en el contexto del feminismo contemporáneo. A través de elementos simbólicos y narrativos, la autora muestra las tensiones entre una visión idealizada de la maternidad y la realidad compleja de las mujeres que afrontan presiones sociales para satisfacer los estereotipos de género relacionados con la figura materna.

La autora canadiense aborda de manera sutil pero impresionante la complejidad de las emociones y conflictos internos de la protagonista del cuento, proporcionando una reflexión genérica sobre las implicaciones de la maternidad frustrada y su relación con la autonomía y el empoderamiento femenino. En correspondencia con las ideas anteriores, Atwood refleja magistralmente en su relato una temática feminista considerada de poco interés literario hasta aproximadamente el siglo XIX.

Una mirada a la representación de la figura de la madre en varias obras de la literatura universal, permite aseverar que es prácticamente nula la presencia femenina en el escenario literario internacional hasta aproximadamente el siglo XIX. Salvo pocas excepciones, las mujeres escritoras han sido invisibilizadas por una sociedad patriarcal que las margina. En este sentido, Marcela Fernández considera que:

El tema de la maternidad en la literatura ha sido analizado desde diferentes enfoques —principalmente desde la visión masculina— pero es un tema que, poco a poco, ha ido reivindicándose desde una perspectiva femenina, desde una experiencia propia y compartida por las madres (2023, p.53).

Siguiendo esta línea de mujeres escritoras, el presente trabajo tiene como propósito realizar una aproximación al análisis del cuento *El quetzal resplandeciente*, desde la representación artístico- literaria de la maternidad frustrada. En este sentido, se realiza una revisión de la teoría feminista, con el fin de esclarecer una definición del concepto *maternidad frustrada*. A pesar de la prolífica información sobre el tema, se encontraron pocos trabajos que ofrecieran una definición precisa y detallada sobre la misma, lo que pudiera tender a imprecisiones de los estudios e investigaciones en esta temática específica.

Grosso modo, el análisis del cuento *El quetzal resplandeciente* proporciona una valiosa contribución al diálogo feminista, al explorar las complejidades de la maternidad frustrada en su relación con la autonomía y el empoderamiento femenino. Asimismo, ofrece una plataforma para cuestionar y desafiar las estructuras patriarcales que perpetúan la opresión de la mujer e incita a la reflexión sobre los estereotipos de género relacionados con la maternidad.

De igual modo, esta primera incursión en la obra atwoodiana, exige una indagación más profunda de la misma, en la que pueden mapearse temas tanto espinosos como interesantes desde una perspectiva feminista, tales como el tratamiento de la sexualidad en las mujeres, la manipulación de la maternidad y la dominación social femenina, entre los más significativos, que permean la producción literaria de la autora canadiense.

DESARROLLO

La maestría narrativa de Margaret Atwood no es privativa de sus novelas. De igual forma, se devela en sus cuentos, muestra de lo cual resulta *El quetzal resplandeciente y otros relatos*, volumen que agrupa cuentos seleccionados de la autora canadiense. Son un conjunto de narraciones breves, síntesis de ironía, sarcasmo, desgarramientos internos, ficciones, cuestionamientos... razones que trascienden fronteras sociales, geográficas, étnicas para elevarse a lo puramente humano, a lo universal.

Nacida en Ottawa en 1939, Atwood inició su carrera literaria componiendo poesía, para luego comenzar a escribir relatos, campo en el que se ha convertido en una verdadera maestra, así como en la novelística. Poeta, novelista y crítica literaria, pinta acuarelas que proporcionan en ocasiones la ilustración de la cubierta de sus obras (por ejemplo, la edición canadiense de *True Stories*, 1981). Asimismo, ha incursionado en el ámbito académico, muestras estas de su labor polifacética.

En los cuentos que conforman *El quetzal resplandeciente y otros relatos* prima la brevedad, la palabra directa, la fuerza expresiva, que reflejan la labor literaria de una figura relevante en lengua inglesa. Sobresale el empleo de la ironía, sobre todo en los cuentos dirigidos a los hombres, que revela su faceta de feminista confesa, obsérvese en el siguiente fragmento, tomado del relato *Es hora de que nos vuelvan a agradar los hombres*:

Es hora de que nos vuelvan a agradar los hombres. ¿Por dónde empezar? Tengo una preferencia personal por la parte de atrás del cuello; es la palabra nuca, tan ligeramente cubierta de cabello, tan diferente de la palabra cogote. Pero para la mayoría de nosotras, sobre todo las principiantes, es mejor comenzar por los pies e ir ascendiendo. Comenzar por la cabeza y todo lo que contiene pudiera ser demasiado doloroso de repente (Atwood, 2009, p. 56).

No es solo una mujer que escribe para mujeres sobre temas que interesan a las mujeres. La preocupación por el medio ambiente ocupa también la mente y la pluma de la escritora. La supervivencia de los seres humanos en un planeta Tierra al que se ha raspado, ensuciado, agotado es tema de varios de los cuentos recogidos en *El quetzal resplandeciente...* El relato *A Pollito Pito se le va la mano*, con su tradicional alarma ¡El cielo se va a caer!, constituye una muestra de esta preocupación ambientalista de la Atwood; pero va más allá. En él critica las actitudes como el conformismo, la condescendencia, el no hacer ante una situación que involucra la propia existencia del ser humano.

De esta manera, la escritora trata en su obra asuntos diversos, abordados con una fuerza y claridad que radica en el poderío de la palabra, en su ingeniosidad, en las recurrentes ironías empleadas en los textos, en el sarcasmo desgranado por toda su escritura, en las imágenes alegóricas recreadas. Puede observarse la simbiosis entre la síntesis que requiere el cuento como género y la intensidad de la trama, tal como sucede con el cuento objeto de análisis *El quetzal resplandeciente*.

La temática que aborda el relato seleccionado es el de la maternidad frustrada. El personaje principal Sarah, es una mujer que vivencia la maternidad frustrada en dos momentos diferentes: en un primer momento, cuando ocurre la muerte fetal de forma espontánea, produciendo sentimientos lesivos como la culpa, el resentimiento, la invalidez como persona y como mujer. En un segundo momento y de valor significativo para el feminismo, es cuando Sarah decide, de forma consciente, no volver a maternar, como muestra de la autonomía a que tienen derecho las mujeres.

Las ideas anteriores acerca de la maternidad se corresponden con las históricas polémicas feministas en torno a la misma. En consonancia con las ideas anteriores, resulta esclarecedor un bosquejo de la representación de la maternidad desde el feminismo, con el fin de elucidar una definición satisfactoria para el concepto de *maternidad frustrada*, contenido en el relato objeto de análisis.

MOSAICO DE MATERNIDADES: MIRADAS DESDE EL FEMINISMO

Una de las polémicas feministas más fuertes está ligada a la institución de la maternidad y a las funciones y representaciones tradicionalmente asignadas a las mujeres. Grosso modo, el feminismo ha reflexionado en diferentes momentos históricos y desde distintas corrientes sobre la maternidad. Algunas de sus expresiones serían:

Simone de Beauvoir (1949) plantea que la maternidades natural, porque la cultura patriarcal la naturalizó; el patriarcado instauró en el psiquismo femenino el ser madre como uno de los pilares inseparables de su subjetividad, un lugar de sometimiento y de exclusión de la mujer como sujeto social. Simone de Beauvoir fue la máxima representante del llamado feminismo de la igualdad. Sus enfoques sobre la maternidad originaron en la mujer una nueva forma de vivir. Consideró la maternidad como un obstáculo que impedía a las mujeres su realización intelectual y personal. En armonía con sus concepciones, ella misma eligió no tener hijos.

Por otro lado, autoras como Adrienne Rich, Julia Kristeva o Luce Irigaray buscan acercarse a la maternidad en tanto “experiencia”. En esta vertiente se encuentra un número importante de textos que, sin desligarse del análisis inicial sobre la desigualdad y la violencia a la que han sido sometidas históricamente las mujeres, plantean diversas perspectivas para demoler la idealización y la romantización de lo materno. Su crítica se dirige principalmente a la manipulación de la maternidad como institución política.

A grandes rasgos, la maternidad como experiencia es la relación potencial de cualquier mujer con los poderes de la reproducción y con los hijos, o sea, es una postura reconciliadora con la maternidad, los descendientes y las relaciones socioafectivas y económicas que se establecen a partir de la concepción. Mientras, la maternidad como institución tiene como objetivo asegurar que este potencial permanezca bajo el yugo patriarcal.

Aproximadamente, al término de la Segunda Guerra Mundial, nació un nuevo replanteamiento feminista, iniciado por la norteamericana Betty Friedman con su obra *La*

mística de la feminidad (1968), (Pujal, 2002, como se citó en Sánchez, 2016). En la obra, se imputa la idealización y la regulación que se hace del papel de la mujer en términos de autorrealización a partir de la construcción social de la mujer como madre, esposa, bondadosa y asexual, características que según la autora, enmascaran su realidad: su aislamiento social, su falta de expectativas de vida y de autonomía debido a la sumisión al patriarca.

Otro hito importante para el feminismo sobrevino hacia principios de la década de los ochenta. Por la comunión de las escuelas pacifistas, ecologistas y feministas surge una corriente llamada ecofeminismo, que prepondera la maternidad como fuente de poder, de transformación y paz. En este sentido se resalta a la mujer como fuente generadora de vida y por tanto, se asume que su estado natural es favorecer la armonía.

Algunas feministas que militan en la teoría crítica lésbica controvirtieron la dinámica intelectual desde la década de los setenta. Esta corriente, siguiendo a Margot Pujal (2002) y a Juliana Flórez (2010), también se ha vinculado o equiparado con las feministas separatistas, para quienes la separación implica controlar el acceso de los hombres a las mujeres, acceso que ha estado garantizado por tres instituciones: la heterosexualidad, el matrimonio y la maternidad.

Para ambas concepciones feministas, la maternidad entonces es un mecanismo de poder ejercido por los hombres y que es necesario controlar y en su expresión más radical, prescindir. De ahí que se hayan motivado acciones como comunidades sin hombres, la no reproducción, el rechazo a las relaciones heterosexuales, el celibato, los programas de estudios de mujeres, entre otros como una reacción hacia el poder masculino.

Será a principios del siglo XXI cuando los nuevos feminismos irruman con fuerza en el panorama teórico sobre la maternidad. Según La Eskalera Karacola, los feminismos de frontera son definidos como:

Feminismos situados, mestizos e intrusos, con lealtades divididas y desapegados de pertenencias exclusivas. Que partiendo de la tensión y el conflicto de las peligrosas y blasfemas encrucijadas que movilizan su identidad, están comprometidos con conocimientos y prácticas políticas más reflexivas y críticas. (Karacola, 2004, p.10)

La definición anterior revela la actualidad de los estudios sobre feminismo y la complejidad de sus objetos de estudio. A la par, aboga por el reconocimiento y la validez de los feminismos de fronteras, que exigen una mirada flexible e inclusiva. Sin embargo, resulta necesario esclarecer que aún resultan insuficientes los estudios sobre la definición de los feminismos de frontera, que puedan generar luz sobre la temática. Específicamente en la definición anterior, resulta limitada la incorporación de elementos suficientes y necesarios sobre el objeto de análisis. Asimismo, el lenguaje casi metafórico empleado en la misma, pudiera presentar ambigüedades a los estudiosos e interesados en la temática.

Hablando desde su experiencia como mestiza, lesbiana y feminista, Anzaldúa, (2004), afirma:

Para una mujer de mi cultura únicamente había tres direcciones hacia las que volverse: hacia la Iglesia como monja, hacia las calles como prostituta, o hacia el hogar como madre [...]. Educadas o no, la responsabilidad de las mujeres aún es la de ser esposa/madre —sólo la monja puede escapar de la maternidad—. Si no

Maternidad y frustración en el cuento *EL...* | Yanelis Vispo Rodríguez

se casan y tienen hijos se hace sentir a las mujeres como completos fracasos (p. 76).

A partir de la opinión anterior, puede observarse el arraigo en una sociedad eminentemente patriarcal, de mecanismos de poder para lograr la sumisión de la mujer. En los caminos propuestos por la investigadora, se degrada o se anula el desarrollo femenino en lo social y lo personal. Además, se preconizan los estereotipos que la sociedad espera de la mujer: esposa y madre. Cuando uno de estos parámetros socialmente instituidos para mensurar la plenitud femenina falla, se juzga entonces a la mujer como frustrada, como un total fiasco y terrible decepción.

Grosso modo, de estas miradas a los feminismos, pudieran llegarse a aseveraciones como:

- La comprensión de la maternidad desde los diferentes feminismos resulta un tema controversial y complejo que adquiere nuevas dimensiones en los momentos actuales de crisis.
- La representación de la maternidad ha estado ligada a cuestionamientos históricos, sociales, políticos, raciales, religiosos, sexuales que han actuado como mecanismos de control de la figura de la madre.
- Las nociones de la figura de la madre han estado en el epicentro de corrientes feministas contrapuestas, como el feminismo de la igualdad y el de la diferencia.
- Han prevalecido los estudios sobre la maternidad como concepción y crianza de los hijos, en detrimento de las ideas en torno al aborto, la decisión de tener descendencia o no, la maternidad frustrada, entre otros aspectos asociados a ella.
- Al abordar la maternidad, se debe generar el diálogo de la mujer-madre e incluir otros aspectos como clase, sexualidad, espiritualidad, posición política, entre otros, que expresen la experiencia de la maternidad desde el punto de vista de la mujer.

A pesar de la prolífica información sobre la maternidad desde el feminismo, se encontraron pocos trabajos que ofrecieran una definición precisa y detallada de lo que es la maternidad frustrada, lo que pudiera tender a imprecisiones de los estudios e investigaciones en esta línea específica.

De esta manera, la autora parte de considerar *la maternidad frustrada* como la ruptura temporal o definitiva de las relaciones materno-filiales, ya sea de forma consciente o inconsciente, intencional o espontánea y que se vivencia como evento generador de sentimientos y actitudes lesivas para el desarrollo y autoafirmación de la personalidad de la mujer.

Esta primera incursión en la definición del concepto *maternidad frustrada*, satisface las necesidades investigativas de la autora, en consonancia con el propósito del presente trabajo, que es analizar la representación de uno de los tópicos representativos del imaginario femenino: la maternidad frustrada en la literatura. En su concepción, se tuvieron en cuenta las propiedades esenciales, suficientes y necesarias del concepto. Asimismo, se intenta el empleo de un lenguaje directo, carente de ambigüedades y figuras retóricas que limiten la comprensión de los interesados en la temática.

BREVIARIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD FRUSTRADA EN LA LITERATURA

Una vez esclarecido el concepto *maternidad frustrada* en el contexto de la teoría feminista, este estudio conduce a la representación de la figura materna en la tradición literaria. Al abordarse las relaciones que se establecen entre maternidad y literatura, es posible afirmar que existe un desequilibrio entre la representación de la madre y del padre que, según Massimi (2012) como se citó por Ferrer (2017), generalmente juega un papel decisivo en la narración y desplaza a la mujer al segundo plano. Además, no solo queda opacada la figura de la madre sino también el fenómeno de la maternidad en su totalidad, entiéndase la maternidad como la concepción, el embarazo, el parto, el puerperio y la crianza de los hijos, cuestiones estas que han carecido de interés literario en comparación con otras temáticas.

Sin pretender una enumeración ecléctica de madres literarias, sí resulta oportuno afirmar que el tratamiento a la temática de la maternidad en sentido general y la frustrada en particular, puede rastrearse en obras literarias tan antiguas como *El Libro de los muertos*, la *Biblia* o el *Popol Vuh*. Sin embargo, de acuerdo con Gallardo (2023): “(...) los personajes maternos, en su mayoría, han sido elaborados desde el punto de vista masculino y también, en muchas historias las madres pocas veces son narradas por ellas mismas” (p. 126). En consecuencia, en la mayoría de las obras del canon literario universal predomina una visión masculina acerca de la temática objeto de análisis, lo que lastra un tanto la riqueza de matices, la configuración e intensidad del modelo materno.

Resulta interesante efectuar una mirada al personaje de la madre en algunas obras literarias, pertenecientes al canon universal, con el propósito de revelar las ideas expresadas con anterioridad. Considerando un orden cronológico en las obras seleccionadas, madres resultan Hécuba y Andrómaca, esposas de Príamo y Héctor, respectivamente, en la *Iliada* de Homero, monumental obra de la literatura clásica griega. Ambas son amantes esposas, madres sufridas y dóciles ante la autoridad masculina, cualidades que responden a los estereotipos sociales relacionados con los roles de esposa y madre fijados por la sociedad griega del siglo XII a.C.

En la tragedia griega, destacan personajes maternos tales como Yocasta, la reina de Tebas y madre de Edipo, en *Edipo Rey*, de Sófocles (496-406 a. C.). Sin saberlo, ella se casa con su hijo y ambos tienen dos vástagos. En la obra, se pone de manifiesto el moira griego, ese destino que escapa a modificación y que nada ni nadie puede cambiar. Yocasta está condenada por la ideología griega que invalida su autonomía como mujer y como madre y por lo tanto, queda relegada al papel de víctima. Edipo ha de casarse con ella, su madre biológica y matar a su padre en el cumplimiento de ese despiadado oráculo.

Quizás el personaje más impresionante de los que plasman la maternidad en la tragedia griega es *Medea*, el personaje que rescata Eurípides (480-406 a. C.) en la obra homónima. Ella se deja llevar por el despecho luego del abandono de su amante Jasón y mata a sus propios hijos en una terrible venganza. La ruptura de las relaciones materno-filiales se produce, en el caso particular, de forma intencionada y de una manera violenta. Por decisión propia, Medea opta por romper los vínculos con sus hijos y el camino que escoge, es el crimen.

Madre también es Emma Bovary, la protagonista de la novela *Madame Bovary*, del escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880). Obra ambientada en la Francia del siglo XIX y publicada íntegra en 1857, aborda el caso de una mujer casada que, al cometer adulterio, abandona el cuidado de su hija. En su momento, la novela despertó tal escándalo que su autor fue procesado por ella. El personaje principal protagónico de su novela significó una auténtica ruptura no solo con la tradición literaria, sino con las actitudes y sentimientos de

amor, cuidado y entrega que la sociedad tiende a exigir sobre las mujeres en el ejercicio de la maternidad.

Otro gran personaje resulta Nora Helmer, protagonista de la pieza dramática *Casa de muñecas*, del escritor realista Henrik Ibsen. Fue la primera obra dramática de Ibsen que causó verdadera conmoción. Cuando se publicó generó gran controversia, ya que critica fuertemente la situación del matrimonio pequeñoburgués del siglo XX, específicamente, la situación de la mujer dentro del mismo.

El personaje Nora Helmer es comparado con una muñeca, un objeto inanimado, decorativo en las manos y ambiciones de los hombres. En una sociedad dirigida por ellos, con leyes masculinas, la mujer era relegada al hogar y la crianza de los hijos, sin autoridad legal ni poder de decisión. Nora percibe su situación y decide abandonar a su esposo e hijos, para iniciar la búsqueda de su voz como ser humano. El portazo de Nora, al finalizar la obra, constituye un símbolo de la determinación de la protagonista de (re)construirse como persona y como mujer, a pesar de las normas sociales y las expectativas de género de la época.

Un ambiente claustrofóbico, fruto de las más estrictas normas y de tener que respetar las convenciones sociales para no despertar rumores y críticas, llevan a Bernarda a encerrar a sus hijas en su casa tras la muerte de su marido, observando un luto riguroso en cuerpo y alma por siete años. Tal es el ambiente de la obra dramática *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La rigidez de la sociedad española del siglo XX, encarnada en el personaje Bernarda, la llevan incluso a provocar la muerte de Adela, su hija más joven, solo por evitar una transgresión de las normas de la época. La ruptura de los vínculos materno-filiales se produce entonces de forma violenta por el suicidio de la hija Adela, alentada por el despotismo de la madre.

En la mayoría de las obras mencionadas, el tratamiento al personaje de la madre frustrada se realiza desde la mirada masculina. Este es un aspecto que pone de relieve siglos de dominación patriarcal y el predominio de los hombres, salvo pocas excepciones, en el universo literario. Se considera que la caracterización de los personajes maternos está un poco ajenos a las vivencias, razones y contradicciones propias de la ruptura de las relaciones materno-filiales.

Otro elemento en las obras referidas es que los personajes maternos se encuentran en una relación de subordinación a la trama principal de las obras. No es la maternidad frustrada el foco de interés del escritor, más bien esta es abordada como el resultado negativo o indeseable al que se ha llegado por la conducta socialmente inadecuada de los personajes femeninos.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX, es posible apreciar un cambio en el tratamiento de la maternidad frustrada en la literatura. A partir del auge de las escritoras en el universo literario y del movimiento feminista, puede apreciarse un cambio acerca del rol de la madre en la sociedad contemporánea. A esta vertiente literaria pertenecen las poetisas posmodernistas del siglo XX, que dan paso al lirismo romántico de la mujer y su confesión sentimental, la maternidad frustrada, la infancia, el hogar entre otros aspectos, que se orientan hacia la búsqueda de una expresión poética más sobria, más humana, más maternal.

Para algunas mujeres la negación de la maternidad ha significado una maldición. Sirva de ejemplo la obra de la poeta chilena Gabriela Mistral, que se inscribe dentro del Posmodernismo hispanoamericano. Obsérvese en el siguiente fragmento, tomado del poema titulado *La mujer estéril*, en el que plasma, entre metáforas y símbolos, el dolor de la maternidad negada:

Maternidad y frustración en el cuento *El...* | Yanelis Vispo Rodríguez

*“La mujer que no mece un hijo en el regazo,
(cuyo calor y aroma alcance a sus entrañas),
tiene una laxitud de mundo entre los brazos;
todo su corazón congoja inmensa baña”.*

El poema seleccionado es representativo del cambio que se aprecia en el tratamiento de la maternidad frustrada con respecto a las obras referidas con anterioridad. No es una característica subordinada a un tema principal; en este caso constituye el centro de la creación artística. El sujeto lírico asume una actitud eminentemente expresiva para manifestar sus ideas y sentimientos, su más arraigado dolor por la imposibilidad de convertirse en madre.

En la actualidad, se aprecia un incremento de las obras literarias escritas por mujeres que abordan la temática de la maternidad desde diversas perspectivas. En este sentido, Margaret Atwood es una de las escritoras contemporáneas más prolíficas que propone otras maneras de representar los roles femeninos, al mismo tiempo que critica las diversas formas de dominación de la mujer y los estereotipos sociales ligados a esta.

Quizás su novela más mediática sea *El cuento de la criada*, publicada en 1985. La serie televisiva *The Handmaid's Tale* fue creada por Bruce Miller como adaptación de la novela homónima y se estrenó en el año 2017; fue distribuida por la plataforma HULU, aunque en América Latina fue emitida por Paramount Network., con gran éxito de audiencia. En la novela Atwood recrea la República de Gilead, territorio ficticio que representa un Estados Unidos distópico que ha sido tomado por un grupo de teócratas fundamentalistas que instituyen un sistema de castas por el cual se excluyen los derechos de las mujeres y las diversidades son aniquiladas.

En *El cuento de la criada* las mujeres son clasificadas en disímiles castas: las esposas, las criadas, las tías y las sirvientas. Las criadas son obligadas a tener relaciones sexuales con los hombres de poder, con el fin de concebir hijos para sus estériles esposas. En consecuencia, las mujeres son reducidas a su capacidad reproductiva, vista la maternidad como un mecanismo de dominación, si bien resulta un salvoconducto para conservar la vida en la extremista República de Gilead. De acuerdo con Aguirre y Golfieri (2024):

La maternidad como rol social es uno de esos códigos, históricamente atribuido a las mujeres por su capacidad biológica de gestar. Sin embargo, existen modos muy distintos de abordar ese rol y de esos modos dependerá la manera en que la sociedad juzgue a la mujer (buena madre o mala madre, mujer completa o incompleta, etc.). (p. 26).

De esta manera, en la novela *El cuento de la criada* Margaret Atwood propone otras maneras de vivenciar los roles de mujer y madre en la sociedad. Intención que aflora en otras muestras de la amplia producción literaria de la escritora canadiense, como en sus novelas *Alias Grace* (1996), *Penélope y las doce criadas* (2005), *El año del diluvio* (2009), *Los testamentos* (2019) o la obra estudiada en este trabajo, *El quetzal resplandeciente*.

En el cuento *El quetzal resplandeciente*, se desarrolla la temática de *la maternidad frustrada* en dos momentos diferentes de la vida del personaje principal protagónico Sarah. Primero, como la ruptura inconsciente de las relaciones materno- filiales, por la muerte espontánea del bebé recién nacido y en un segundo momento, por la decisión consciente y personal de Sarah de no maternar, como muestra del ejercicio de su autonomía, como puede apreciarse en el análisis del cuento.

EL QUETZAL RESPLANDECIENTE COMO REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LA MADRE IMPOSIBLE

El relato *El quetzal resplandeciente*, es, sin dudas, el punto de encuentro entre feminismo-maternidad frustrada-literatura. La autora, Margaret Atwood, incursiona en el fracaso de la concepción y su efecto en Sarah, el personaje principal protagónico del cuento:

¿Qué había hecho mal ella? No había hecho nada mal, ese era el problema. Nada ni nadie a quien culpar salvo, oscuramente, a Edward; y no podía culpársele de la muerte del niño solo por no haber estado allí. Desde entonces, cada vez más, sencillamente se había ausentado. Cuando ya no tenía el niño adentro, él había perdido el interés, había desertado de ella. Esto, comprendía, era lo que más le contrariaba de él. La había dejado sola con el cadáver, un cadáver para el que no había explicación (Atwood, 2009, p. 21).

La muerte del bebé representa, para Sarah, la ruptura de la tradicional institución del matrimonio como generador de familia. Y por supuesto, con la sacra misión de la mujer que es dar hijos al mundo. El bebé- familia, bebé- matrimonio se ha perdido y con él, los pilares que fundamentan su condición de mujer generadora de vida y puntal del hogar, según los roles históricos asociados a la mujer, de acuerdo con las investigadoras Aguirre y Golfieri, 2024 p: 26, cuando expresan: “Tradicional e históricamente, se ha caracterizado a la mujer como madre y esposa, limitando su lugar en la sociedad exclusivamente a la tarea reproductiva, de cuidado y de administración doméstica”.

El quetzal resplandeciente...ave exótica, quizás tan exótica hoy para el mundo europeo como lo fue antaño para los conquistadores españoles. El título del cuento, nominal y neutro, hace referencia literal a un ave en particular, el Quetzal Resplandeciente (*Pharomachrus mocinno*) que habita en bosques nubosos de montaña desde el sur de México hasta el oeste de Panamá. Su extraordinaria belleza, así como su incapacidad para ser domesticado, lo convirtieron en un poderoso símbolo de libertad y fue considerado un emblema sagrado tanto en la cultura maya como en la azteca.

El título del cuento es el umbral misterioso por el que se accede a un mundo del pasado, que habita en un manojo de mitos y leyendas de insuperable belleza: la cultura prehispánica azteca. Margaret Atwood emplea una alegoría precolombina para aproximarnos a la temática de la representación literaria de la maternidad, quetzal-pluma, quetzal-joya, quetzal- bebé según distintas acepciones en náhuatl de la palabra quetzal, que, en todos los casos, hace referencia a lo sublime, a lo valioso de los niños —no así a la figura materna— para la cultura azteca, de acuerdo con el estudioso del tema Cuevas, 2012:

Nada tenía mayor importancia para los pueblos mesoamericanos que el nacimiento de un hijo o hija. Específicamente los mexicas comparaban a los niños con plumas, piedras preciosas y regalos divinos. Es por ello que desde momentos previos a su nacimiento se realizaban diversos rituales con la finalidad de proteger a la madre y al recién nacido, e igualmente para darles la bienvenida (Cuevas, 2012, p.32).

El argumento del cuento *El quetzal resplandeciente*, es aparentemente simple y parte del siguiente hecho: Sarah acompaña a su esposo Edward a un viaje turístico a México, donde visitan las ruinas prehispánicas de una ciudad azteca. Entonces, la ejecución del relato se escinde en líneas argumentales que se desprenden de sus personajes principales, Sarah y

Edward. Las consideraciones sobre el matrimonio, los hijos, el deseo, el amor, se dividen, se separan de una manera irreconciliable ya.

Ellos conforman un matrimonio de años que arrastra la experiencia amarga del nacimiento de un hijo muerto. Ese destello de luz al final del túnel, el quetzal resplandeciente, el ave exótica, el ave-hijo, la fuerza y sentido de la unión y la vida, se frustra y tira por la borda la posibilidad de cambiar ese discurrir por la vida, ese ritmo monótono y vacío que los supera, sin tabla de salvación posible.

En el desarrollo del cuento, las referencias a la cultura prehispánica azteca son recurrentes en el sostén de los personajes, obsérvese en el fragmento siguiente, relacionado con reflexiones de Edward, personaje principal del relato:

Los aztecas pensaban que los colibríes eran las almas de los guerreros; pero, ¿por qué no todas las aves, por qué solo los guerreros? O tal vez fueran las almas de los nonatos, como algunos creían. Según *La vida diaria de los aztecas*, a un bebé nonato lo llamaban “Una joya, una preciada pluma”. Y quetzal quería decir pluma (Atwood, 2009, p.18).

Este fragmento conduce a una hermosa creencia azteca. Los aztecas o mexicas, reconocían a los colibríes como aguerridos y valientes luchadores. Era admirado porque, a pesar de su tamaño, mostraba gran fuerza y poderío al volar. Su belleza, colorido y precisión eran cualidades muy apreciadas. Los mexicas creían que el colibrí nunca moría y era el símbolo de Huitzilopochtli, el dios de la guerra.

El colibrí tiene una presencia importante en la religión mexicana y está vinculado con su dios tutelar y su identidad más preciada: la guerra. No es fortuito que 16 esqueletos de colibríes fueran encontrados en el lado sur del Templo Mayor, los cuales formaron parte de una ofrenda preparada para el dios de la guerra (Boletín del INAH, 28.11.2008 como se citó por López, 2015, p. 85).

Otro dios importante en la cosmogonía azteca mencionado por Margaret Atwood era Tláloc, el dios de la lluvia. Era muy conocido por su facultad para dominar el agua y proveer el líquido vital, que contribuía al crecimiento de los cultivos de maíz, por lo que los sacrificios eran de suma importancia para proporcionar la lluvia, la fertilidad de los campos y con ella, la vida:

Solo le lanzaban la gente al dios del agua – o tal vez estas saltaban por voluntad propia- para que lloviera y así garantizar fertilidad. Los ahogados eran mensajeros, enviados a llevar solicitudes al dios. Sarah tendría que ser purificada antes, en la casa de sudar que estaba junto al pozo y era de piedra (Atwood, 2009, p. 14).

Edward se ha subordinado sentimentalmente a Sarah, quien ha determinado el ritmo y la intensidad de la relación. Una vez frustrado el embarazo, se ha producido un cambio sensible en las actitudes de Sarah que lo perturban. Ahora se ha encerrado en su casa y en sí misma, en una especie de cárcel social y personal, que Edward no consigue y teme penetrar. Es por ello que necesita desesperadamente el sometimiento de la voluntad femenina. Y emplea para ello los rituales mágico-religiosos al dios azteca Tláloc, en una versión donde la esposa se humillaría ante el poderío masculino, encarnado en la figura del sumo sacerdote:

Maternidad y frustración en el cuento *EL...* | Yanelis Vispo Rodríguez

Sarah inclinaba la cabeza ante él. El, con traje de plumas y la máscara de nariz y dientes largos del sumo sacerdote, la rociaba con sangre sacada con espinas de su lengua y pene propios. Ahora se suponía que le diera el mensaje que llevar al dios. Pero no se le ocurría nada que pedir (Atwood, 2009, p.14).

O cuando se refiere al Chac-mool, esa misteriosa escultura precolombina mesoamericana, encontrada principalmente en las zonas de Chichén Itza y Tula. Se trata, en la mayoría de los casos, de una figura humana reclinada hacia atrás. Esta tiene las piernas encogidas y la cabeza girada. Además, en su vientre descansa un recipiente circular o cuadrado, donde “ponían los corazones...” de los sacrificados, que se convertirían en mensajeros del dios: “- Ese es un Chac-mool, ¿lo ves? En esa cosa redonda que tiene en el estómago estaba la vasija donde ponían los corazones y la mariposa que lleva en la cabeza significa el alma volando hacia el sol.” (Atwood, 2009, p.13)

Así intenta explicar Edward el hallazgo de una de las esculturas más misteriosas y atrayentes de las culturas mesoamericanas a una Sarah apenas presente. De hecho, cada vez más lejana, más imposible desde que ocurrió la muerte del bebé recién nacido.

Edward intenta contagiar a su esposa con su propio entusiasmo por las culturas precolombinas, entusiasmo que lo ha llevado a planificar esa excursión. Sin embargo, Sarah se ha visto irremediamente arrastrada en un viaje en el que no preguntaron su opinión. Es entonces cuando se manifiesta para Edward la razón maltrecha que es su matrimonio: “Si se habían casado por el niño y no había niño y seguía sin haberlo, ¿por qué no se separaban?” (Atwood, 2009, p. 20). Otra vez el rancio concepto de los hijos como pilar básico del matrimonio, sin referencias al amor, al deseo y las metas comunes de dos personas que deciden libremente unirse en matrimonio.

Sarah había perdido al niño. Durante su embarazo hizo todo correcto, como una madre preocupada por su hijo desde su misma concepción. Sin embargo, había perdido al niño. Inexplicablemente: “Un niño perfecto, dijo el médico, un accidente insólito, una de esas cosas que ocurren”. (Atwood, 2009, p.14) Por más que se repitiera que no había hecho nada mal, las expresiones lingüísticas de la sociedad para referirse a la muerte del bebé la cargaban de un horrible sentido de culpa, la colocaban en el centro de la responsabilidad que es traer al mundo un hijo en perfectas condiciones, misión bíblica para la mujer. Sin nadie a quién culpar, era demasiado para Sarah volver a intentar otro embarazo y a escondidas de Edward, tomaba pastillas anticonceptivas.

El personaje Sarah ejerce el derecho de decidir si se embaraza o no, como muestra del ejercicio de su autonomía. Ha pasado por una experiencia traumática y resuelve no intentar una nueva concepción. Arrastra el sentido de culpa por no traer al mundo un hijo vivo y sano, estigmas de una sociedad aún prejuiciada, con siglos de dominación patriarcal donde se considera un fracaso el que una mujer no se case y tenga hijos. Ese es el destino de una mujer, moira contemporáneo generador de sufrimiento y culpabilidad para quienes no satisfacen esas expectativas sociales.

En este caso, resulta interesante, desde el feminismo, el renunciamiento del personaje Sarah a volver a embarazarse. No es una cuestión física, no es un impedimento fisiológico, es sencilla y llanamente, una decisión personal, una muestra de su autonomía como persona y como mujer:

Nunca correría ese riesgo, nunca pasaría de nuevo todo ese trabajo. Que Edward forzara la pelvis hasta que se le azulara el rostro; “probando otra vez”, lo llamaba.

Maternidad y frustración en el cuento *EL...* | Yanelis Vispo Rodríguez

Ella tomaba la pastilla todos los días, sin decírselo. No iba a probar de nuevo. Era mucho pedirle (Atwood, 2009, p.21).

Margaret Atwood orienta su interés hacia otra perspectiva de la temática de la maternidad, en este caso, frustrada. El personaje Sarah no viene con una marca de esterilidad en su organismo, no tiene las barreras que le puede presentar su propio cuerpo. Puede embarazarse, sin embargo, decide no hacerlo. La ruptura de las relaciones materno- filiales se produce de forma consciente e intencionada. Es la autonegación de la maternidad vista esta como una decisión personal. Prefiere renunciar a enfrentar la pena de la pérdida.

Pero esa decisión, aunque valiente y transgresora de los estereotipos relacionados con la figura de la madre, ha socavado los cimientos –débiles- de su matrimonio. O mejor, ha puesto al descubierto las diferencias de dos seres que se unieron en maridaje por lazos endeables:

No había pensado nunca en casarse con Sarah, nunca lo había mencionado porque no se le había ocurrido que ella aceptara, hasta que ella le dijo estar embarazada. Hasta ese momento, ella había sido quien llevaba el control: estaba seguro de que, para ella, él era solo un entretenimiento. Pero no había sido ella quien había sugerido casarse, sino él (Atwood, 2009, p.19).

Una vez rotos esos lazos, han perdido el sentido, la brújula de sus vidas, otra vez el bebé como dirección y soporte. Y ambos, Sarah y Edward, están al tanto de ello. Conocen sus realidades y sus heridas, pero continúan así, sin hablar abierta y honestamente como marido y mujer, de sus sentimientos, de sus miedos y fracasos y por supuesto, de tomar decisiones importantes que pudieran cambiar sus vidas. Ambos posponen “ese momento”, el de la ruptura quizás, y se ven envueltos en intentos de conciliación como ese viaje a las ruinas prehispánicas.

La autora canadiense emplea otras referencias en el cuento como objetos, comidas típicas mexicanas como “...tortillas y tamales”, (Atwood, 2009, p. 14) o referencias al juego de pelota precolombino “...en que le cortan la cabeza al capitán del equipo perdedor...” como apunta más adelante, que contribuyen a la caracterización del ambiente azteca. La alegoría del quetzal referido a lo valioso de los niños en esta cultura prehispánica –no así de la figura materna- establece una analogía con la pervivencia de estereotipos asociados al papel de la madre en la sociedad actual y que resulta necesario revisar y criticar a la luz del feminismo y canalizar a través de la literatura.

CONCLUSIONES

La obra de la Atwood, con énfasis en la temática feminista, cobra una actualidad impresionante, sobre todo en el contexto contemporáneo donde la mujer debe luchar denodadamente para su empoderamiento y crecimiento personal y profesional. A partir del análisis literario de *El quetzal resplandeciente*, podemos asistir a un acercamiento, de los tantos posibles, al tema de la maternidad, frustrada en primera instancia por la pérdida espontánea del bebé, que lastra la percepción positiva de sí misma que tiene la protagonista y que conlleva a la decisión de no volver a maternar.

En este segundo momento y quizás el más interesante desde el punto de vista feminista, la ruptura de las relaciones materno- filiales se produce de forma consciente e intencionada. Es la autonegación de la maternidad como decisión personal. Sarah decide no

volver a maternar, se concentra en sus deseos y no en lo que exige la sociedad de ella. En este sentido, es una decisión que impacta los estereotipos sociales para los roles femeninos de madre y esposa y una muestra de la autonomía y el empoderamiento femeninos.

Sin embargo, aun cuando el personaje Sarah ejerce su derecho de decidir si se vuelve a embarazar o no, no lo hace abierta y honestamente. A escondidas de su esposo, toma pastillas anticonceptivas. Lo anterior refleja la autodeterminación femenina aún supeditada a los parámetros patriarcales de una sociedad prejuiciada, que considera un fracaso el que una mujer no se case y tenga hijos. Ese es el destino de las mujeres que han hilado las Parcas, destino que en nuestros días, todavía genera sufrimiento y culpabilidad.

De este modo, Margaret Atwood crea un espacio narrativo en el que confluyen estigmas sociales que gravitan sobre la maternidad, desde tiempos ancestrales como en la cultura prehispánica azteca, donde los bebés eran considerados valiosos, no así la figura materna. A su vez, esta primera incursión en la obra atwoodiana, exige una indagación más profunda de la misma, en la que pueden mapearse temas espinosos como interesantes desde una perspectiva feminista, tales como el tratamiento de la sexualidad en las mujeres, la manipulación de la maternidad y la opresión social femenina, entre los más significativos, que permean la producción literaria de la autora canadiense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, C. y Golfieri, A. (2024). La construcción de la maternidad en la serialidad contemporánea: el caso de *The Handmaid's Tale* (HULU, 2017). *Revista AVANCES*, 33.
- Anzaldúa, G. (2007). Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan. *Multitudes*, (2), 51-60. <https://www.cairn.info/journal-multitudes-2007-2-page-51.htm>
- Atwood, M. (2009). *El quetzal resplandeciente y otros relatos*. Arte y Literatura.
- Boletín del INAH (2008). “Estudian colibríes ofrendados en Templo Mayor”. México, INAH – CONACULTA. Viernes 28 de noviembre de 2008.
- Díaz Barriga Cuevas, Alejandro (2012). La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI. *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*, 58.
- Fernández, Fong, M. (2023). Maternidad y vulnerabilidad en *Medusa* (2010) de Ximena Cabrera. *FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista*, 1,(1), 50-60. Recuperado a partir de <https://femcritica.com/index.php/fc/article/view/2>
- Ferrer, María Reyes (2017). La maternidad y las relaciones materno-filiales en la obra de Elena Ferrante/*Motherhood and Mother-Child Relationships in Elena Ferrante's Work*. *Asparkía: investigación feminista*, (31), 47-63.
- Gallardo, Ortega, C.M. (2023). Ideología de la maternidad en la literatura y la sociedad. Amoxcalli. *Revista de Teoría y Crítica de la literatura hispanoamericana*, 6 (12), 120- 142. Recuperado a partir de <https://rd.buap.mx/ojs-dm/index.php/amox/article/view/1209>
- Karakola, E. (2004). Diferentes diferencias y ciudadanía excluyentes: una revisión feminista. hooks, b., Brah, A., Sandoval, Ch., Anzaldúa, G., Levins Morales, A., Bhavnani, K.,

Maternidad y frustración en el cuento *El...* | Yanelis Vispo Rodríguez

Coulson, M., Alexander, MJ, TalpadeMohanty, Ch. *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, 9-32.

López Hernández, M. (2015). El colibrí como símbolo de la sexualidad masculina entre los mexicas. *Itinerarios: Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 21, 79-100.

Mistral, G. (2008). *Poesías*. Casa de las Américas.

Sánchez Benítez, N. (2016). La experiencia de la maternidad en mujeres feministas. *Nómadas*, (44), 255-267.

MISCELÁNEA

VIOLENCE AGAINST WOMEN, RACISM AND RESILIENCE MECHANISMS IN CONTEMPORARY BLACK BRITISH WOMEN LITERATURE: BERNARDINE EVARISTO

*Violencia contra la mujer, racismo y mecanismos
de resiliencia en la literatura contemporánea
británica negra: Bernardine Evaristo*

Nuria Torres López
Universidad de Almería

RECIBIDO: 01/05/2024
ACEPTADO: 25/05/2024

“Resilience is about being able to come back from the setbacks, and each time you come back, you come back stronger. It’s about the refusal to give up, to keep pushing forward even when it feels like the world is pushing against you.”

Manifesto: On Never Giving Up (2021)
Bernardine Evaristo

Abstract: This article intends to be of interest for readers in Black contemporary women fiction based mainly on identity, violence against women, racism and the capacity of resilience to overcome some traumas from the past and from the present. Black British women, represented here as female characters in the selected writings by Bernardine Evaristo, *Girl, Woman, Other* (2019) and *Manifesto: on Never Giving Up* (2021), or even through the author’s experiences herself, develop some resilient mechanisms in order to overcome the traumatic experiences they have suffered due to violent and/or racist episodes. Moreover, some reflections about Black literature written by women in general as well as Black British women writers, more specifically, and their power of sisterhood, are also themes dealt with in this paper.

Keywords: Black women literature, sisterhood, Bernardine Evaristo, resilience, racism, violence.

Resumen: Este artículo puede ser de interés para aquellos interesados/as en la literatura contemporánea escrita por mujeres que se centra, principalmente, en la identidad, en la violencia contra las mujeres, el racismo y la capacidad de resiliencia para superar algunos traumas tanto del pasado como del presente. Las mujeres británicas, representadas aquí como personajes femeninos en los textos de Bernardine Evaristo aquí seleccionados, *Girl, Woman, Other* (2019) y *Manifiesto: on Never Giving Up* (2021), o incluso a través de experiencias de la propia autora, desarrollan mecanismos de resiliencia para superar las situaciones traumáticas que han sufrido debido a episodios violentos y/o racistas. Además, en este estudio se han abordado algunas reflexiones sobre la literatura negra escrita por mujeres, en general, así como también, y más específicamente, sobre escritoras negras británicas y su “hermandad”.

Palabras clave: Literatura negra de mujeres, hermandad, Bernardine Evaristo, resiliencia, racismo, violencia.

1. INTRODUCTION

In the struggle for equality and freedom Black women have played a heroic role all over the world and, in the words of the scholar Stephen E. Henderson, “Harriet Tubman and Sojourner Truth smolder with deathless pride” (1984, p. xxiii). According to him, Black literature has always been implicated in their freedom struggle and have also been always involved in the generation and sustenance of culture in general and their literature concretely. Henderson states the following when she talks about the heroism of black women defending their rights:

Black Power movements forced sensitive and intelligent women to reexamine their own positions vis- á-vis the men and to conclude that they were the victims not only of racial injustice but of sexual arrogance tantamount to dual colonialism -one from without, the other from within, the Black community. When black women discovered a political context that involved both race and gender, our history in this country (America) took a special turn, and our literature made a quantum leap toward maturity and honesty. What has happened in the past few years is a “revolution within the Revolution,” one that was initiated by and has been sustained chiefly by Black women (Henderson, 1984, p. xxiv).

It can be said that the impact of this can be felt nowadays in many aspects of contemporary life and in the daily world around us and, of course, in the world of art and culture as well. Black women writers, known and unknown, have come into new awareness of the powers they have because they have always struggled heroically to liberate themselves expanding the corpus of Black literature so these authors “have historically played in building the institution of Black literature” (Henderson, p. xxv). Black Literature and its criticism have been always put to uses that were not primarily aesthetic; rather, they have formed part of a larger discourse on the nature of the black and his or her role. It is said, and confirmed by academic experts on this topic like Henry Louis, that black literature is a verbal art like other verbal arts and that “Blackness” is not a material object, an absolute, or an event, but a trope with no essence that is defined by a network of relations that form a particular aesthetic unit (40). He also adds that “even the slave narratives offer the text as a world, as a system of

signs” and that “the black writer is the point of consciousness of his or her language” (41). The history of Black women’s literature started long before black women were finally permitted their right to literacy. The literature and other creative art were mainly oral, with roots in storytelling and the African/African American folk tradition: “because Black women rarely gained access to literary expression, Black women identified bonding and folk culture have often gone unrecorded except through our individual lives and memories” (Bethel, 1990, p. 179). Nowadays, there is an increasing and consolidated movement by those involved with scholarly research on Black women. We could say that in the last thirty years, black feminist scholarship has developed rapidly and Black women and feminist scholars explore the diverse dimensions of generational and cultural continuity for women of African descent. Moreover, there has also been recent studies which explore deeply Black women’s literature, not only through a cultural or historical perspective but also from a feminist, lesbian point of view, using Marxist and traditional methodologies:

The concept of “diaspora literature” as women’s literature calls into question imposed, man made literary boundaries such as “Nigerian”, “American”, or even “African” literature in relation to the writings of Black women; a diaspora perspective opens up relationships and connections not easily addressed even in continental studies (Willentz, 1992, p. xv).

Black women writers have always (and still do) passed their cultural values and traditions through their narratives. Black women authors narrate their own experiences (or their ancestors’) as Black women and also as Black women writers or they recreate stories based on their heritage and culture putting them into fiction. All of them overcome silence and share stories within a common speech community: “individual identity is possible only after an acceptable communal identity has been established. The boundaries of society and self are moveable, but the territories remain stubbornly interdependent” (Parkison, 1998, p. 2). Andrea Katherine Medovarski publishes in 2019, *Settling Down and Settling Up: The Second Generation in Black British Women’s Writing*, where she also deals with the theme of the diasporas among others interesting ones for our study like identity, resistance, race, gender, patriarchy, nothingness, oppression, culture and literature. Medovarski articulates in her book that Canada and UK are diaspora spaces, a term used as well by Avatar Brah when she suggests that “diaspora space” (as different from the known concept of diaspora) “is ‘inhabited’ not only by diasporic subjects but equally by those who are constructed and represented as ‘indigenous.’ [...] the concept of *diaspora space* foregrounds the entanglement of genealogies of dispersion with those of staying put” (1996, p. 16). Medovarski points out as well that Brah focuses specifically on the UK, a space that for the last two decades has been readily understood as a site of diaspora (1996, p. 5). Carole Boyce was one of the first literary and cultural critics considering questions of diaspora from a feminist point of view and her invocation of a “migratory subjectivity” disrupts national, patriarchal and colonial hegemonies when she insists that “black women’s writing should be read as a series of boundary crossings and not as a fixed, geographical, ethnically or nationally boundary category of writing” (1996, p. 4).

In contemporary fiction by Black British women, gender overarches and underpins questions of culture, space, history, class, diaspora, violence, trauma, resilience and identity. Glory Edim, the author of *Well-Read Black Girls: finding our stories, discovering ourselves* (2019), carries out this anthology of Black women writers as a tribute to the brilliant Black women “who have made us, from the first published African American female poet, Phillis Wheatley, to legendary winners of the Pulitzer Prize for Fiction Alice Walker and Toni Morrison” (2019, p. xx). The essays found here remind us the magnificence of literature; “how it can provide us with a vision of ourselves, affirm our talents, and ultimately help us narrate our

own stories [...] This anthology is for women who are emboldened to tell their own stories” and the premise of this book is trying to find the answer for this simple and interesting question: When did you (as a Black woman) first see yourself in literature?:

Thankfully, the legacy of Black women in literature is extensive, diverse, and beautifully complicated. Like any cultural lineage, its definitions, commonalities, and inspirations have shifted over time. The writing of Black women is always *becoming*, voices intertwining, forging an original, innovative amalgamation [...] With WRBG, I strive to galvanize readers and bring visibility to the narratives of Black women. (Edim, 2019, p. xxi)

This anthology by Edim is a clear and mere example of the efforts that some women, writers in this case and normally black ones, are doing still in the present in order to view the writings of magnificent black authors who did not have, and nowadays they still have not raised the acknowledgment they actually deserve. This has been a struggle of many Black women authors through the years as it happens with the great author Marie Evans, who edited a volume entitled *Black Women Writers at Work (1950-1980): A Critical Evaluation* in 1984, where she declares that Black women have toasted to literature a deep knowledge about their experiences and lives that is as different from the portrayals of women always offered by men “as the vision of Black writers in the sixties and fifties differed from that of whites writing on Black subjects” (Evans, 1984, p. xxiv). Evans also claims in her book that the process of correcting the descriptions of black women has involved not only the creative writer but also the scholar-critic serving frequently these functions, and the one as sustainer, by one person and declaring that women have made and are making very substantial contributions to literature and that they clearly constitute an integral part of the deep structure of Black literature, “which includes the writers themselves, the scholars and teachers, the critics, the editors, the journals, and the professional organizations” (1984, p. xxv). Eva Lennox joins herself to some other academic colleagues in the effort to proclaim the hard labor of many Black women writers, the importance of making an act of uniting, named and known as sisterhood, and reflect the increasing interest in black literature production by Black women authors. Lennox publishes *Black American Women’s Writing: A Quilt of Many Colours*, where she claims that teachers and students have shared an enthusiasm for the study of diverse texts by black women writers pointing out that this is a good chance to discuss their writings, and “that have hitherto remained outside the prescribed male, white, literary canon” (1994, p. 3). Lennox observes that an honest scholarship should exist and she asserts that excluding some works written by black women writers is a racist exclusion:

Teachers of literature have both opportunity and responsibility to facilitate the building of racial bridges by joining students in serious reading of writers whose cultural and historical roots are significantly different to those of white British and white American writers [...] Hence white teachers (as Lennox is) should be encouraged to include black writing on their literature courses at all levels in the education process. The important consideration to bear in mind, however, is that literature that has been shaped by cultural forces that differ from our own, must not then judged by critical criteria that are themselves sexist or racist [...] and any criticism should be, in my opinion, from a feminist standpoint (1994, p. 4).

2. BLACK BRITISH WOMEN WRITERS AND THEIR CONCEPT OF SISTERHOOD: CHALLENGING IMAGES.

Concerning 21st century Black British women's fiction, we can state that critics and Black women writers are acting under the premise that "one must speak for oneself if one wishes to be heard" (Tate and Olsen, 2023, p. 14). This vision remains the healing, life-affirming vision writers can give in our time due to these black women writers, British or American, make us deeply aware of what harms, denies development, degrades, "destroys of how much is unrealized, un-lived; instead of 'oppressed victims', they tell of the ways of resistances, resiliences" (Olsen, "foreword", p. x). Black women writers "transform common circumstances so they do not injure", they believe that this is possible as well as necessary because "it enables us to comprehend, shape, change reality and the human destiny" (Olsen, 2023: xi). Langston Hughes immortalizes this idea in verse:

...someday somebody'll
Stand up and talk about me,
And write about me
Black and beautiful-
And sing about me,
And put on plays about me!
I reckon it'll be
Me myself!
Yes, it'll be me.

"Note on Commercial Theatre"

Selected Poems of Langston Hughes

In 2016, according to Pallavi Rastogi, many Black British women writers in the late twentieth century and beyond have used prose fiction "to achieve literary self-determination" (2016, p. 77), and they have done in this way partly to invoke postmodern literary techniques "including: the use of metanarrative techniques to reflect on identity, rewriting history from the margins [...] and speaking from multiple perspectives to compose a fictional mosaic" (78). The demographic differences in immigration and the varying articulations of racialization in the UK have had distinct political implications and they have emerged in somewhat different cultural and literary landscapes. In the words of Medovarski, "in Britain, Andrea Levy and Zadie Smith can be situated within a substantial constellation of African, Caribbean, or South Asian descended second-generation writers and post-immigrant writers who grapple with issues of generational difference and un/settlement. They include, among others [...] Monica Ali, Bernardine Evaristo, Jackie Kay..." (Medovarski, 2019, p. 28). In *Black American Women's Writing: A Quilt of many Colours*, edited in 1994 by Eva Lennox, this professor makes reference to the term of sisterhood, and she reminds the readers that some black feminist critics, who have successfully encouraged the development of black feminist theory such as Barbara Christian or Barbara Smith who have successfully encouraged the development of Black feminist theory. Moreover, Lennox remembers bell Hooks in order to have an idealistic notion of automatic sisterhood between black and white women dismissed and she states that Hooks (2000) reminds us that 'sisterhood' "stresses that the onus for the real change lies with the individual whose self-examination will reveal that labelling ourselves feminists does not change the fact that we must consciously work to rid

ourselves of the legacy of negative socialization” (1994, p. 5)¹. Lennox, in this book, also declares that white women cannot share the experiential reality of white racism suffered by black women and she affirms that both, white and black women, experienced exclusion though it has to be admitted it was in a different level: “black women were excluded much more firmly from engagement in discourse than were their white sisters” (8), so for this reason, according to her, in the writing of black women it is easy to appreciate that they speak much more clearly and their texts reveal a complete rejection of this process to which all women have been subjected. In addition, in words of Lennox, “their writing challenges the received orthodoxy of the dominant culture, in which are inscribed those ideas on race, gender, class and religion on which oppression is built” (10). The popular Black British writer, and Professor of creative writing at the University of Newcastle, Jackie Kay², writes her poem entitled *So you think I’m a mule?* from which these following lines have been fetched. Here, she expresses her pride for being black and proclaims the union of the sisterhood, her “black sisters” as she calls them, to defend their belongings and rights as black women:

I am black
 My blood flows evenly, powerfully
 and when they shout “Nigger”
 and you shout “Shame”
 ain’t nobody debating my blackness.
 You see that fine African nose of mine,
 My lips, my hair. You see lady
 I’m not mixed about it.
 So take your questions, your interest,
 Your patronage. Run along.
 Just leave me.
 I’m going to my Black sisters
 to women who nourish each other
 on belonging
 There’s a lot of us
 Black women struggling to define
 just who we are
 where we belong
 and if we know no home
 we know one thing;
 we are Black
 we’re at home with that.’
 ‘Well, that’s all very well, but...’
 No But. Good Bye.

Jackie Kay (1985)

Dealing with sisterhood, as a union of black women authors to defend their rights and fight against injustice, and about the concept of black heroism, it is necessary to mention

¹ Lennox declares that here Hooks was speaking specifically of American women but her comment could be applied with equal veracity to women in British society, who have inherited the same legacy of ‘negative socialisation’ within patriarchal, capitalist structures.

² She was also proclaimed “Scots Makar”, national poet of Scotland in 2016. Kay has won several literature prizes such as *Forward*, *Saltire*, *Scottish Arts Council*, *Guardian Fiction*, *IMPAC of Dublin* and the *Decible British Book Award*.

a very recent publication by Claudia Tate and Tillie Olsen entitled *Black Women Writers at Work* (2023). Here, the reader can find a very interesting anthology about some of the most prominent black women authors. All these writers are seen as black heroines because, thanks to their literature, the experiences and lives of Black women are known from a real perspective of life, where the black heroine is a “guerilla warrior, fighting the central oppression of women by men. She wages this struggle with self-confidence, with courage and conviction, and her principal strategy is her self-conscious affirmation of black womanhood” (Tate and Olsen, 2023, p.11).

According to them, typically, the black heroine lives her daily life with the belief of life should not be seen as a problem to be solved, for often there are not answers, and she tries to teach “a great deal about constructing a meaningful life in the midst of chaos and contingencies, armed with nothing more than her intellect and emotions [...] The black heroine’s awareness of herself, first as a human being and second as a woman, is firmly secured in her psychological makeup” (2023, p. 12). Black heroine’s quest for self-affirmation, self-discovery, and self-esteem, which are always present in their writings where the most depicted subjects treated by black women authors are conflicts and ambitions constituting their struggle “to map out her destiny and her meaning” (12). Olsen and Tate, also point out that many black women writers do not write for recognition or money, but they do it for themselves as a way of keeping emotional and intellectual clarity, “of sustaining self-development and instruction. Each writes because she is driven to do so, regardless of whether there is a publisher, an audience, or neither” (5):

Black women writers usually project their vision from the point of view of female characters. Regardless of the genre, these writers’ imaginative embodiment of the female perspective in “the black heroine” has distinct characteristics, some of which originate in gender and its associated sex roles while others reflect the process of observation from a vantage point other than that determined by sex (Tate and Olsen, 2023, p. 7).

3. BERNARDINE EVARISTO: ARTISTIC BIOGRAPHY

Bernardine Evaristo is one of the most popular and iconic British women writers, best sellers of the moment, who is perfectly engaged with the term of Black British literature, and a very active literary activist for inclusion. She is a professor of creative writing and also an activist in the literary world. Evaristo has almost forty years of professional experience in the arts and is well-known for her representation of minorities in her writing and experimental works. She is the first black author to win the Booker Prize, thanks to her novel *Girl, Woman, Other* (2019), and a member of the Royal Society of Literature. She has pushed for the inclusion and representation of people of colour in the publishing industry for many years as an activist and supporter of ending racial discrimination. She has written eight volumes in a variety of genres, including play, versed fiction, short fiction, essays, literary criticism, and radio drama adaptations. Evaristo has even founded several successful initiatives and associations including Spread the Word, a writer development agency (1995-ongoing), The Complete Works, a mentoring scheme for poets of colour (2007-2017) and the Brunel International African Poetry Prize (2012-ongoing). This Black British author has even published what has been catalogued as “one of the most uplifting memoirs of 2021 (Stylist), *a Manifesto: on Never Giving up* (2021), an engaging memoir which can be seen as a honest meditation on personal transformation, activism, love, and belonging.

Evaristo stated in the Oxford Union interview (2020) that she enrolled in a community theatre arts course in the 1980s, which is when she was initially exposed to the arts. Some years later, she enrolled in acting school, where she was surrounded only by

strong, influential political women who gave her the motivation to be a formidable lady. When she was encouraged to compose her own plays, this experience solidified her as a writer and developed her as a young artist. After graduating from acting school in 1982, she started Theatre Black Women. In the UK, it was the first Black Women's Theatre group. They produced, wrote, and performed their own plays for six years before deciding to split up. She then concentrated on creating a life for herself that would enable her to pursue her creative endeavours, and she succeeded in doing so by going to college. She started writing books after her first one was released in 1994, since then, twenty-five years ago, Bernardine Evaristo has been involved in literary activism. According to the author, her desire for a more egalitarian society and her conviction that everyone should have equal opportunity drive both her creative writing and her activism efforts (The Oxford Union, 2020). This Black woman writer has won multiple honours and been nominated for numerous more since the release of *Girl, Woman, Other*, prizes including the 2020 British Book Awards' Fiction Book of the Year and Author of the Year⁷. Barack Obama named her one of the best books of 2019 and she also received the Gold Medal of Honorary Patronage and the Indie Book Award for Fiction. Furthermore, for five weeks, she topped the UK paperback fiction rankings, making history as the first Black British author to do so. However, receiving the Booker Prize for her novel *Girl, Woman, Other*, as indicated before, has significantly developed her career. Some aspects of Evaristo's activism, feminism, racism, violence against women as well as their capacity of resilience are present not only in her fiction, taking as a reference her novel *Girl, Woman, Other* (2019), but also in her memoir published in 2021, *Manifiesto: on Never Giving up* (2021).

4. VIOLENCE, NEW IDENTITIES AND NEW MEANING

Nowadays, it is sadly acknowledged that violence affects millions of women and children over the world, and it mainly impacts on the vulnerable groups, that is, the weakest and the poorest population. Contemporary literature does not only portray different forms of violence (sexual, gender, domestic, psychological, etc.) but it is also committed to get rid of this social scourge when dealing with topics and characters that either suffer from it or perpetrate it, making the reader aware of the situation and the need to eradicate any kind of violence.

Violence against women exists in many private and public settings in forms of migrations, poverty, sexual harassment, physical violence, sexual exploitation, etc, and it manifests itself in different aspects and places. Sadly, this kind of violence defines, in lots of cases, the identity of the victims suffering from it or people who have suffered because of it in the past. It is well known by all that black women have been subjected to a long history of physical, sexual and reproductive violence. The psychosocial and emotional consequences of violence leave traces that speak of vulnerability which can be perceived through most of the Black women authors and their female characters appearing in their writings. Moreover, some of them also activate resistance and resilience mechanisms as suppliers of personal defense, capacities which allow activating one's own strength processes, and rebuild oneself beyond the experience of violence (Ungar, 2012), as it will be seen next in Bernardine Evaristo's works.

The autobiography, *Manifiesto on Never Giving Up* and the novel *Girl, Woman, Other*, both by Bernardine Evaristo is a deep examination of the identity which is focused on the dynamic relationship between the self and the other. The writer explores in these two masterpieces, the intersecting lives of several female characters who are black British women (and also about herself), showing their own unique experiences, struggles, and different aspirations in

life. In these two writings, the concept of the identity is intricately intertwined with the presence of the other, prompting readers to consider the concepts of belonging and social forces that influence individual lives. Bernardine Evaristo's depiction of these characters and their interactions challenges conventional notions of selfhood which reveal the complex nature of human existence. This brief section wants to show how the themes of violence and the self and the other are examined in *Girl, Woman, Other* and her *Manifesto*. These two narratives illuminate how Evaristo's work functions as a relevant exploration of identity, community, and the intricate interplay between the individual and society (Herrera, 2024, p. 258), something which is analyzed in further sections within this article.

Talking about the concept of sisterhood, it could be said that the character of Megan, who is later identified as Morgan, emerges as the focal character in a narrative that delves into her sexual identity and the dynamics of her relationship with her partner. Moreover, the character of Hattie, is, according to Herrera, "characterized by her courage [and] defies societal norms by openly embracing her lesbian identity [while] Carole exemplifies the significance of sisterhood and the interconnectedness among women in the pursuit of gender equality through her relationship with her friend La'isha" (2024, p. 275).

5. *GIRL, WOMAN, OTHER* (2019) AND *MANIFESTO: ON NEVER GIVING UP* (2021). VIOLENCE, RACISM AND RESILIENCE.

Bernardine Evaristo is an author who has left a significant mark on contemporary literature, and her works *Manifesto: On Never Giving Up* and *Girl, Woman, Other* are outstanding examples of her narrative skill and her focus on social and personal issues. The following is a brief narrative analysis and the differences between these two novels. *Manifesto: On Never Giving Up* is an autobiography organized into thematic chapters that address different aspects of Evaristo's life, such as his childhood, his literary career, and his personal and professional struggles. The book explores Evaristo's life, from her origins to her success as an author, focusing on her identity as a black and bisexual woman in the UK, and how these identities have influenced her life and work. She also discusses themes of perseverance, creativity, and the importance of self-expression. Evaristo uses an intimate and reflective tone, inviting the reader into her inner world and personal experiences. The language is direct and sincere, full of anecdotes and reflections that reveal her process of self-acceptance and resistance. *Manifesto* aims to inspire and motivate readers to not give up in the face of adversity and to pursue their dreams while offering a detailed insight into the journey that led Evaristo to become the writer and public figure she is today. According to Hope Wabuke:

Manifesto resonates with tenderly drawn stories of Evaristo's family history — beginning with mourning the grandmother whom she never met and trying to find a connection to her Nigerian family, a familiar story of Africans caught in the rapacious capitalistic project of European colonization ... This personal reflection allows Evaristo to delve into an incisive analysis of class and race in the United Kingdom ... What sustains Evaristo throughout is this: a dedication to the craft of writing and an astute awareness of the importance of community. Evaristo understood that for Black artists, whose art was shut of the mainstream conversation, the creation of art also necessitated the creation of community (2022).³

Girl, Woman, Other (2019) is a contemporary fiction novel divided into twelve chapters, each focusing on the life of one of twelve protagonists, whose stories intertwine in

³ Wabuke, H. (2022). *Manifesto is a story of dreams made real by never giving up*. NPR. <https://www.npr.org/2022/01/18/1073739054/manifesto-is-a-story-of-dreams-made-real-by-never-giving-up>

various ways. The novel explores the lives of twelve characters, mainly Black British women, covering a wide spectrum of experiences in terms of age, sexuality, class, and personal circumstances. It addresses themes of identity, racism, feminism, sexuality, and intersectionality. Evaristo employs experimental prose, often lacking traditional punctuation, creating a continuous flow of thoughts and actions reflecting diversity and complexity of human experiences. The narrative is polyphonic, allowing multiple voices and perspectives to interweave and resonate throughout the novel. *Girl, Woman, Other* seeks to give visibility and voice to a diverse range of female experiences that are often marginalised in literature and society. The novel aims to be a mirror of the cultural and social diversity of contemporary Britain, and a testament to the resilience and strength of Black British women. In terms of the main differences, *Manifesto: on Never Giving Up* is her autobiography, while *Girl, Woman, Other* is a fictional novel. The first work follows a more traditional structure with thematic chapters and a direct and personal narrative style, while the novel has a polyphonic structure and uses experimental prose that reflects the diversity of its characters. In terms of thematic focus, *Manifesto* focuses on Evaristo's life and experiences, offering an introspective look at her personal and professional process, while the fictional novel explores a wide range of different women's experiences, addressing variety of social and cultural issues. *Manifesto* seeks to inspire readers through Evaristo's personal story, while *Girl, Woman, Other* aims to broaden the representation and understanding of the diverse experiences of Black British women. In short, both of Bernardine Evaristo's works address issues of identity, violence, racism and resilience, as we will see next, but they do so from very different perspectives and genres, with their own unique style.

One of *Girl, Woman, Other's* central themes is the idea of racism: "Don't be afraid to be different, diversity is what makes us unique" (Evaristo, 2019, p. 85). The lives of twelve protagonists who experience systematic oppression and discrimination because of the colour of their skin are examined in this novel. They must endure within a discriminatory system that has historical roots. White privilege is an absence of the consequences of racism. An absence of structural discrimination, an absence of your race being viewed as a problem first and foremost (Eddo-Lodge, 2019). These female characters deal with prejudice and persecution in a variety of ways, for example, coming into many challenges that they must overcome and are exposed to the bias and prejudice of others. It is true that while some of these characters are more active in practicing activism and standing up for their beliefs, others are less interested and show themselves more passive. The narrative begins with the introduction of two characters called Amma and Dominique who have always been vocal campaigners who stand up for what's right. When they first began working in theatre, they would avoid performances that offended them. Dominique and Amma shared a passion for theatre, but because they were black, they felt alienated from the theatre world and this is very well exposed in the novel. They express disillusionment at receiving roles in characters like slaves, servants, prostitutes or nannies, as they were only given opportunities that reinforced racial stereotypes and discriminatory treatment and still failing to secure employment (Evaristo, 2019, p. 6). Unfairly, they were restricted to playing roles that narrowly and stereotypically portrayed Black women until the point that they even decide to create a theatre group to speak for marginalized and oppressed voices. Given that Bernardine also started her theatre group to highlight the experiences of Asian and Black women, this could be interpreted as an autobiographical glimpse into the author's life.

Within the second chapter of this novel, the reader gains insight into the life of a black woman working in a high-level business role, Carole, who is from a very low-income family and is the daughter of immigrants from Nigeria. She had a strong desire to excel intellectually and move past her background since childhood. This character is in a position of authority working in a bank, and she has numerous challenges as a result. In her daily life,

she has to cope with racism and misogyny. Just because she is a black woman people do not expect her to hold a high position: “she’s headed for an early morning meeting with a new client based in Hong Kong, whose net worth is multiple [...] is used to clients and new colleagues looking past her to the person they are clearly expecting to meet.” (Evaristo, 2019, p. 117). Additionally, Carole discusses how hurtful it is for others to be taken aback by a black woman acting professionally: “she can’t help remembering all the little hurts, the business associates who compliment her on being so articulate, unable to hide the surprise in their voices, so that she has to pretend not to be offended and to smile graciously” (2019, p. 118).

This character also discusses the privilege enjoyed by white businesspeople who often disregard their entitlement to be treated with dignity. She is targeted as a criminal suspect at airports when she is dressed professionally and takes a suitcase because they always presume that she might be doing drugs, something really traumatic for her.

Another example of racism in *Girl, Woman, Other* is seen in Bummi’s chapter where some female characters must deal with the systematic prejudice too. Here, the narrator explains how Bummi’s mother did many efforts in her life to provide a good education to her daughter who finally got a degree at the university. In addition, Bummi’s husband was also an educated man but, despite their high level of education, they would face prejudice and be perceived as foreigners of African descent: “she was unaware that her top-notch degree from a developing nation would have no bearing in her new nation” (Evaristo, 2019, p.167). It was obvious that Bummi was concerned that people would only think of her as a cleaner rather than a sophisticated woman: “she and Augustine had been trapped in a despair that had paralysed their ability to snap out of it, devastated by the weight of a rejection that had not been part of their dreams of migration, (2019, p. 170). It could be said that the author uses Bummi’s story as a way of a critique about many immigrants who fled their home nations in search of a better life and good opportunities only to be met with prejudice and rejection, instead. Moreover, in *Manifesto: on Never Giving Up* (2021), Bernardine Evaristo deals with racism in a very brave and sincere way because she exposes how diverse racist situations affected her life and the way in which she understood the world since she was just a child because she felt herself profoundly affected by the high level of hostility even when she was not mature enough to understand some racist behaviours:

As a child, you are profoundly affected [...] You feel hated, even though you have done nothing to deserve it, and so you think there is something wrong with you, rather than something wrong with them. A child needs to feel safe, to feel that they belong, but when you are prejudged before you even open your mouth to speak, you feel as if you don’t. It seemed unfair because I felt the same inside as my little whipte pals. We liked the same music [...] breathed the same air, ate the same food, had the same feelings – human ones. (2021, p. 14)

The racist ideology in post-colonial African contexts is one of the reasons why African feminists add the race issue to their struggle for liberation. Black writers such as Toni Morrison, Aminatta Forna or Mikki Kendall, who proceed from very different backgrounds and circumstances, argue that “the depiction of Black women as others justifies any sort of oppression, which shows why their black female characters defy the negative stereotypes linked to black women and their fight against injustice” (Herrera, 2024, p. 263). Fortunately, the current generation of African women writers supports innovative shifts that “seek not only to reinterpret, but to change the world in favour of women” (Ekpa, 2017, p. 28), which is Evaristo’s purpose in her novels. According to Herrera, by engaging the innovative shifts identified by Ekpa, Evaristo demonstrates her dedication to reshaping narratives, amplifying

marginalised voices, and ultimately eradicating stereotypes about black women. In addition, this writer “encourages readers to accompany her on this transformative journey by emphasising the possibility of growth and development” (Herrera, 2024, p. 264). Bernardine Evaristo confesses that she suffered a lot because of racism she suffered, and it was really hard for her to try to understand why she could not be seen simply as a girl and not always being treated as a black one. These feelings caused her to develop a strong sensation and necessity of having to protect herself and her family. She developed, as she says, “a self-protective force field on me, which persists to this day” (Evaristo, 2021, p.14). A significant interest in resilience research has increased over the past two decades among practitioners due to its possible effects on health, well-being, and quality of life (Hasket, 2006, p 799). Resilience is described as “(of a person) recovering easily and quickly from misfortune or illness” (Collins Dictionary, 2010). This idea is also described as “the personal quality of a person exposed to high risk factors that often lead to delinquent behaviour, but they do not do so” (*Oxford Dictionary*, 2019) in discipline-specific dictionaries. Resilience has been characterised more recently as “positive results despite significant challenges to development or adaptation” (Masten, 2001, p. 229). In order to value the significance of the term resilience in relation to Bernardine Evaristo’s last writings, the fictional and the autobiographical one, it is imperative to have a basic understanding of this concept. The author deals with gender violence in *Girl, Woman, Other* and also in her *Manifesto: on Never Giving Up* and points out the resilient mechanisms that her character and herself developed to finish with some toxic and dangerous relationships. A good example of a resilient character within the fictional novel is Dominique, who firstly appeared in chapter three and endures psychological abuse at the hands of her partner Nzinga, who commits different kinds of abuses towards Dominique. Dom, as she is also named through the novel, is aware of the situation that she is living, sharing her life with a woman who appears to be obsessed with her, due to Nzinga treats Dominique like her property, and she even starts acting aggressively towards her. Dominique understands that living with a violent lady who limits her independence is not at all good for her so she takes the decision to leave Nzinga far behind because of her poisonous love for her: “Nzinga pressed herself up against Dominique, an arm around her neck it felt like a sign of affection more than a strangling [...] Dominique didn’t need rescuing, she shook her head Nzinga pulled her closer, kissed her noisily on the cheek, good girl” (2019, p. 103). The author reveals Dominique’s challenging circumstances. First, she had to face the challenge of getting past the trauma she had experienced after learning what was happening in her relationship and discovering that Nzinga was abusing her. In the end, Evaristo’s primary aim is to demonstrate how this heroine possesses the bravery to save herself by fleeing from an abusive and toxic individual like Nzinga is. Evaristo also shows how strong Dom is by showing how she was able to get past the trauma. In association with the fictional story that Evaristo reflects in *Girl, Woman, Other*, through Dominique and Nzinga’s love affair, the reader of her *Manifesto* finds a very similar relationship between the author and one of her girlfriends whom she calls The Mental Dominatrix (TMD), she never mentions her real name. She explains that once she had just finished a loving relationship with other girl she calls eX, she immediately started a “torture affair [...] a controlling relationship” (Evaristo, 2021, p. 75) with an older woman than her who marked and changed her life during many years. Fortunately, in the novel and in the real life, Evaristo puts an end to these two relationships, liberating the fictional character (Dominique) and herself of a toxic affair. The author takes Nzinga and TMD their masks off, in fictional and real life respectively, and both, the character and Evaristo herself start a process of catharsis to assimilate all the facts lived, a period of five years in Evaristo’s case. They recover their lives, friends, freedom, their spaces and even their personalities which had been changed completely for these two controller women, respectively. Evaristo points out in her memoir that, after “a period of self-recalibration” (2021, p. 89), she was in charge of her life and future again: “now I could

look forward to building a life without having to be answerable to another person, especially not someone who believed their opinions overrode mine” (89). Both, Dominique as a fictional character and our writer, Evaristo, are clear examples of resilient people who overcome traumatic circumstances in spite of the difficulties.

In Evaristo’s novel *Girl, Woman, Other*, resilience is a central and recurring theme where the author deeply portrays individuals who demonstrate resilience in the face of various challenges, including societal expectations, discrimination, and personal struggles. The characters of this novel come from different backgrounds and navigate different life experiences but they also demonstrate resilience in their own ways. From Amma, the unapologetic feminist playwright, to Carole, the successful businesswoman grappling with her identity, to Shirley, the retired teacher reflecting on her past, each character embodies resilience as they confront and overcome obstacles. Through the exploration of resilience, Evaristo delves into themes of identity, race, gender, and class. All these characters confront societal norms and expectations, challenge stereotypes, and assert their individuality with strength and determination. Their resilience serves as a source of empowerment and self-discovery, allowing them to navigate the complexities of their lives and assert their agency. Moreover, Evaristo highlights the resilience of marginalized communities, particularly Black women, who have historically faced systemic oppression and discrimination. By portraying their resilience, this writer celebrates their strength and resilience in the face of adversity, equality and social justice.

6. CONCLUSIONS

Black literature is a literary phenomenon whose interest is increasing daily. Many academic researchers have paid more attention to this in the last decades. However, Black women literature has only been considered more recently, so for this reason, many Black women writers and scholars have wanted to emphasize the labour that many Black women authors have been doing since a long time ago with their writings in order to be seen and considered. In this study the relevance of the work by many Black women in literature has been showed, the way in which they have visualized their own literature and how they have linked their efforts and voices in order to give their literature and writings the place they deserve, something that they have reached thanks to their sisterhood. They have been black heroines, the ones with self-affirmation, self-discovery, and self-esteem, the ones who are always present in their writings where the most depicted subjects treated by black women authors are conflicts and ambitions constituting their struggle “to map out her destiny and her meaning” (Tate and Olson, 2023, p.12).

Through the detailed analysis offered here, we have explored how the Black British writer, Bernardine Evaristo, addresses critical issues such as racism, resilience and violence against women at the same time that she provides a multifaceted perspective on the experience of Black women in Britain. It has been revealed how Bernardine Evaristo not only chronicles individual struggles and triumphs, but also situates these stories in a broader context of activism and social change, highlighting the interconnectedness between personal narratives and collective struggles for equality and justice. There is a systemic oppression, in which the novel foregrounds racism as a central theme, illustrating how Black women face prejudice and marginalization in various aspects of their lives, from professional environments to personal relationships. Resilience is seen in most of her characters appearing in *Girl, Woman, Other* (2019) who exemplify activism against racial and gender oppression as well as in her autobiographical work, *Manifesto: on Never Giving up* (2021). Evaristo’s characters demonstrate remarkable resilience in facing societal expectations, discrimination, and personal struggles.

REFERENCES

- Bethel, Lorraine. (1990). "This Infinity of Conscious Pain". Hull, pp 176-88.
- Eddo-Lodge, R. (2019). *Why I'm No Longer Talking to White People About Race*. Bloomsbury Publishing.
- Edim, Glory. (2019). *Well- Read Black Girl: finding our stories, discovering ourselves*. An Hachette UK company.
- Ekpa, Anthonia Akpabio. (2000). Beyond Gender Warfare and Western Ideologies: African Feminism for the 21st Century. In Emenyonu, Ernest (ed.), *Goatskin Bags and Wisdom: New Critical Perspectives on African Literature*, Africa World Press, pp. 27–38.
- Evans, Mary. (1984). *Black Women Writers at Work (1950-1980): A Critical Evaluation*. Anchor Books
- Evaristo, Bernardine (2019). *Girl, Woman, Other*. Grove Press.
- Evaristo, Bernardine (2021). *Manifesto on Never Giving Up*. Hamish Hamilton.
- Haskett, Nears, Ward, Mcpherson (2006). *Diversity in adjustment of maltreated children: Factors associated with resilient functioning*. Clin Psychol Rev, (26), pp 796–812.
- Henderson, E. Stephen. (1984). "Introduction" in Mary Evans (ed.). *Black Women Writers at Work (1950-1980): A Critical Evaluation*. Anchor Books.
- Herrera Cárdenas, María. (2024). *Violence against Women in Anglophone and Hispanic Contemporary Literature*. Tesis Doctoral. Universidad de Jaén.
- hooks, bell. (2000). *Feminism is for Everybody. Passionate Politics*. South End Press.
- Lennox, Eva. (1994). *Black American Women's Writing: A Quilt of Many Colours*. Harvester Wheatsheaf.
- Medovarski, Andrea K. (2019). *Settling Down and Settling Up: The Second Generation in Black British Women's Writing*. University of Toronto Press.
- Oxford Union. (2020, June 20). "Booker Prize Winner, Bernardine Evaristo" | Full Q&A at the Oxford Union [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8TZpzw0puZk>. Research: March 5, 2024.
- Parkinson, Lois. (1998). *Contemporary American Women Writers: Gender, Class, Ethnicity*. Longman.
- Rastogi, Pallavi. (2016). "Women's Fiction and Literary (Self-)Determination." *The Cambridge Companion to Black and Asian Literature (1945-2010)*. Ed. Dierdre Osborne. UP, 2016. 77-94.
- Tate, C and Olsen, T. (2023). *Black Women Writers at Work*. Haymarket Books.
- Ungar, M. (Ed.). (2012). *The Social Ecology of Resilience: A handbook of theory and practice*. Springer.
- Wabuke, H. (2022). "Manifesto is a story of dreams made real by never giving up." NPR. <https://www.npr.org/2022/01/18/1073739054/manifesto-is-a-story-of-dreams-made-real-by-never-giving-up>. Research: June 11, 2024

Willentz, Gay. (1992). *Binding Cultures: Black women Writers in Africa and the Diaspora*. Indiana University Press.