



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

Personajes femeninos en dos cuentos de Giovanna Rivero Santa Cruz

Daly Andersson

Kandidatuppsats i spanska

VT 2012

Handledare:

Anna Forné

Examinator:

Ingmar Sörhman

Título: Personajes femeninos en dos cuentos de Giovanna Rivero Santa Cruz

Autora: Daly Andersson

Abstract

Syftet med denna uppsats är att utforska om de kvinnliga huvudpersonerna hos en kvinnlig boliviansk författare är påverkade eller inte av de patriarkala stereotyperna. För detta ändamål använder jag mig av dekonstruktionen som är ett sätt att läsa diskursen. Jag valde två noveller av Giovanna Rivero Santa Cruz som corpus till min analys: *Camas gemelas* och *Sangre dulce*.

Genom att invertera hierarkierna på de koncept som bestämmer vad som är kvinnligt och manligt, och analysera strategier som mimesis och parodi som författaren använder sig av i berättelsen, kommer jag fram till att de kvinnliga huvudpersonerna i Giovanna Rivero Santa Cruz två noveller skenbart representerar stereotyper. Det beror på att Rivero Santa Cruz använder den kanoniska diskursen för att "nämna kvinnan". Samtidigt begagnar hon sig av textuella strategier som dekonstruerar denna diskurs, och omvandlar den till sin egen och till kvinnornas och flickornas som representerar dessa huvudpersoner. Kvinnorna och flickorna i Giovanna Riveros berättelser framför en ny diskurs som avmaskerar de orättvisor de blir utsatta för, och de inte bara revolterar utan agerar även för en förändring.

Palabras clave: Escritora, literatura boliviana, deconstrucción, estereotipo genérico.

Índice

1 Introducción	1
1.1 Hipótesis y objetivos	3
1.2 Relevancia del estudio	4
1.3 Marco teórico.....	5
1.4 Método.....	7
2 El estado de la cuestión	7
2.1 En Hispanoamérica.....	8
2.2 En Bolivia.....	10
3 Corpus	13
3.1 Resumen de los cuentos.....	13
4 Análisis	15
4.1 Camas gemelas	15
4.2 Sangre dulce	22
5 Conclusiones	28
Bibliografía	30

1 Introducción

Cuantiosos estudios y críticas hechos sobre la literatura escrita por mujeres de diferentes nacionalidades e idiomas, muestran que las escritoras se rebelan al modelo patriarcal haciendo uso de diferentes estrategias de distanciamiento del mismo. Pero pese a los logros que las mujeres han alcanzado en las últimas décadas, creemos que todavía se da la estereotipación de los personajes femeninos en la literatura escrita por mujeres, ya sea porque éstas siguen modelos patriarcales o porque tienen sus propios estereotipos marcados por el hecho de ser ellas mismas mujeres.

Como nuestro trabajo se refiere únicamente a la literatura de mujeres en Bolivia, específicamente a dos cuentos de una autora cruceña, hemos realizado lecturas de algunos estudios sobre la literatura de mujeres hispanoamericana para formarnos una idea general de la situación de esta literatura. Para marcar la contemporaneidad de nuestra hipótesis, elegimos algunos de aquellos estudios realizados a partir de 1980 (Ver apartado sobre El estado de la cuestión).

Al estar nuestro estudio basado en la lectura deconstructiva del discurso utilizado en los cuentos que analizamos, creemos necesario aclarar lo que entendemos por patriarcado, literatura escrita por mujeres y estereotipos. En lo que se refiere al término patriarcado, hacemos uso de la definición que encontramos en *Escritoras y compromiso* (Encinar y Valcárcel, 2009: 109), que expone así:

“Patriarcado” fue el término elegido para significar el orden sociomoral y político que mantenía y perpetuaba la jerarquía masculina. Un orden social, económico, ideológico que se autoreproducía por sus propias prácticas de apoyo con independencia de los derechos recientemente adquiridos.

Este orden establecido se manifiesta y perpetúa en la literatura, pues es a través del lenguaje escrito y del lenguaje oral que los valores y conceptos se transmiten de una generación a otra.

Para definir lo que entendemos por literatura escrita por mujeres tenemos en cuenta la reflexión de Judith Butler:

“Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que *hombre* y *masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y *mujer* y *femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer”.¹

Esta ambigüedad de género, cada vez más latente en la sociedad actual, nos lleva a entender la literatura escrita por mujeres aquella escrita por personas biológicamente definidas como tal, independientemente de sus preferencias sexuales.

Dado que el término ‘literatura femenina’ puede ocasionar confusiones decidimos usar el de literatura escrita por mujeres, pues el primero tiene para muchas personas una connotación negativa - novela rosa o literatura que representa a la mujer según el canon literario falogocéntrico, cuyo lenguaje homogeniza a las mujeres, reforzando los estereotipos (Ferro, 2008: 71). Esto se da cuando se imita el discurso del hombre sin que se llegue a dar una inversión en la representación de la mujer que transgreda lo tradicional.

Nosotros creemos que se dan ambas situaciones. Las escritoras representan lo femenino como en el discurso falogocéntrico pero lo hacen para denunciar el (mal)trato que sufre la mujer y, de esa forma, se resisten a las estructuras del poder y cuestionan las convenciones sociales vigentes. Al mismo tiempo pensamos que también sobrevienen narraciones escritas por mujeres, donde los estereotipos femeninos no pasan de ser sólo eso, sin ninguna ambición de denunciar o cuestionar la jerarquía patriarcal.

Al igual que muchos otros, nos preguntamos si las mujeres escriben de una manera diferente a la del canon literario establecido. Es una difícil y compleja pregunta que muchas escritoras intentan contestar, entre ellas María Inés Lagos (1996: 22) quien dice que, en los relatos de formación de protagonista femenina el lenguaje utilizado es masculino y, por ello, se podría afirmar que las escritoras “cuentan dos historias, una historia que sigue los parámetros convencionales y otra que los subvierte”. Es decir, que si bien las escritoras utilizan el mismo lenguaje falogocéntrico que fortalece el orden dominante masculino, también hacen uso de estrategias narrativas que subvierte la jerarquía a favor de las ‘mujeres’ y establecen otra relación

¹ Traducción castellana sacada de http://search.4shared.com/postDownload/VPN5uUiH/BUTLER_Judith_-_El_genero_en_d.html (pág. 54-55).

entre subjetividad y discurso que la que hace la literatura de hombres.

El tercer concepto importante en nuestro análisis es estereotipo y encontramos en *Textanalys från könsrollssynpunkt* (Westman Berg, 1976: 68) una definición sociológica muy clara que no precisa de acotaciones:

El término estereotipo, sociológicamente hablando, significa la imagen abstracta que surge cuando se hace un molde de las cualidades de ciertos individuos y luego se lo aplica a otros individuos dentro del mismo grupo, profesión, nacionalidad, raza, sexo, etc. – a pesar que el molde, el modelo, no tenga mucho que ver con esos otros individuos. (Nuestra traducción)²

Vemos entonces que los estereotipos surgen de nuestras propias interpretaciones e imágenes de lo que es una persona, las cuales a su vez están influidas por las interpretaciones que de tal persona tiene toda la sociedad, nuestra familia, nuestro grupo social, el país e incluso la época en que vivimos. Dichas imágenes resultan distorsionadas ya que están muy relacionadas con nuestros sentimientos y emociones y, por ende, son mucho más subjetivas que objetivas.

1.1 Hipótesis y Objetivos

Nuestra hipótesis es que pese a los logros que las mujeres han alcanzado en las últimas décadas, creemos que todavía se da la estereotipación de los personajes femeninos en la literatura escrita por mujeres, ya sea porque éstas siguen modelos patriarcales o porque tienen sus propios estereotipos marcados por el hecho de ser ellas mismas mujeres.

En base a esta hipótesis pretendemos con nuestro trabajo descubrir en qué medida los personajes femeninos de una escritora contemporánea boliviana (ver apartado 1.2), están influidos o determinados por los estereotipos de 'ser mujer' según el modelo patriarcal.

Con este fin analizaremos dos cuentos de Giovanna Rivero Santa Cruz, intentando responder dos preguntas sobre cómo ella presenta sus personajes femeninos en sus cuentos:

² Termen stereotyp i sociologisk mening betyder alltså en abstrakt bild som uppstår genom att man gör ett mönster av vissa individers egenskaper och sedan tillämpar det mönstret på andra individer inom samma grupp, yrke, nationalitet, ras, kön etc. – trots att mönstret kanske passar mycket dåligt på dessa andra individer” (Mary Anne Ferguson i “Textanalys från könsrollssynpunkt”, översättning av Eva Rossell Rudebeck, 1976:68).

1. ¿Representan los personajes femeninos, de los cuentos estudiados, estereotipos de lo que es ser mujer según la sociedad patriarcal? Si es así, ¿cómo son representados (por ejemplo, de manera explícita o implícita)?
2. ¿Existe un desarrollo de los personajes femeninos a lo largo de la trama? ¿Se desarrollan psicológica, espiritualmente o de alguna otra forma?

1.2 Relevancia del estudio

Durante las últimas décadas se ha escrito mucho sobre la literatura de mujeres. Son críticas literarias y análisis que tratan de establecer las diferencias de dicha literatura con otras. Nuestra intención con este trabajo no es entrar en tales detalles, sino de tratar una pequeña parte de la literatura boliviana contemporánea escrita por mujeres, específicamente la representación que hace de sus personajes femeninos Giovanna Rivero Santa Cruz en los dos cuentos que estudiamos.

Dos motivos nos llevaron a elegir nuestro corpus de estudio. Uno es el interés de ver, a través de nuestro análisis, si la actual literatura de mujeres boliviana rompe con los modelos hegemónicos patriarcales, siguiendo así la línea que se nota en la literatura latinoamericana contemporánea, donde la mujer escritora procura un discurso propio que refleja las experiencias de la mujer, desde la mujer. El otro motivo es el anhelo de despertar la curiosidad y el interés por la literatura boliviana en general, en aquellos que lleguen a leer nuestro trabajo. Pues esta literatura es de las menos conocidas de Hispanoamérica y tampoco hay muchos estudios sobre ella que hayan sido realizados por estudiosos del exterior, que ayuden a descubrirla fuera de las fronteras nacionales y latinoamericanas.

Por limitaciones de tiempo y de espacio no nos es posible hacer, como nos gustaría, un análisis más amplio de la literatura boliviana escrita por mujeres como sería, por ejemplo, un estudio comparativo del trabajo de diferentes escritoras. Nos dedicamos por ello a analizar los personajes femeninos de dos obras, dos cuentos, de una escritora considerada en el medio de las letras bolivianas digna representante de la última generación de cuentistas de Bolivia.

1.3 Marco teórico

Para realizar nuestro análisis utilizaremos principalmente la deconstrucción como método de lectura e interpretación. Una lectura deconstructiva de la presentación de los personajes femeninos y del discurso de éstos nos llevará a reconocer posibles estereotipos y la forma en que son usados, es decir, lo que se pretende reflejar o comunicar a través de ellos. Otro aspecto importante que tendremos en cuenta al analizar nuestro corpus es el uso de posibles estrategias narrativas por parte de la autora, pues éstas también pueden ser una forma de deconstruir significados que aparentemente representan otra cosa. Nos apoyaremos sobre todo en la información sobre la deconstrucción que Jonathan Culler nos proporciona en su libro *Sobre la deconstrucción* (1992).

El análisis deconstructivo, nos dice Jonathan Culler, “pretende situar puntos en los que estos discursos se desdigan, revelando la naturaleza interesada e ideológica de su imposición jerárquica y subvirtiendo la base de la jerarquía que desean establecer” (148). Culler se refiere a los discursos psicoanalítico, filosófico, literario o histórico contenidos en una oposición. No se trata entonces de deshacer una jerarquía sino de invertirla, de deconstruirla transformando la estructura jerárquica. El declarar la igualdad entre dos oposiciones binarias, por ejemplo entre habla/escritura, u hombre/mujer, no destruye las jerarquías; Culler nos dice que “sólo si se incluye una inversión o ésta produce una deconstrucción, podrá tener la deconstrucción una oportunidad de transformar la estructura jerárquica” (147). Es necesario, repetimos, hacer una inversión de las jerarquías para que se de un cambio en éstas.

Porque a través de una inversión, cambiamos los papeles y los valores de un concepto o de un discurso; lo que antes significaba malo de repente se lo ve como bueno, inversión de jerarquía dada en el hecho de que se ha encontrado una contradicción en lo que antes era bueno que lo convierte ahora en malo, base que da a lo que antes era malo las características de bueno. Para que haya una verdadera inversión, una deconstrucción, siempre tiene que haber una oposición. Si se destruye un lado de la oposición no puede darse ningún cambio de jerarquía, porque: ¿con qué comparamos entonces? Quedaríamos, como teme Derrida, en las mismas de antes.³

³ Al respecto Culler cita a Derrida: “Insisto fuerte y repetidamente en la necesidad de la fase de inversión, que se ha tendido a desacreditar quizá con demasiada ligereza... Descuidar esta fase de inversión es olvidar que la estructura de

Al igual que Culler (146), pensamos también que “las lecturas de Freud han elaborado otra distinción que está profundamente asentada en nuestro pensamiento y cuya deconstrucción puede tener consecuencias sociales y políticas más inmediatas: oposición jerárquica de hombre y mujer” La oposición hombre/mujer es la que marca y da, como comenta Culler, base a todas las otras oposiciones típicas de la sociedad patriarcal y que privilegian al hombre. Sin embargo, si aplicamos la deconstrucción a esa oposición binaria, vemos una inversión:

Una lectura deconstructiva revela que la mujer no es marginal sino central y que la explicación de su “sexualidad incompleta” constituye un intento de construir una plenitud masculina mediante la marginación de una complejidad que resulta ser una condición de la sexualidad en general. (Culler, 1992:152)

Culler (151-152) se refiere a la teoría de la bisexualidad de la mujer, teoría del psicoanálisis que afirma que la mujer tiene un lado masculino y otro femenino, con sus dos sexos de ‘macho’ y de ‘hembra’, hecho que convierte al hombre en “un caso concreto de lo femenino” y no al contrario. Esta teoría invierte la posición jerárquica – falocéntrica - en la que “la mujer es una variante del hombre”. Si la mujer posee los dos sexos entonces sería el hombre, con su único sexo, una ‘variante’ de la mujer.

El DRAE nos da una definición más concreta de la deconstrucción: es el “desmontaje de un concepto o de una construcción intelectual por medio de su análisis, mostrando así contradicciones y ambigüedades”.

Como expresamos al inicio de nuestro marco teórico, otro aspecto que también nos parece importante estudiar es el contexto donde los personajes femeninos son expuestos y el diálogo o monólogo que realizan pues, como afirma Judith Butler: “Si bien los significados de género adoptados en estos estilos paródicos obviamente pertenecen a la cultura hegemónica misógina, de todas formas se desnaturalizan”.⁴ Estos contextos y diálogos, o monólogos, nos pueden dar

la oposición es de conflicto y subordinación y con ello llegar demasiado rápidamente, sin obtener ninguna ventaja frente a la oposición anterior, a una *neutralización* que *en la práctica* deja las cosas como estaban anteriormente e impide intervenir de forma efectiva. (*Positions, pág 56-57*)” (1992:147).

⁴ Traducción castellana sacada de http://search.4shared.com/postDownload/VPN5uUjH/BUTLER_Judith_-_El_genero_en_d.html (pág. 269).

pautas de las estrategias de distanciamiento del modelo patriarcal que la autora usa, es decir, una aproximación a su escritura que dependiendo de las estrategias utilizadas, por ejemplo la mimesis paródica como escribe Butler, también puede ser una forma de deconstruir.

Sobre la mimesis paródica, nos valemos de la definición que *Caminos de Lectura* (Löfquist & Thörnryd, 2010: 215) nos proporciona: “En un sentido amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico.” Resumiendo, mimesis paródica es una imitación o representación burlesca o irónica de la realidad.

1.4 Método

En nuestro estudio analizaremos cada personaje femenino presentado en los dos cuentos elegidos: *Sangre Dulce* y *Camas Gemelas*, tratando de responder a las preguntas ¿cómo son descritos físicamente y cómo es su personalidad? ¿Qué relevancia tienen en la historia? ¿Qué relación tienen con los otros personajes (ya sean femeninos o masculinos) y cómo se desarrollan en la trama?

Otros aspectos que tendremos en cuenta al analizar tales personajes, son el contexto donde son expuestos y el diálogo o monólogo que realizan, ya que éstos también pueden darnos información sobre la estereotipación o no de los personajes femeninos en los cuentos de G. Rivero. También estaremos atentos a los recursos narrativos de los que la autora pueda valerse. Para realizar nuestro análisis utilizaremos principalmente la deconstrucción como método de lectura e interpretación.

Los cuentos que trataremos ya han aparecido antes en otras antologías y también en revistas bolivianas; esta vez son publicados junto con otros 14 cuentos de la misma autora en una antología bilingüe, con traducción al inglés y acompañados de sugerentes fotografías de la catedrática de Español y Lingüística Hispánica estadounidense Kathy S. Leonard.

2 El estado de la cuestión

Si bien nuestro trabajo trata de una pequeña parte de la literatura contemporánea de mujeres

boliviana, ésta está inmersa en la literatura hispanoamericana con la que comparte experiencias semejantes en lo que respecta a la situación de la mujer en la sociedad, quién a pesar de aun estar sometida a la hegemonía patriarcal intenta a la vez superarla y establecer una identidad propia.

2.1 En Hispanoamérica

A manera de marco general presentamos a continuación un extracto de lo que algunos críticos comentan sobre la literatura de mujeres en Hispanoamérica.

Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel nos presentan en *Escritoras y Compromiso* (2009), un resumen de la situación de la literatura de mujeres contemporánea, tanto en España como en Hispanoamérica. En la década de los ochenta constatan, por ejemplo, que a pesar de las reformas obtenidas por los movimientos feministas no se observaban cambios en las jerarquías de poder; los varones seguían siendo los privilegiados. Se propuso entonces hacer visible tales reformas pero ello requería que el feminismo se convirtiera en una “teoría de las élites”, cuidando de no perder su identidad primaria. A fines de los ochenta y durante los noventa, las mujeres empezaron por fin a tener más acceso al ámbito público, haciéndose más visible a través de su actuación en diferentes cargos públicos y participando cada vez más de los privilegios anteriormente otorgados a los varones en el área pública (114-115).

Durante la primera década del dos mil, los personajes femeninos de obras de autoras españolas consiguen “su agencialidad” pero todavía tienen que batallar para solucionar, a su manera de ‘mujer’, las dificultades que el patriarcado le ocasiona: por ejemplo “la explotación sexual y económica de los más vulnerables” (443). Entre los más vulnerables se encuentran no sólo mujeres sino también aquellos que son marginados por cuestiones de raza, clase e inclinación sexual. Las alternativas que las mujeres de las obras presentan para enfrentar tales injusticias, se topan con dificultades de diversas índoles en la sociedad globalizada actual y, en el mejor de los casos, apenas consiguen proponer soluciones para el cambio.

Por su parte María Inés Lagos, en su libro *En tono mayor* (1996), donde incluye un estudio sobre unas obras de autoras hispanoamericanas de la segunda mitad de la década de los ochenta, observa que éstas siguen escribiendo narraciones que tratan de la “construcción de la subjetividad femenina” (125). Ellas, como bien lo dice Lagos, dan nombre a opciones nuevas, se autoreconocen y reflexionan sobre la “construcción de la subjetividad y de la identidad genérica” (152-153). Son relatos cuyos personajes femeninos representan voces fuertes de mujeres, que a

pesar de estar de una forma u otra reprimidas por las leyes patriarcales, las objetan y rechazan desde su introspección.

Cristina Sáenz de Tejada, en *La (re)construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985* (1998), presenta su tesis que “desde principios de los años 70, existe un grupo de autoras que intenta reevaluar los límites tradicionales del espacio femenino mediante el rechazo de la cultura exclusivamente masculina del colonizador para inventar la suya propia.” (3). En su estudio llega a la conclusión de que los textos literarios de mujeres presentan una polifonía de voces y perspectivas femeninas, resultando en una deconstrucción del espacio femenino e introduciendo una miscelánea de relaciones entre “Yo-Otro” tanto en término de género como de clase, religión, raza y preferencia sexual, sentando las bases del discurso multiculturalista (61, 172).

Según Sáenz, la escritora latinoamericana se aleja de las definiciones esencialistas cuando reconoce y escribe sobre las diferentes identidades de la Otredad femenina, ya que esas definiciones la sitúan en un determinado espacio. En su lugar, las escritoras latinoamericanas exploran la diversidad de espacios que la mujer tiene (103). Las protagonistas entran “en el espacio del sujeto consciente que se observa a sí misma desde el exterior. El sujeto hablante de estos textos no es ni el Yo ni el Otro” (171). Al traspasar espacios las protagonistas rescatan y usan elementos patriarcales que les permiten construir su nueva imagen, expresando así la importancia del diálogo y de las buenas relaciones entre las partes opuestas que la rodean. Sin embargo, a pesar de la creciente representación plural de la Otredad interna en la escritura femenina latinoamericana, ésta se presenta en gran medida bajo la perspectiva de los sectores privilegiados (171, 173). La mayoría de las escritoras, por lo menos las más conocidas, vienen de la clase media o de la burguesía mientras que una minoría, tal vez muy poco conocida, tienen sus raíces en la clase trabajadora.

En *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* (1992) Willy Muñoz analiza, entre otras autoras, a Isabel Allende y su novela “La casa de los espíritus” y a Luisa Valenzuela y su obra “Cambio de Armas”, ambas publicadas en 1982. Muñoz llega a la conclusión de que en estas dos novelas las protagonistas se adueñan de la escritura, textualizando la experiencia del ‘ser mujer’. La mujer deja de “ser mal representada por un discurso ajeno” y “se constituye en el Sujeto de su propio discurso, [...] el lenguaje que ha servido para oprimirla,

deviene el instrumento más eficaz de su liberación” (24-25). Para Muñoz, estas escritoras se han apropiado del lenguaje canónico, masculino, y lo utilizan para representar personajes de mujeres reales, con voz propia que relatan experiencias genuinas propias y no ‘interpretadas’ por el hombre.

Al contrario de Muñoz, Natalia Ferro Sardi en su estudio *Fórmulas de amor y mercado* (2008), en el que analiza obras de escritoras latinoamericanas de venta exitosa⁵, afirma que tales textos “privilegian el constituyente de género sexual” y “postulan la relación sexo (“mujer”)-género (“femenino”) como unívoca y transparente” obstruyendo de esta forma las resistencias que puedan surgir de las interacciones entre “clase, raza, religión origen nacional y orientación sexual” en la búsqueda de la identidad (22-23). Los discursos de esas escritoras proponen *un* significado de lo que es ‘ser mujer’ pero generalizan, a la manera de ver de Ferro, el ‘ser mujer’ latinoamericana en lugar de individualizarla en sus diferentes identidades (según sea su raza, clase social, preferencia sexual, etnia). Además reafirman representaciones tradicionales de la mujer, los estereotipos, en lugar de cuestionarlos.

2.2 En Bolivia

Como expresamos en el apartado sobre la relevancia del estudio, creemos que no existen muchos análisis de la literatura escrita por mujeres bolivianas, realizados por críticos o estudiosos del exterior de Bolivia; por lo menos no de rápida accesibilidad o que nosotros hayamos tenido la suerte de conseguir. Aquí trataremos de exponer brevemente la situación actual de la literatura boliviana contemporánea escrita por mujeres, entendiendo como tal a aquella escrita a partir de los años 80.

Hemos recurrido a *Cuentistas bolivianas. La otra tradición literaria* (2007) de Willy Muñoz, quien ha realizado varios estudios sobre la literatura de mujeres boliviana e hispanoamericana. En nuestra opinión, su trabajo nos parece uno de los más adecuados para proporcionarnos la información que necesitamos, por una parte porque él ha estudiado desde hace mucho tiempo la literatura boliviana; y por otra, porque al no radicar en Bolivia -él es boliviano y literato- creemos que por esto conserva una mirada crítica más amplia y objetiva.

⁵ Natalia Ferro basó su investigación en las siguientes escritoras: Isabel Allende, Gioconda Belli, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta y Zoé Valdés. Las obras analizadas fueron escritas y publicadas entre 1982 y 2003.

Muñoz resume así:

En los cuentos de la escritoras bolivianas contemporáneas, al igual que en otras latitudes latinoamericanas, ellas escriben de personajes femeninos que ahora están conscientes de su domesticidad, de las prohibiciones y de las limitaciones que les han impuesto e intentan erosionar el centro hegemónico patriarcal desde los márgenes que ocupan en una literatura de claro propósito subversivo y revisionista. (Muñoz, 2007: 110)

Muñoz se refiere a que las mujeres de las tramas se libran de su opresor –el orden patriarcal–, recuperan su sexualidad que ha sido desde siempre reprimida y juzgada como algo pecaminoso, y buscan otras opciones de existencia como mujer tanto en las relaciones de familia como en su medio sociocultural. Son mujeres que quieren justicia y equilibrio entre los géneros, buscan la comunicación y la comprensión en lugar del silencio y el desprecio. Son mujeres que no creen que la muerte es la solución, ya sea como protesta o liberación: ellas quieren vivir plenamente.

Su cuerpo ahora les pertenece y esa sexualidad recuperada la escriben en los cuentos, con tal libertad de expresión que “a veces intimida al hombre” (111). Las voces femeninas de los cuentos son múltiples, representando a las ‘diferentes’ mujeres según su raza o clase; se da por ello una fragmentación en el discurso, muy común en la escritura de mujer. En Bolivia, la literatura de mujeres proviene sobre todo de La Paz y de Santa Cruz, originando “dos polos narrativos”: uno que emite desde el altiplano y otro desde el trópico; o sea que las voces, además de fragmentarse por cuestiones de raza y clase, también lo hacen por el lugar de donde provienen (112). Se da, como vemos, la deconstrucción del binario hombre/mujer porque la diversidad es mucho más que esos dos términos y lo que representan; hay también las combinaciones binarias indígena/blanca, indígena/mestiza, mestiza/blanca, campesina/ciudadina, pobre/rica, educada/ignorante, sirvienta/patrona, sólo por nombrar algunas.

Pero, constata Muñoz, mientras que la narrativa de Santa Cruz se desarrolla en la ciudad y de allí hacia afuera, también introduce “una nueva zona periférica de origen cultural que trasciende las diferencias clasistas, [...]”. La literatura cruceña realmente se encuentra en un espacio limítrofe, en los bordes de la imaginación y del lenguaje” (116). La persona oriunda del oriente es representada como lo simbólico de una cultura, no como ente social que forma parte de una etnia en relación con lo nacional. Esto no ocurre con la narrativa paceña donde se caracteriza a los personajes por su clase social y mestizaje, sin profundizar mucho en su grupo de origen “a

pesar que la zona andina está poblada por los descendientes de los quechuas y los aymaras” (116). Las escritoras paceñas escriben, por ejemplo, sobre la ‘patrona’ y la empleada doméstica, en quienes el mestizaje se da más en una que en la otra, lo cual se verifica en el hecho de que ambas pertenecen a diferentes clases sociales.

Al igual que en la mayoría de la cuentística hispanoamericana, se observa la narración en primera persona como recurso narrativo, pues narrar desde este punto de vista permite a los personajes femeninos crear su propio discurso, según sus deseos y necesidades físicas y psíquicas, dando más veracidad al relato.

Aunque las cuentistas bolivianas no escriben particularmente sobre la problemática del indígena del altiplano o de la selva, en sus obras apoyan al pobre, al desamparado y a la mujer, y lo hacen desde su perspectiva de mujeres y desde ese espacio que ocupan –marginalizado- en la sociedad. Muñoz afirma que las escritoras contemporáneas bolivianas, en el inicio estuvieron “influidas por los escritores del boom” pero pronto superaron esa influencia y comenzaron a “escribir una literatura propia que hace uso de múltiples recursos literarios” (118). Tales recursos son, entre otros, acudir al recuerdo para relatar sus historias, testimoniando así sus experiencias, denunciando el maltrato y la exclusión en la que las han mantenido, buscando el cambio y la justicia tanto en el hogar como en la sociedad. “[...] En suma, las escritoras bolivianas de hoy ejercen una escritura transformativa de sí mismas, al mismo tiempo que contribuyen al cambio de su entorno social.” (118-119). Para ello utilizan la parodia y la sátira, las cartas para escribir cuentos íntimos y enigmáticos, y escriben relatos irónicos con la intención de desenmascarar los contextos asignados a la mujer y a otros ‘marginados’.

Muñoz también se refiere específicamente a las obras de Giovanna Rivero Santa Cruz, corroborando que sus cuentos “tienen un fin abierto, un vacío que los lectores deben llenar” (166). Sus narraciones se dan dentro de los personajes, en su subconsciente o en su alma, profundizando en lo aparentemente normal hasta encontrar lo que allí se esconde: “lo trágico, lo absurdo, lo grotesco, la enajenación mental y la sin razón son a menudo narrados con humor negro”, añade Muñoz (174). Y ese humor negro, creemos, es una forma de satirizar o de ironizar situaciones y comportamientos, revelando así lo oculto, lo innombrable, lo prohibido, que descrito de otra manera no se vería.

3 Corpus

Para nuestro corpus de estudio elegimos dos cuentos de Giovanna Rivero Santa Cruz, porque creemos que ella representa en gran medida a la generación contemporánea de escritoras bolivianas talentosas, quienes aún son muy poco conocidas fuera de Bolivia y esto constituye también una de las razones por la que elegimos nuestro tema. Por ejemplo, a pesar de haber publicado ya varios libros de cuentos en Bolivia, su antología *Niñas y detectives* (2009) es la primera de sus obras editada en España.

En nuestro trabajo estudiaremos los personajes femeninos de dos de sus cuentos, llamados “Camas gemelas” y “Sangre dulce”, incluidos en una antología bilingüe titulada *Sangre Dulce* (2006). Elegimos estos dos cuentos porque en ellos las protagonistas tienen diferentes edades: en *Camas gemelas* son dos mujeres adultas, una muy joven y la otra de cuarenta años; y en *Sangre dulce*, dos niñas de siete años. De esta forma podemos ver la presentación de la mujer en diferentes edades y circunstancias.

Giovanna Rivero Santa Cruz es una escritora y comunicadora boliviana nacida en Montero, Santa Cruz de la Sierra, en 1972. Ella es también profesora universitaria y enseña Semiótica y Rituales Bolivianos en la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra -UPSA.

Rivero ha publicado los libros de cuentos *Nombrando el eco* (1994), *Las bestias* (1997), *La dueña de nuestros sueños* (2001), *Sentir lo oscuro* (2002), *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006) y *Niñas y detectives* (2009). En el año 2001 publicó la controvertida novela *Las camaleonas* y en el 2008 *TuKzon. Historias colaterales* (Sangre dulce, 2006:251).

En el otoño del 2004 participó del Programa para Escritores Internacionales de la Universidad de Iowa en Iowa City, Estados Unidos, y en el año 2005 ganó en Bolivia el Premio Nacional de Cuento Franz Tamayo con su cuento “Dueños de la arena”.

3.1 Resumen de los cuentos

Antes de empezar con el análisis de los personajes femeninos de los cuentos elegidos, presentamos a continuación un resumen de éstos. Al citar la antología *Sangre Dulce* la denominaremos en adelante SD seguido del número de página.

Camas gemelas trata de dos mujeres que están internadas en un hospital psiquiátrico. Ellas comparten una habitación y están ahí por diferentes motivos. Una parece ser muy joven y

corresponde al nombre de Gio y la otra, llamada ‘mi compañera de cuarto’, tiene cuarenta años. Gio está encerrada en el recinto porque sus padres la han puesto allí ya que la joven, según ellos, siempre fue un poco especial en su comportamiento femenino y terminó volviéndose loca por causa de un desengaño amoroso. La otra protagonista, ‘mi compañera de cuarto’, está internada en el manicomio al parecer porque ha perdido el juicio a consecuencia de la muerte de su hija.

La narradora es la protagonista principal, Gio. Habla de sí misma y de otras personas de manera sarcástica pero sin rencor. O quizá es el efecto de los tranquilizantes que la idiotizan y la hacen perder la poca dignidad que aún podría quedarle, que la hacen razonar de la manera que lo hace. En sus sueños difusos, cargados de clonazepam, soñó un día que Frankenstein era su novio y terminó despertando a gritos; y las ‘chicas de blanco’, como llama Gio a las enfermeras, vinieron solícitas y le inyectaron más droga para que volviera a dormirse.

La historia trata de un día en la vida de las protagonistas, durante el cual Gio relata lo que va sucediendo ese día y cuenta cosas que han sucedido antes. Este día Gio descubre que los vellos de sus axilas están muy largos y, de pronto, lo que más desea en este mundo es depilarse las axilas. Alrededor de esto gira la conversación y van saliendo a luz otros recuerdos. La compañera de cuarto se ofrece ayudarla; aunque no tiene con qué promete conseguir una navaja de afeitar, una ‘gillette’, pero a cambio quiere tocar los pezones de Gio. Esos pezones alegres de la joven, no marchitos y tristes como los suyos.

El segundo cuento se llama *Sangre dulce*, el mismo nombre que lleva la Antología en que está incluido. Este cuento trata de dos niñas y relata lo que sucede durante el día de la visita anual del padre de una de ellas. El intento de diálogo entre padre e hija, y los pensamientos y la actuación de la amiga, ponen de manifiesto los problemas de relación actuales entre padres e hijos que no se conocen por no vivir ni compartir el día a día.

La voz narradora en este cuento es también la de una de las protagonistas; es la amiga de Silvia, a quien su padre visita una vez al año, la que narra los acontecimientos de este día, la que describe la personalidad y los sentimientos de Silvia y los suyos propios. Ella conoce a Silvia. Y por eso la amiga sufre con Silvia al percibir su angustia, su lucha entre rendirse a su miedo y ponerse a llorar, o dar gusto a su padre y seguir posando en la interminable sesión de fotos que el hombre exige.

El padre no entiende que su hija y su amiguita ya no quieren seguir posando ante la cámara.

Ellas ya han soportado un largo rato los flashes y el sol y adoptado poses diferentes para darle gusto, pero él no se da nunca por satisfecho y quiere tomarle más fotos, esta vez a su hija sola. Y cuando Silvia se resiste sin decirlo y casi sin demostrarlo, su amiga que ve su miedo disimulado intenta ayudarla ofreciéndose como objeto de fotografía. El padre, casi furioso, accede y empieza a fotografiar a la amiguita, quien empieza a imaginar todo lo bien que la pasarán cuando el padre de Silvia se vaya.

4 Análisis

En nuestro análisis haremos uso de la lectura deconstructiva para estudiar el discurso empleado por la escritora, aplicando potenciales inversiones a los conceptos binarios que encontremos en él, deconstruyendo así aparentes significados en el discurso. También trataremos de descubrir las estrategias narrativas que utiliza la autora que posibiliten la deconstrucción e inversión de la representación de la mujer en los cuentos estudiados, para llegar a revelar el uso o no de los estereotipos femeninos, y cómo lo hace.

Para una mejor comprensión de los cuentos aquí tratados, decidimos no separar o marcar las citas sacadas de los cuentos, es decir que exponemos tales citas dentro del texto mismo del análisis.

4.1 Camas gemelas

En *Camas gemelas* se observa desde el comienzo un señalamiento a la represión a la cual la protagonista ha sido sometida desde niña: “Me desprendí la blusa para hacer lo mismo: romper la piel del pecho y arrancarme el corazón, quizás comérmelo y eructar estruendosamente, tan sólo para escandalizar a mis padres. A los padres siempre les provoca arcadas el exhibicionismo de los chicos durante el almuerzo” (SD: 59). Al respecto nos dice María Inés Lagos (1996: 28), que “la novela de formación de protagonista femenina difiere de los patrones convencionales” y tiene un carácter transgresor ya que “describe el modo cómo las niñas aprenden a ser mujeres dentro de su contexto social y cultural dejando al descubierto los mecanismos represivos que influyen poderosamente para conseguir que las protagonistas se subordinen al sistema genérico prevaleciente en sus sociedades” (Nuestra cursiva para marcar). Una niña debe ser sumisa, delicada y de buenos modales.

El cuento comienza así: “Un dolor de amor. Quién no lo sabe. Un dolor de amor en las yemas de los dedos. Al contacto se pudrían las manzanas. Todo iba pudriéndose” (SD: 28). Un dolor de amor lo hemos tenido casi todos pero ¿que se sienta en la yema de los dedos? Decimos que nos duele el corazón, simbólicamente. Un dolor de amor en la yema de los dedos significa un dolor físico, palpable, y que además contamina las manzanas al punto de pudrir las, de pudrirlo todo. La manzana, la fruta prohibida del árbol de la vida, que Eva dio a Adán condenándolo a él y a toda la humanidad al pecado y a la mortalidad. Aquí encontramos la dualidad que se le atribuye a la mujer para explicar su doble papel como productora de vida y de muerte, placer y dolor (Westman Berg, 1976:73). La protagonista experimenta el dolor, no el placer, y parece ocasionar la muerte de algo.

La narradora está recordando: “MTV aullaba por esa época [...]. Kenneth Branagh acababa de estrenar su Frankenstein y yo apretaba rewind para ver mil veces el corazón palpitando en la mano del monstruo huérfano”. “Luego decidieron que algo andaba mal, y alguien tenía que solucionarlo” (SD: 59-60). ¿Quiénes decidieron? ¿Qué es lo que estaba mal? ¿Quién lo solucionaría? Los padres son los principales transmisores de los valores patriarcales a sus hijos, sobre todo durante la infancia; es en el seno de la familia donde la niña aprende lo que es permitido en su grupo social y también que toda infracción o rechazo a la norma será castigada con un aislamiento tanto “afectivo y familiar” como de su grupo social. (Lagos, 1996:96) Son las reglas del canon establecido, de la sociedad patriarcal, que marcan la conducta permitida a las mujeres; los padres educan e inculcan tales reglas a sus hijas y si ellas no las siguen, o de alguna manera las infringen, pagan las consecuencias que cobra esa misma sociedad, o dicho con otras palabras: la sociedad soluciona lo que está mal. El patriarcado nombra a la mujer —en relación al hombre - y le asigna sus espacios femeninos, es decir, donde ella debe actuar (Löfquist & Thörnryd, 2010: 203).

Esta ‘disposición’ del cuerpo femenino por parte de la sociedad está representada en las “chicas de blanco”, como nombra la protagonista a las enfermeras; las chicas de blanco les habían hecho perder el pudor porque “disponían” de sus cuerpos como de un “edredón al que había que sacudir todas las mañanas para espantar los ácaros”, lo cual a ella le parecía “una excentricidad”. He aquí un comentario sarcástico: la narradora protagonista describe su situación con cierta ironía, lo que causa un alejamiento de la narrativa tradicional que muestra a la mujer ensimismada y abatida por su destino. Luego continúa como si nada, diciendo que en realidad

“yo hubiera querido que me arrancaran el corazón, total nos daban comida muy condimentada porque el clonazepam nos había quitado el sentido del gusto” (SD: 60). La protagonista denuncia que ya ni siquiera el placer de la comida le queda, porque no puede disfrutar de los sabores.

La combinación binaria privado/público donde lo privado suele ser el espacio físico donde se remite a la mujer y lo público pertenece al hombre, se invierte para denunciar. Aquí la autora muestra que si bien la mujer está delimitada al espacio privado se refiere sólo al espacio físico, cerrado, como ser la casa. Pero si la mujer rechaza o transgrede la norma establecida, pasa a ser del dominio público para ser castigada, juzgada por todos - mientras el hombre generalmente se vuelve público para ser reconocido como tal en todos sus logros. Otra inversión que vemos en *Camas gemelas* es el hecho de que la mujer, aquí, no es la que da el placer o la vida como siempre se la suele representar, sino al contrario es la sociedad patriarcal la que le quita a la mujer el placer y ‘la mata’ en vida (Moi, 1995: 115).

Compartir y ser generosa no tienen el mismo significado para la protagonista que para sus padres, defensores y representantes de las normas; para ella se trata de compartir la sinuosidad de sus “pezones alegres” a través de las camisetas blancas, un acto de “generosidad” según sus padres aun cuando ella no está dando nada, sólo mostrando. “Me gustaba usar camisetas blancas para compartir mis pezones. Para mis padres eso también estaba mal. La generosidad de las muchachas nunca ha sido bien vista, decían ellos, y MTV de alguna manera les daba la razón. Madonna no había podido tener un hit tan bueno como *Like a Virgin*, todo se pudría lentamente” (SD: 60). La mención del éxito de Madonna y el comentario de la narradora “...todo se pudría lentamente” sugiere un cambio lento en las jerarquías establecidas, o por lo menos, en las normas establecidas. El término “pudría” equivaldría a morir, y si ‘mujer’ es comparado con la ‘muerte’ (Moi, 1995: 115) y en este caso no es la mujer la que se pudre sino ‘todo’, significa entonces que es la sociedad – el ‘todo’, el ‘otro’, no la mujer – la que está cambiando, o en la que se está dando unos primeros cambios, contaminada positivamente por los actos revolucionarios de mujeres.

Curiosamente la protagonista narradora es una joven llamada Gio – el nombre de la escritora es Giovanna – mientras que el otro personaje femenino es llamado “mi compañera de cuarto” y tiene cuarenta años. El tema que las ocupa este día es sobre sus pechos y los vellos de las axilas de Gio. La blusa abierta de la joven Gio deja ver sus senos de “pezones alegres”, lo que hace comentar a su compañera que ella también los tenía así cuando su hija vivía; pero ahora sus

pezones eran “dos flores marchitas vencidas por un duelo antiguo. Pezones tristes” (SD: 60). Al morir su hija, los senos de la mujer se le “secaron” y se le “cayeron” aun cuando ya no amamantaba a su niña. En esta parte se presenta un contraste entre la mujer madura y la mujer joven. La madura se identifica tanto con su papel de madre que la pérdida de su hija se refleja en sus pechos marchitos. La joven, en cambio, tiene los pezones alegres a pesar del “dolor de amor” y sigue identificándose con el papel de hija, encerrada allí con el consentimiento de su madre.

Cuando la compañera de cuarto se sube el camisón para mostrarle sus pechos a Gio, ésta piensa que el camisón enorme “la hacía parecer desquiciada”, pero no lo dice. Luego, cuando la chica de blanco entra para darles el “cóctel de la tarde”, le ordena a la compañera que se baje el camisón y le dice “pareces loca”. A Gio le preguntó en cambio “¿esto es una fiesta?” y le ordenó cerrarse la blusa (SD: 60-61). La palabra clave aquí es “parecer”. Tanto Gio como la enfermera no parecen tomar en serio la locura de la mujer. Las personas siempre “parecemos” locas algunas veces en nuestras vidas: sobre todo cuando no actuamos como los otros esperan o quieren.

“El cóctel de la tarde” consiste en las “pepas amarillas” para Gio y las “cápsulas azules” para la compañera de cuarto. Medicamentos que las hacen babear por las mañanas; a veces recuperan una “especie de dignidad” por las tardes, cuando se sobreponen a la “imbecilidad de los medicamentos” que las sume en burbujas silenciosas y húmedas (SD: 61, 63). En otras palabras, adormecidas por las drogas, pierden la noción del tiempo y del espacio. Una forma más de silenciar a los que se salen de los parámetros. Esa noche les pondrán películas, confirma la enfermera, pero sólo la mitad porque muchos no aguantaban y debían que irse a la cama. “Dulces sueños, almas en pena”, piensa la narradora (SD: 61). Sufriendo, pagando culpas, por no ser lo que deben o por hacer lo que no deben.

Gio ruega que alquilen la película de Frankenstein, la “historia del hombre parchado”. Pero no, todos allí están muy enfermos y necesitan reír, proyectarán una comedia, dice la chica de blanco. La protagonista está obsesionada con Frankenstein, al que llama el “invisible sádico”, “Frankie”, un sádico compuesto de partes de otros sádicos, con espíritu prestado de otro sádico. La narradora ve en Frankenstein al monstruo de su desgracia: aquel novio que decía no amarla pero que ella insistía en que la amase “aunque sea un poquito”. Amarle y temerle a la vez. Una noche soñó con el monstruo y despertó gritando, hasta que le sangraron las encías y las chicas de blanco vinieron y le inyectaron, y ella siguió durmiendo. “Las pesadillas se apilaron de nuevo en

algún remoto lugar de la mente” (SD: 63). La solución a lo que estaba mal. O mejor dicho, una distracción; igual que cuando se toma una aspirina para ocultar el dolor que continúa ahí pero no se siente, adormecido por los efectos.

Frankenstein sintetiza, metafóricamente, a todos los hombres que de alguna forma le han hecho daño a la narradora: ‘un sádico compuesto de partes de otros sádicos, con espíritu prestado de otro sádico’. Cabe aquí la duda, de si la joven está encerrada en el manicomio realmente por causa de una desilusión amorosa o es porque ha sido víctima de una serie de abusos, que la ha trastornado al punto de hacerla confundir maltrato con amor, como una manera de protegerse al dolor de sentirse abusada, o bien como un consuelo que ella misma se da por la carencia de amor que al parecer ha sufrido desde niña.

Gio se quita la blusa, alza los brazos y se mira las axilas, comprobando que los vellos están muy crecidos. “Todavía podía darme cuenta. Todavía el dolor de amor no había derrumbado los buenos modales de mis axilas”. “Putá, lo único que quiero es depilarme”. La narradora está todavía influida por las reglas enseñadas, las mujeres se depilan las axilas, ¿de quién fue la idea? Pero contrarrestando esta ‘debilidad’ tan femenina está el “todavía podía darme cuenta”, todavía no la habían derrotado, todavía era una persona y le quedaba aún “un poco de esa especie de dignidad” (SD: 62, 63).

Hay un párrafo que acusa directamente al orden establecido y la narradora se incluye al decir: “*Uno* deja morir a los hijos, los encierra en clínicas de reposo con los brazos extendidos recibiendo torrentes de halperidol, desenfocando el techo, tropezando las caderas contra las paredes, dibujando hematomas en las muñecas porque un invisible sádico te ha dicho que no te ama” (SD: 62) (Nuestra cursiva). La narradora se incluye porque se siente parte de los hechos y de esa sociedad que la castiga por lo que hizo. La compañera de cuarto ha dejado morir a su hija, no se explica cómo ni cuándo pero podría ser esta pérdida la causa de su locura. Gio, a pesar de los medicamentos, es consciente de dónde se encuentra y el por qué de su reclusión: ha intentado suicidarse cortándose las venas y por eso la han recluido en una clínica de reposo. Una desilusión amorosa ha perturbado su razón y la solución es mantenerla bajo los efectos de las drogas.

El intento de suicidio es interpretado por los padres y la sociedad como locura y por eso la internan en la clínica. Creemos que el declararla loca por intentar suicidarse, es más un resultado de la creencia católica de que aquél que se quita la vida no tiene entrada al cielo, comete un

pecado capital y no tiene derecho a la absolución ni a ser enterrado en tierra bendecida, es decir en el cementerio. Esto, como padres creyentes, es terrible de aceptar y por eso creen salvar a la hija internándola en un manicomio, para que ahí la distraigan de sus pensamientos suicidas. Pero la pregunta es, si el suicida fuera un joven ¿se lo recluiría también en la clínica? ¿O se encontrarían otras soluciones? Porque la locura es ‘típica’ de las mujeres, seres débiles y pasivos. Muchas protagonistas femeninas se refugian en la locura como forma de escape de su realidad, viviendo en sus fantasías. Pero este no parece ser el caso de Gio, porque ella tiene conciencia de su situación y aunque no pueda hacer nada para cambiarla, lo toma con cierta ironía. Son los padres en todo caso que usan la locura *en* la hija, prefieren tenerla por loca, para evitar su suicidio y las consecuencias que este conllevaría.

“Las madres nunca tienen las cosas que verdaderamente las hijas necesitan. Una pinza, por ejemplo” (SD: 64). Una pinza para depilarse es lo que Gio necesita, algo tan banal pero muy necesario en ese momento. Una crítica a la madre que no estuvo ahí cuando ella la necesitó, o que no le dio lo que verdaderamente necesitaba en un momento dado: apoyo, comprensión o consejos. “Dentro de la familia la figura más importante en la socialización de la niña es la madre. Esta puede ser considerada como un modelo, como la antagonista que suscribe los valores de la sociedad dominada por los valores masculinos, o como una víctima a la que no se juzga” (Lagos, 1996:84-85). Irigaray ha estudiado sobre este sentimiento de ambigüedad que la hija siente hacia su madre, una imagen creada por la sociedad patriarcal y no por la madre misma, agrega Lagos. En este caso no hay ambigüedad, porque “las madres” son claramente acusadas tanto de apoyar a la sociedad patriarcal como de ser sus víctimas. Y el ejemplo es sarcástico, una pinza es toda su necesidad. Quizá su compañera, la mujer de cuarenta que *podía* ser su madre, pueda ayudar a Gio.

“Pero mejor sería con una gillette, ¿verdad?” comenta la compañera. Y le dice que se la dará al día siguiente, pues el de la ‘cinco’ se va a casa porque ya no tiene insomnio y le ha prometido un regalo de despedida. A cambio quiere un favor; no los copitos de algodón empapados en alcohol que suele pedirle a Gio para saborearlos como caramelos; lo que quiere es tocarle los pezones (SD: 64-65). “Una gillette no es mala idea – contestó Gio – Una gillette puede salvarte la vida”. “Y sacarte de este infierno, no tragar nunca jamás las píldoras de estas malditas zorras” dijo la compañera estirando las manos hacia Gio (SD: 66). Una gillette puede salvarle la vida y sacarle de un infierno: una gillette le ayuda a quitarse la vida también, una vida que es como de “alma en pena” pagando culpas en el infierno, una vida que no es vida porque no tiene

control de sus días ni de sus noches, de su cuerpo ni de su mente. Morir es la salvación, el alivio, la protesta.

Las pastillas amarillas hacen su efecto y Gio siente “un mareo placentero, una aceptación de las cosas, el fin de las cosas”. Se acerca a la compañera y levanta los brazos, igual que Madonna, que Frankenstein, que Freddy Kruger hacía, “cuando todo estaba perdido”. Mientras espera su ‘salvación’ Gio se abandona a los efectos de los medicamentos, el espacio entre las camas gemelas es pequeño. Y en medio del sopor llega a pensar: “Yo, todo lo que deseaba en el mundo era depilarme las axilas” (SD: 66).

En *Camas Gemelas* se aplican estrategias textuales como la ironía y el sarcasmo, repetición de frases; combinaciones binarias como joven/viejo, hija/madre, locura/cordura, vida/muerte, placer/dolor. Se usa estereotipos pero no de personas sino de conductas: “las chicas de blanco, solícitas, comedidas, disciplinadas hasta el asco”; o “Pronunció la palabra ‘cine’ con Z, sin intentar sobreponerse a la imbecilidad de los medicamentos”. Como ya hemos descrito arriba, se da una inversión de jerarquía ya que al denunciar las injusticias que se cometen en nombre de las reglas patriarcales, la joven deja de ser víctima de sus propios actos y pasa a ser testigo-víctima de los resultados catastróficos que las ‘soluciones’ de la sociedad presenta. Ya de pequeña la joven se revelaba contra ciertas normas de conducta establecidas; los padres declararon que algo andaba mal y que ‘alguien’, no ellos, tenía que solucionarlo. Cuando ella intentó suicidarse, decidieron que estaba loca y la internaron. La falta de amor y de atención por parte de los padres y del novio será substituida por los medicamentos: éstos solucionarán la locura de la chica, solucionarán el problema de la sociedad.

Existe un desarrollo del personaje femenino en su aspecto interno, de la psique; un desarrollo cuyo exacto momento de inicio en el cuento no se puede precisar. Se podría especular que la conciencia de la protagonista despierta y se desarrolla cada mañana, que sus pensamientos, percepciones y sentimientos van manifestándose a medida que el efecto de los medicamentos de la noche va desapareciendo. Hasta que llega la tarde o la noche, cuando recibe otra dosis de fármacos que la adormece, que la hace olvidar quién es. El personaje femenino de Gio es consciente del lugar donde se encuentra, de la razón por la que está ahí, de su propio cuerpo, de la presencia y actitud de su compañera de cuarto, del efecto de las drogas, del papel de las enfermeras, de la presencia de otros pacientes que aunque ella no ve escucha. Y porque llega a

estar tan consciente durante un lapso de tiempo es que percibe que no debería estar allí, que una gillette puede salvarle la vida y librarla del infierno. Pero no será fácil conseguirla porque todo está muy controlado, al igual que su existencia.

El manicomio o clínica de reposo representa simbólicamente el espacio cerrado, controlado y ajeno al que muchas mujeres son confinadas en sus acciones, por las normas vigentes de lo que Judith Butler llama “la matriz heterosexual” (Butler, 2007:13), donde el sexo y género masculinos rigen sobre el sexo y género femeninos. No es necesariamente un espacio físico sino más bien de actuación, ya sea por cuestiones de edad, de raza o de clase social, pero al que están predestinadas las mujeres por ser mujeres. Hay que recordar además, que “colgarle a una mujer la etiqueta de ‘loca’ es una manera cómoda de quitarle autoridad y voz” (*Escritoras y compromiso*, 2009: 450-451), de ignorar ‘sin mala conciencia’ sus necesidades y de quitarle su identidad.

4.2 Sangre dulce

En *Sangre Dulce* las protagonistas son dos niñas de siete años de edad: Silvia y su amiga, que también es la voz narradora. Hay un contraste entre la actuación netamente infantil de Silvia, normal a su edad, y las reflexiones y actitud de la amiga que parece ser más madura, gracias quizá a la relación cercana que ella tiene con su padre: “Pienso en mi propio padre y creo que jamás nos hubiera sacado fotos por el hecho de estar jugando en el patio, en calzones, picando gusanos con la navaja que le habíamos sacado a un tajador. Para el padre de Silvia todo era un paisaje, quizás porque venía de Sudáfrica y se asombraba de lo crecida que estaba Silvia” (SD: 106). La narradora nota la diferencia entre los padres; el suyo no se sentiría orgulloso, o no le encontraría la gracia, de fotografiarlas en esa situación: en ‘calzones’ (bragas) y despedazando gusanos. Porque son travesuras de la niñez que no extrañan ni maravillan a los padres ‘normales’. Pero para el padre de Silvia, que no tiene un contacto continuo con su hija, todo era exótico, como África.

La narradora dice también del padre de Silvia: “No era, en verdad, un padre, un padre en el sentido *total* de la palabra” (SD: 106) (Nuestra cursiva). Aquí hay una deconstrucción del rol de ‘padre’, al que se le atribuye sólo la parte reproductora, papel que según el sistema binario heterosexual corresponde a la madre (Perfiles, vol.3. 2007:225). El padre de Silvia pasa a ser sólo objeto de reproducción, que ‘cumple’ su misión de padre al visitarla una vez al año, para Navidad.

Las niñas posan una junto a la otra, frente a la cámara que arroja “tormentas de flash” sobre

ellas; adoptan un montón de poses graciosas e infantiles; a la narradora le duelen los mejillas de sonreír. Silvia pregunta a su padre cuándo va a volver y él responde “Pero si estoy aquí, ¿acaso no he regresado? Yo regreso todos los años. ¿O no?”. Lo dice mientras manipula sin ver en la máquina: “...estaba acostumbrado a no ver sus propias acciones” dice la voz narradora (SD: 107). Una crítica, el padre no reflexiona sobre lo que hace o deja de hacer; por ejemplo, pretende no entender lo que Silvia le expresa: cuándo volverá para quedarse, para ser su padre de verdad, no sólo una figura que aparece una vez al año como regalo de Navidad. La dualidad hijo/padre, niño/adulto, es invertida al ser el ‘hijo’, las niñas del cuento, quienes a pesar de su corta edad entienden lo que un padre debería ser, mientras el ‘padre’ carece de la madurez del adulto para reconocer sus deberes como tal.

El padre le pregunta a Silvia si le gustaría ir con él a Sudáfrica y ella responde que sí, “mil veces sí”. Según la narradora, Silvia hacía esfuerzos por olvidar a su padre pero nadie conseguía ocupar su lugar. “Ese hombre volvía y siempre encontraba a esta mujercita, *alguien que no era la versión de nadie más*, que no ascendía por las escalas de la personalidad femenina. Una hembra bastarda” (SD: 107) (Nuestra cursiva). La voz narradora hace de Silvia un sujeto propio, no es una copia de nadie, ni de la madre y mucho menos del padre ya que es una ‘bastarda’. Aun cuando dice que es una hembra, refiriéndose a su sexo biológico, todavía no está formada su feminidad. Es posible que esto sea así precisamente porque Silvia no vive en una familia típica patriarcal: como el padre no comparte su vida diaria tampoco puede influirla. Y si la madre de ella eligió tenerla sola, a pesar de las dificultades y marginalidades que el ser madre soltera implica, dice mucho de cómo la madre piensa: ella no es representativa de los valores jerárquicos, y esto se ve reflejado de alguna forma en la hija.

Se usa el lenguaje canónico para reubicar a la mujer, que existe independiente del hombre: sin marido, sin padre. Lagos nos dice: “Dentro de la familia la figura más importante en la socialización de la niña es la madre. Esta puede *ser considerada como un modelo*, como la antagonista que suscribe los valores de la sociedad dominada por los valores masculinos, o como una víctima a la que no se juzga” (Lagos, 1996: 84-85) (Nuestra cursiva, para marcar). En el caso de Silvia, su madre es un modelo que no sigue el orden establecido: al contrario se ha rebelado contra él, desafiándolo al decidirse ser madre soltera.

Esta dicotomía se nota también cuando el padre acusa a la madre de Silvia de estar loca, por

decirle a la niña que las fotos de los siete años dan vergüenza y porque él ‘cree’ que es la madre quien le dice a Silvia que no es una niña feliz. Porque no puede admitir que sea idea propia de Silvia el decir que no es una niña feliz, cuando él insiste en tomarle más fotos a ella solita y además le dice que la llevará con él cuando tenga once años. “Falta mucho y ya no voy a querer”, había respondido Silvia. Pero el padre la contradice y le dice que sí, que ella va a querer. “Al padre de Silvia le gustaba contradecirla, asegurar, modificar sus respuestas”, dice la narradora (SD: 108). Un padre que está ausente, que sólo aparece para Navidad, que ni conoce la persona que su hija es pero igual intenta dictarle lo que debe decir y hacer. Un ejemplo claro del orden patriarcal, que dicta la conducta de la mujer en las relaciones de familia y en la sociedad.

El padre de Silvia siempre terminaba exasperándose. Siempre estaba a punto de enojarse. Le molestaba que Silvia no se esforzara en pronunciar bien. Cada año traía consigo exclamaciones en un idioma incomprendible. Y llevaba un chaleco color caquí que decía “British Company”. Sus ojos azules electrizados. Ingeniero de minas en Orange. Son descripciones que hace la narradora del padre de Silvia, no de forma ordenada sino salpicadas aquí y allá, como parte de los pensamientos que le vienen mientras observa y participa de la trama. El padre es un extranjero; ya no es sólo un padre ausente sino mucho más. Es el “Otro” con mayúscula porque ya no se trata de una relación rota de familia sino es también de cultura y tradiciones. Si ya hay una gran diferencia entre la mujer y el hombre según la lógica binaria (Moi, 1995:115), también la hay entre la cultura *de aquí* (latinoamericana) y la cultura *de allá* (europea): la de aquí es falocéntrica e híbrida, mestiza, y la de allá además de falocéntrica responde a la raza blanca y occidental. Culler explica así una de las cuatro corrientes del pensamiento: “[...] *lo dado* y *lo social* que resalta que el yo es determinado por sus orígenes y atributos sociales: uno es hombre o mujer, blanco o negro, americano o europeo, etc y estos son hechos primarios, dados del sujeto o el yo; [...]” (Culler, 2004:131-132) (Nuestra cursiva).

El padre les muestra una fotografía de un niño zulú. “Parece de carbón”, dice Silvia. Y su padre responde que sí, “sin ganas de explicar mucho”. El niño estaba desnudo pero el ángulo de la foto lo ocultaba; al niño también le faltaban los dientes delanteros, como a Silvia. Pero el niño sonreía con la cabeza levantada y “no se avergonzaba como nosotras, no parecía que fuera un niño débil o que necesitara a su padre”, dice la narradora (SD: 108). Aquí aplicamos lo dicho por Culler en el párrafo anterior, en cuanto al sujeto dado y social. Sólo que aquí los opuestos son niño/niña y la narradora hace la apreciación desde su punto de vista “femenino”: el niño zulú no

se avergonzaba de la falta de dientes, parecía fuerte y no necesitar un padre; ¡él es un hombre! Culler concluye que: “La teoría se ha inclinado por defender que ser un sujeto es estar siempre sujeto a diversos poderes”, como ser el psicosocial, el sexual y el lingüístico (Culler, 2004:131-132). Y como vimos, la narradora parece vivir en el seno de una familia típica patriarcal y esto, por supuesto, la influye: “Se llega a ser hombre o mujer mediante actos repetitivos que, como los realizativos⁶ de Austin, dependen de convenciones sociales, de las maneras habituales de hacer algo en una cultura” (Culler, 2004:125).

Silvia se rebela. Le dice a su padre que no es una niña feliz y que no quiere sonreír. Silvia sabe que él se enfadará. “Silvia se hacía pis en la cama todas las navidades, que era cuando su padre la visitaba”. Silvia se lleva las manos a la boca y se estremece. El padre insiste, que se saque el pelo de la cara, que la mire fijo, que sonría. Silvia se vuelve a su amiga y la llama con las manos. Pero el padre dice: “No, espera, a ti solita. Un par de fotos para tu papi”. Y dispara la cámara, cada centello del flash “era una herida sobre Silvia”. Silvia intenta sonreír pero sólo le sale una mueca. Su encía sangra, se ha clavado la uña. El padre le aspira el aliento. “Silvia estaba aguantándose para no llorar” (SD: 109-110). La visita del padre es una pesadilla, el padre no sabe ser padre, no conoce ni entiende a su hija. Sólo le interesa hacer su voluntad. Su hija es ‘algo’ de su propiedad, porque él ayudó en su procreación. Silvia tiene miedo, ella ama a su padre —o cree amarlo, ¿quién no quiere tener un padre?— pero se rebela. No lo hace por revoltosa, ella ha sido muy obediente y ha hecho lo que su padre ha pedido; pero llega el momento en que su persona, su “yo”, dice ‘basta’. Aun así el padre continúa tomándole fotos, esta vez de muy cerca.

“Silvia estaba aguantándose para no llorar. Yo sabía lo que significaba aguantarse, no es como tener ganas de hacer pis y soportar el ardor o tener miedo a la oscuridad y apretar los ojos para no verla. Adentro también se está muy oscuro, adentro quieres llorar” (SD: 110). La narradora comparte el sufrimiento de Silvia. ‘Adentro quieres llorar’: una paradoja, para decir que la tristeza y la decepción se sienten dentro, no es nada físico, no se ve. Aguantarse: las niñas saben que se espera de ellas sumisión y obediencia, y ellas lo han sido, más por educación que

⁶ El concepto de enunciado realizativo (performativ language) fue desarrollado en los años 50 por el filósofo británico J.L. Austin, quien propuso una distinción entre dos tipos de enunciados. Los enunciados *constatativos*, como “Juan ha prometido que vendrá”, hacen una afirmación, describen un orden de cosas y son verdaderos o falsos; mientras los *realizativos* no son ni verdaderos ni falsos y en realidad realizan la acción que describen. (Culler, 2004:115).

por convicción, de ahí que se rebelan.

La amiga se pone a pensar en todo lo que harán cuando el padre de Silvia se fuera: se pondrían las pelucas de la madre de Silvia y pasearían por la plaza. La loca de la plaza les preguntaría por sus nombres y ellas responderían “llama, llama”, “¿y su apellido?”, “sapo encogido”. Y la loca reiría y se señalaría “esa parte del cuerpo que nos estaba prohibido señalar” (SD: 110). La loca de la plaza y las pelucas, la ‘treta’ del débil: estrategias que la ‘mujer’, o en este caso la ‘niña’, emplea para cambiar el sentido del lugar que la sociedad le ha asignado y que ella ha aceptado pero con la intención de transformar la jerarquía vigente (Sáenz de Tejada, 1998:33). Se recurre a la imaginación como forma de escape de una situación indeseada.

Silvia se resiste a seguir posando y la amiga, rebelándose también y por solidaridad, le dice al padre: “Tómeme la foto a mí”. El padre de Silvia, fastidiado, se vuelve hacia ella y aprieta el botón de la cámara mientras dice, un montón de veces: “¿A ti, cabrita? ¿A ti?”. Se pondrían las pelucas rojas y se llamarían con otros nombres, a Silvia le gustaba llamarse Susana. “Eso iría a ocurrir, yo estaba segura, sólo había que cerrar los ojos para que el instante pasara de una vez”, piensa la narradora (SD: 110-111). Lagos (1996: 79) nos dice que las protagonistas, al refugiarse en la fantasía, pueden satisfacer deseos que el orden dominante no les permite en la vida real y esto les lleva a vivir una vida doble.

Nuevamente la educación recibida toma comando, sumisión durante un ratito más, que pronto la ‘pesadilla’ pasará. Es sólo cerrar los ojos e imaginar, escapar. “Silvia se echó a llorar. Su padre le daba la espalda. Quise juntar saliva para escupirle la cara como hacía la loca, que propulsaba odio con la punta de la lengua. Pero la saliva pasaba de largo” (SD: 111). La narradora se hace cargo de la situación, substituye a Silvia en su ‘calvario’.

“A partir de la reinterpretación de sí mismas y de su entorno, cada una de las protagonistas intenta construir nuevos textos-espacios-individualidades dentro de los cuales pueden sentirse a gusto consigo misma porque es el único lugar donde logran escapar a los modelos establecidos por la tradición masculina.” (Sáenz de Tejada, 1998: 167).

Sentirse ‘a gusto’ en el papel asignado es quizás mucho decir, pero sí aceptándolo, para poder después transformarlo a su favor. La amiga no sólo reemplaza a Silvia sino que también, con su actitud, invierte el papel del sujeto dominante. Ahora es ella la que controla la situación, no el padre; éste ya perdió ante la hija y ante la amiga. ¿Habría aprendido algo para la próxima visita a su hija? ¿O quizás ya no habrá más navidades para él?

Las últimas frases del párrafo final: “Ya no había sol. Tampoco luna. Y estas dos ausencias nos convertían en dos chicas de carbón *obligadas* a sonreír. Dos chicas de carbón con la sangre dulce” (SD: 11) (Nuestra cursiva). La narradora y Silvia, doblemente el “Otro” por ser niñas –el sexo y la edad determinan el papel de las protagonistas en la trama– doblemente sin voz, obligadas a sonreír. ¿Y las dos ausencias? Ni día ni noche, el tiempo parece haberse detenido en la espera de que el momento indeseado pase. Se podría interpretar como la oscuridad donde ellas no pueden ver el final de la visita del hombre, o la falta de identidad que sienten las niñas al no ser escuchadas por el padre de Silvia – ellas son sólo ‘dos chicas de carbón’. El calificativo ‘de carbón’ pareciera referirse a la exotividad del niño africano, al que las chicas se comparan en el hecho de verse obligadas a sonreír como lo hizo él: los tres son objetos exóticos, sujetos a la voluntad del padre de Silvia empeñado en fotografiarlos y añadirlos a su álbum plegable.

En *Sangre Dulce* se da un desarrollo más evidente en los personajes femeninos. Además se puede detectar que ocurre, por así decirlo, uno a la inversa del otro, en direcciones contrarias. Por un lado, Silvia pasa de ser una niña feliz, “un murciélago feliz” como su amiga la define, a una niña entristecida y llorosa; pasa de amar a su padre a tenerle miedo, y quizás hasta a detestarlo. Por otro lado, su amiga narradora pasa de observadora y en parte participante, a protagonista principal que toma control de la situación y pone al padre en su ‘lugar’. Aquí está la deconstrucción, la inversión de jerarquías, que se da en el discurso narrativo, que a pesar de ser canónico, lo emplea para cambiar las posiciones de ‘poder’ en la trama a favor de las niñas.

El nombre Sangre Dulce se ve explicado en la frase: “En ese tiempo nos hacían un corte estilo jesuita, aunque las liendres siempre ganaban la batalla. Teníamos la sangre dulce” (SD: 108). Una paradoja pues sabemos que la sangre es salada, no dulce. Pero es lo que se acostumbra decir cuando una persona frecuentemente sufre de picadas o ‘ataques’ de insectos, que es porque tiene la sangre dulce. La narradora hace una comparación implícita entre las liendres y el padre de Sylvia: ambos son muy molestos pero también pasajeros. Molestias pasajeras pero no graves, bastantes frecuentes en la niñez.

5 Conclusiones

Al iniciar nuestro trabajo partimos de la hipótesis de que, pese a los logros obtenidos por las mujeres en la política y la cultura, todavía sobreviven estereotipos de los personajes femeninos en la literatura escrita por mujeres, ya sea porque éstas siguen modelos patriarcales o porque tienen sus propios estereotipos marcados por el hecho de ser ellas mismas mujeres.

El objetivo de nuestro estudio era llegar a conocer en qué medida los personajes femeninos de una escritora boliviana contemporánea estaban influidos o determinados por los estereotipos de 'ser mujer' según el modelo patriarcal. Para ello elegimos dos cuentos de Giovanna Rivero Santa Cruz y analizamos sus personajes femeninos utilizando la deconstrucción como método de lectura e interpretación.

Hemos podido constatar que los personajes femeninos de estos dos cuentos, aparentemente representan estereotipos de la 'mujer' según la sociedad patriarcal. Por ejemplo, en *Camas gemelas*, la joven narradora/protagonista es presentada como exhibicionista y loca, con tendencia al suicidio y preocupada de su apariencia femenina. La compañera de cuarto es una mujer 'mayor', de cuarenta años, loca y que echa de menos su maternidad perdida. En *Sangre Dulce*: las niñas son obedientes, respetuosas, sumisas, vergonzosas; Silvia, la hija, es miedosa, llorona y bastarda. Su madre es catalogada de loca por el padre y es también madre soltera. Hay, además, una Loca en el barrio.

Son representaciones en apariencia estereotipadas porque la autora usa el discurso canónico para nombrar a la 'mujer' pero, a la vez, emplea estrategias narrativas que deconstruyen el significado de dicho discurso transformándolo en un discurso propio, de las mujeres y niñas que representan esos personajes femeninos. Estas deconstrucciones las hemos visto en el capítulo del análisis. Es un discurso 'nuevo' porque denuncia y rechaza los maltratos que ellas sufren, y se rebela también, no sólo proponiendo alternativas de cambio, sino también actuando. Esta actuación la observamos en la narradora-amiga de Silvia, en *Sangre dulce*, al sustituirla frente a la cámara enfrentando así al padre. Y en la compañera de cuarto de Gio, en *Camas gemelas*, al proponerle a la joven una Gillette en lugar de una pinza. Son recursos narrativos como la paradoja, la parodia y el sarcasmo, e incluso cierto humor negro, que provoca simpatía por los personajes afectados en lugar de lástima: se experimenta un sentimiento de apoyo a esas 'mujeres' y no un ¡pobre mujer! También observamos el recurso de narrar en primera persona, ya sea

como la protagonista principal (en *Camas gemelas*) o bien como la narradora coprotagonista (en *Sangre dulce*), apropiándose así del discurso y contando su propia historia de mujer.

Comprobamos que la autora además utiliza un lenguaje sin ambigüedades con la intención explícita de denunciar los ultrajes tanto físicos como psíquicos que las protagonistas sufren. En nuestro análisis también pudimos comprobar que los personajes femeninos se desarrollan a lo largo de la trama. En *Camas gemelas*, el personaje de Gio experimenta un desarrollo en su aspecto interno, a nivel de la psique, y esto sucede cada día cuando pasa de un estado de sopor causado por los remedios, a una lucidez momentánea. En *Sangre dulce*, como ya vimos, los personajes femeninos experimentan un desarrollo en direcciones contrarias: Silvia pasa de ser una niña sonriente y obediente, a ser una niña triste, que se rebela. Y su amiga narradora se convierte de observadora, y en parte participante, a protagonista principal que toma control de la situación y pone al padre en su 'lugar'. Ambas niñas dejan de ser sumisas y se rebelan contra la autoridad déspota del padre.

El final en ambos cuentos queda abierto, aunque se adivina una insinuación. El/la lector/a queda con la responsabilidad de decidir el destino de las protagonistas. La simpatía y la crítica despertada en la persona que lee estos cuentos, contribuirán seguramente a reivindicar el discurso y el espacio de la mujer, al pensar en un posible final de la trama. Porque uno se queda pensando en ese final.

Para finalizar nos gustaría añadir que, en un trabajo futuro, sería recomendable realizar un estudio comparativo de diferentes escritoras bolivianas contemporáneas, que proporcione una imagen más amplia de la escritura de mujeres en Bolivia. Creemos incluso que un estudio comparativo de escritores bolivianos contemporáneos, sin reparar en sexo y género, aportaría un mejor conocimiento sobre cómo se representa a la mujer en la literatura boliviana. Podría ser, que también se estén produciendo cambios en la literatura escrita por hombres al representar a la mujer en sus obras.

Bibliografía

Primaria

Rivero Santa Cruz, Giovanna & Kathy S. Leonard. *Sangre Dulce. Sweet Blood*. Antología bilingüe. Editorial La Hoguera. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. 2006. Impreso.

Secundaria

Butler, Judith. *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*. Översättning Suzanne Almqvist. 2007. Bokförlaget Daidalos AB. Uddevalla. Impreso.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Traducción de Luis Cremades. 2ª. Edición. Ediciones Cátedra, S. A., 1992. Impreso.

--- *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción de Gonzalo García. 2ª. Edición. Crítica, S.L., Barcelona, España. 2004. Impreso.

Encinar, Ángeles y Carmen Valcárcel (eds.) *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Visor Libros. Madrid. 2009. Impreso.

Femenías, María Luisa (Compiladora). "Perfiles del Feminismo Iberoamericano, vol. 3. Buenos Aires: Catálogos, 2007. Impreso.

Ferro Sardi, Natalia. *Fábulas de amor y mercado. La narrativa de mujeres en América Latina*. 2008, 2ª. Edición. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. Impreso.

Lagos, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 1996. Impreso.

Löfquist, Eva & Victoria Thörnryd (eds.) *Caminos de lectura. Antología de textos y aproximaciones analíticas al texto literario*. Studentlitteratur AB, Lund, Suecia. 2010. Impreso.

Moi, Toril. *Teoría Literaria Feminista*. Traducción de Amaia Bárcena. 2da. Edición. Ediciones Cátedra, S.A., 1995. Madrid. Impreso.

Muñoz, Willy O. *Cuentistas bolivianas. La otra tradición literaria*. Editorial El País, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. 2007. Impreso.

--- *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Editorial Pliegos. Madrid, España, 1992. Impreso.

Sáenz de Tejada, Cristina. *La (re)construcción de la identidad femenina en la narrativa autobiográfica latinoamericana, 1975-1985*. Nuestra voz; vol. 3. Peter Lang Publishing, Inc. New York, 1998. Impreso.

Westman Berg, Karin (ed.) *Textanalys från könsrollsynpunkt*. Bokförlaget Prisma, Stockholm, 1976. Impreso.

Internet:

[http://search.4shared.com/postDownload/VPN5uUiH/BUTLER Judith - El genero en d.html](http://search.4shared.com/postDownload/VPN5uUiH/BUTLER%20Judith%20-%20El%20genero%20en%20d.html)