

Editorial

Narradoras latinoamericanas en el siglo XXI. Desafíos críticos y perspectivas ficcionales

El presente número 36 de la revista [sic], de la Asociación de Profesores de Literatura, es el resultado de una convocatoria centrada en la producción narrativa de las mujeres latinoamericanas en el siglo XXI. El tema se imponía (se impone) por varios motivos: por la amplia cobertura editorial con que cuentan sus obras, en editoriales de alcance global, multinacionales del libro; por la obtención de premios internacionales y por la presencia de temas y problemáticas del presente desde el que escriben las autoras. Esto nos lleva, como decíamos en la convocatoria, a contemplar factores que exceden lo estético, como la industria y el mercado editorial, pero es en la especificidad de lo literario, en su relevancia, donde podemos ahondar con mayor éxito.

Es así que plantear una convocatoria sobre mujeres latinoamericanas que escriben y publican en este siglo XXI, es plantear la posibilidad de discutir y analizar cómo el producto literario —novela, cuento, colección de cuentos— se relaciona con la progresiva apropiación del género por parte de las escritoras mujeres, por lo menos desde mediados del siglo XX, hasta convertirse en un fenómeno editorial de grandes dimensiones que corre paralelo a importantes distinciones nacionales e internacionales (Gutiérrez Giraldo, *Ficciones literarias latinoamericanas en la época de las multinacionales del libro*, en *Estudios*: 2006). Las premiaciones suelen ser un trampolín para el ingreso en potentes editoriales de alcance global, así como el acceso a las traducciones y la entrada en un amplio circuito comercial. El premio conlleva publicidad y un cierto respaldo de calidad. En nuestro caso cabría preguntarse: ¿es el sintagma «escritoras latinoamericanas» una nueva marca de fábrica, al estilo del tan discutido realismo mágico? Se puede apreciar una correspondencia entre las premiaciones, las ediciones, reediciones y traducciones. En la convocatoria mencionábamos algunos de ellos: el Premio Herralde a Mariana Enríquez en 2019, o los obtenidos por las ecuatorianas Mónica Ojeda (2014-2015) y María Fernanda Ampuero (2018), y ahora podríamos agregar el Premio José Donoso (2022) recibido por Samanta Schweblin, y que antes recibieran Cristina Rivera Garza (2021), Cristina Peri Rossi (2019) y antes la fundamental Diamela Eltit (2010), además, claro, del Cervantes de la uruguaya Peri Rossi (2021). ¿Puede la industria editorial crear algo de la nada? Más bien es posible que se aproveche de la emergencia de una agenda política, social y cultural que mueve la opinión pública y, por lo tanto, asegura el éxito. No es novedad la estrategia del mercado capitalista para convertir todo en bienes de consumo, en mercancía.

Una forma de contestar estas y otras preguntas es abordar el estudio de las obras, interrogarlas desde distintas perspectivas críticas, ya que reducir la narrativa de estas mujeres a un fenómeno editorial no es justo, ni hace honor a la verdad (al menos, no a toda la verdad), aunque la sombra del concepto mercantilista de la palabra boom reaparezca con sus equívocos al aplicarla para esta nueva narrativa (Guerriero, *Escritoras latinoamericanas: algo está pasando*, en *Lengua*: 2021), al igual que el término pequeño boom (Olivera-Williams. *Boom, Realismo mágico. Boom and boomit*, en *Latin American women literature*: 2016), y que, desde el punto de vista del marketing, la multiplicación de ediciones lo hace posible. También es cierto que esto genera varios problemas. Uno: el de usar categorías que ya han sido lo suficientemente criticadas como para insistir en ellas. Dos: encorsetar a las actuales escritoras en un registro prestado del siglo anterior, y aplicado a varones, los varones más selectos de la literatura latinoamericana, parafraseando a Ángel Rama (*La novela en América Latina*.

Panoramas 1920-1980: 1986). Tres: ir a contrapelo de las declaraciones de las propias interesadas, que no tienen ningún interés en participar de ningún boom, y menos de ser englobadas en un término que no da cuenta de las diferencias. Cuatro: también siguiendo a Rama, un término de marketing aplicado a la literatura no parece ser lo más adecuado. Cinco: cuestión que vale la pena plantear aparte. Ese boom de los sesenta dejó afuera a excelentes escritoras. Tal vez no solo por su condición de mujeres, sino que, por ser tales, el contenido y forma de sus obras no encontró, en ese momento, impulsores ni lectores. Basta pensar en el caso de la uruguaya Armonía Somers (1914-1994), cuyos cuentos y su novela *La mujer desnuda* convulsionaron el ambiente intelectual uruguayo del medio siglo, pero que quedó soterrada hasta que se procesara el cambio cultural que hoy se vive. Tanto la uruguaya como las mexicanas Elena Garro (1916-1998), Rosario Castellanos (1925-1974) y Amparo Dávila (1928-2020), la brasileña Clarice Lispector (1920-1977), la argentina Angélica Gorodischer (1928-2022), y tantas otras más que es imposible nombrar en su totalidad, son hoy leídas y reivindicadas. Algunas de ellas aparecen en epígrafes, en dedicatorias o convertidas en personajes de ficción, o mencionadas como *maestras* en entrevistas y declaraciones. Sin duda, forman parte de ese ocupar un territorio que no se consideraba propio de ellas como sí lo era el de la poesía, un espacio íntimo habilitado y habilitante que, como ha analizado Elena Romiti, las escritoras capitalizaron en la primera mitad del siglo XX (*Las poetisas fundacionales del Cono Sur. Aportes teóricos a la literatura latinoamericana*: 2013) construyendo redes intelectuales de carácter feminista.

Es posible que una de las razones de este auge de narrativa de mujeres —solo una de las razones, porque el fenómeno es mucho más complejo— sea que se necesitara de un tiempo diferente, un tiempo de cambios sociales, políticos, culturales, tiempo de luchas y de obtención de derechos, que colaborara a colocar a estas escritoras y a sus obras en el lugar de privilegio que ocupan hoy. Se puede apreciar una tal vez lenta, pero también sostenida, apropiación de temas tradicionalmente masculinos —la violencia como uno de los ejemplos más claros—, y la entrada a un mercado del libro que antes solo habían logrado unas pocas, entre las más notorias Isabel Allende, Ángeles Mastretta o Gioconda Belli.

Alicia Torres (Se buscan narradoras, vivas y muertas, en *Brecha*: 2019) plantea la dificultad de revisar la narrativa uruguaya escrita por mujeres en la década de los noventa, tanto por la ausencia de un distanciamiento temporal suficiente como por la coexistencia de narradoras de distintas generaciones actuando en el campo literario. Tiempo antes, Miriam Pino (*Las hermanas de Shakespeare: mujeres escritoras en la Argentina de los '90*, 2001) hizo un intento similar para Argentina, cuando habla de las «hermanas de Shakespeare», caracterización que procede de Virginia Woolf, para referirse a esas escritoras que no alcanzaron el éxito de sus pares varones de la misma generación. Ambas referencias vienen a cuento de esa construcción de un espacio narrativo de mujeres en el siglo XXI, un deslinde al que se suma nuestra propuesta. Finalmente, se podría decir que ya no estamos buscando cuáles fueron las narradoras, sino que hoy, directamente, estamos estudiando a las consagradas. Es evidente que estamos ante una nueva vuelta de tuerca que posiciona en un lugar preponderante a la narrativa de mujeres latinoamericanas.

El planteo de Torres nos lleva a preguntarnos también: ¿es posible —que es lo mismo que preguntarse si es válido— intentar periodizar la narrativa de mujeres? ¿Es válido plantear una línea cronológica que pase por «narradoras de los sesenta», «narradoras de los noventa», «narradoras del XXI»? Sin duda, no hay una única respuesta, pero podemos intentar una desde el caso de Cristina Peri Rossi, que está publicando desde fines de los sesenta, gana su primer premio con *El libro de mis primos* (1969) y el Premio Cervantes en el 2021. Entre estas dos fechas y hasta el presente, ha continuado publicando y su obra siguió siendo reeditada. ¿Es entonces una de las *precursoras* o una de las integrantes de este discutido boom de la narrativa latinoamericana de mujeres?

Otro aspecto importante es la temática que trabajan estas escritoras. También este es un punto complejo, que llevó a que en la convocatoria ampliáramos todo lo posible las líneas temáticas. Las escritoras del siglo XX ya planteaban un posicionamiento de género, a través de la reivindicación del cuerpo femenino, el erotismo, la sexualidad y sus experiencias —alcanza con pensar en *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers, o en los cuentos de *Canon de alcoba* (1988), de Tununa Mercado, ya casi bordeando la última década del siglo. También habían abordado la violencia del poder estatal sobre los cuerpos subalternos —valga el ejemplo de *Aviso a la población* (1964), de Clara Silva—, en versiones más o menos metafóricas —el cuento «Cosa Secreta» (1971), de Cristina Peri Rossi, o *El libro de mis primos* ya mencionado—. Justamente, la violencia desde el Estado y sus estrategias de poder permean la narrativa de mujeres latinoamericanas desde por lo menos la temprana Nelly Campobello —*Cartucho* (1931), reeditada por Cátedra en 2019—, Elena Garro —*Recuerdos del porvenir* (1963), pero reeditada por Alfaguara en 2019—, Elena Poniatowska con sus obras testimoniales y la emblemática *La noche de Tlatelolco* (1971), para mencionar algunas del siglo XX. Junto a la continuidad de esta línea de la violen-

cia a nivel colectivo es dable reconocer la emergencia de la violencia del hombre sobre la mujer, la violación y el feminicidio, figura legal que establece un delito que antes no existía como tal.

Charles Tilly (Guerra y construcción del estado como crimen organizado, en *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, n.º 5: 2006) nos recuerda que los gobiernos gestionan y monopolizan la violencia, tal como planteaban Maquiavelo y Hobbes. Sin embargo, las violencias también han cambiado, y si bien siguen siendo el negocio estatal más similar al crimen organizado, ahora exceden los límites de la nación y no necesariamente se valen de la guerra tradicional. Nuevas categorías como la de ciudad global o/y circuitos transfronterizos (Sassen, *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*: 2003) problematizan las fronteras territoriales, actividades económicas, sectores dirigentes, mercados transterritoriales, y ponen en evidencia la feminización de la pobreza y de la fuerza de trabajo. Tal como dice Sassen:

[...] mi principal esfuerzo consiste en revelar las conexiones sistemáticas entre, por un lado, quiénes son consideradas personas pobres, de bajos ingresos y, por lo tanto, de bajo valor social, con frecuencia representadas más como una carga que como un recurso, y por otro lado, las que están emergiendo como fuentes significativas de producción de beneficios, especialmente en la economía sumergida [...]. La prostitución y la migración derivada por la búsqueda de empleo está creciendo en importancia como modos de ganarse la vida. El tráfico ilegal de trabajadores y especialmente de mujeres y de niños y de niñas para la industria del sexo está creciendo en importancia como formas de obtención de ingresos (2003).

También parece ser el principal esfuerzo de estas narradoras revelar las condiciones de vida violentas: así lo hace María Fernanda Ampuero en cuentos como «Biografía», de *Sacrificios humanos* (2021), título más que elocuente para una colección de relatos que incluye también «Freaks», «Lorena» —la estúpida latina que John golpea— y «Pietá», en que las trabajadoras domésticas ganan menos de lo que sale la comida del perro y los amos «adoptan» niños en el extranjero para que sean «blancorubiosazules».

Las narradoras latinoamericanas de este siglo, desde una agenda declaradamente feminista (Guerriero, 2021), cuestionan distintos aspectos del sistema heteronormativo patriarcal. Por un lado, presentan relaciones familiares disruptivas, confusas, como las de *La azotea* (2001), o las del cuento «Mis padres y mis hijos», en clave más lúdica, de Samanta Schweblin, de *Siete casas vacías* (2015). La maternidad como concepto aparece cuestionada: madres que matan a sus hijos, como hace la narradora de *La azotea* con Flor, o los abandonan todo lo posible, como le sucede a Mauro en *Mugre rosa* (2020).

Son escritoras que incluyen en sus novelas o cuentos temáticas de agenda muy actual como el medioambiente, la contaminación y los efectos sobre los seres, la violencia que se vivía como normalizada y que se pone en tela de juicio —los cuentos de María Fernanda Ampuero, «Silba», de *Sacrificios humanos*, y «Otra», de *Pelea de gallos*, son emblemáticos en este sentido—, un tema tan actual y endémico en América Latina como el feminicidio es tratado por Cristina Rivera Garza a partir de su propia historia familiar. Se permiten también cuestionar lúdicamente la historia y el canon oficial —como hace Gabriela Cabezón Cámara en *Las aventuras de la China Iron* (2017)—. O presentar pandillas de jóvenes mujeres adolescentes que logran con sus acciones un terror más profundo que el provocado por fantasmas, aunque estos y las brujas también estén presentes, como se ve en la novela *Mandíbula* (2018), de Mónica Ojeda, o en cuentos como «La Virgen de la tosquera», de Mariana Enríquez. Imposible hacer siquiera una enumeración exhaustiva. Pero, en definitiva, sus relatos están en consonancia con las nuevas agendas de derechos humanos, con los numerosos colectivos con intereses divergentes y que, más o menos, han logrado llevar sus reivindicaciones al ámbito de la normativa legal.

Algunas de estas temáticas y problemas se recogen en este número de [sic]. Los artículos aquí reunidos dan cuenta de un mapa latinoamericano que hace foco en el Río de la Plata, sin dejar de atender a otras zonas, como Colombia o México. La mayoría de las autoras sobre las que se escribe pertenecen a zonas de Latinoamérica que tienen un «trayecto» o tradición literaria muy fuerte. Esto sin dejar de tener en cuenta que adscribirlas a un país delimitado no es del todo apropiado: cualquiera de ellas son escritoras trashumantes, que van y vienen, viven y publican, dan charlas y talleres en y desde distintos lugares del globo. A esto hay que sumarle que casi todas las narradoras estudiadas han sido visibilizadas a partir de la obtención de premios prestigiosos y de publicaciones en editoriales multinacionales, lo que ha llevado a su «mundialización», concepto que propone Gallego Cuiñas (*Las novelas argentinas del siglo XXI. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*: 2020) para las argentinas.

Hemos decidido ordenar los artículos que siguen atendiendo a estas cuestiones, sin dejar de lado las temáticas presentes en las autoras abordadas. Las del Río de la Plata —Fernanda Trías, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Lalo Barrubia—, en términos generales, son abordadas a partir de categorías tales como narrativa de lo inusual o insólito (Alemany, 2020), lo distópico, el sistema indicial de lo fantástico (Campra, 2001), lo ominoso, lo neogótico, categorías hoy presentes en la crítica que ponen en el tapete los espacios cerrados, familiares pero a la vez disruptivos, en que se mueven sus personajes. Personajes, además, predominantemente femeninos y que rompen con estereotipos: maternidad, niñez, familia, son temas trabajados «a contrapelo», cuestionando los supuestos heteropatriarcales.

Así, Graciela Franco Díaz en «La muerte de la madre en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin», hace un detallado análisis de la tensión entre cuento y novela, mientras se desarrolla la trama, las voces narradoras, la maternidad y la paternidad, los cuerpos —cuerpo de mujer, cuerpos de niños, cuerpos deformes— y cómo juegan en la particular estructura de una novela dialógica. Los cuerpos son afectados por la contaminación tanto como la naturaleza, que mata y es matada con los herbicidas y el agua contaminada. Franco relaciona esta obra con el relato «El aljibe», de Mariana Enríquez, y con otros de la propia Schweblin para dar un panorama de la temática fantástica y/o neogótica, como se la ha llamado, que parece tener excelentes antecedentes en el Río de la Plata y que encuentra en ellas sólidos exponentes.

María de los Ángeles Romero en «La poética del vaciamiento en *Mugre rosa*, de Fernanda Trías», analiza la novela desde una perspectiva ecocrítica, relacionando la importancia de la ciudad vacía que recrea en la novela la voz narradora con los personajes con que esta se vincula: Max, Mauro y la Madre; además, siguiendo a Agamben, observa cómo se manifiestan en la novela los mecanismos de poder sobre la vida biológica en situaciones límites, tan premonitoriamente similar a la realidad.

Magdalena Pérez Facio describe y analiza los «Mundos en descomposición en *La azotea* y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías» a partir de los que llama «cuatro pilares» que muestran la degradación: «ciudad, naturaleza, cuerpo y vínculos», para poner en evidencia la relación entre los habitantes de la ciudad —¿Montevideo?— y los cuerpos que la habitan; los cuerpos deformes o enfermos —de los niños, del padre, de las narradoras, de los afectados por la peste—; los vínculos también enfermos entre los personajes y las familias a que pertenecen.

En la búsqueda de filiaciones literarias, Blas Rivadeneira también se concentra en la uruguaya en «Nostalgia por el futuro perdido: ficción paranoica, distopía y cuerpo en *La azotea* y *Mugre rosa*, de Fernanda Trías», estableciendo una línea de *raras* —tal como la formulara Rama—, pero a partir de las *raras*, entre las que la ubica a Armonía Somers, Marosa Di Giorgio y Mercedes Rein, que, según el autor, redefinen esa rareza desde una perspectiva de género y el contexto de problemáticas sociales. Relaciona este punto de partida con la imagen de los pájaros presentes en las dos novelas, acercando a la autora, y a la vez alejándola, de su maestro Mario Levrero; y, por otro lado, vinculándola con la noción de «ficción paranoica» de Piglia y la amenaza, persecución y encierro que sufren los personajes de ambas novelas.

Selena Ortiz Saldamando en «El canon y las cuentistas hispanoamericanas: Elena Garro, Cristina Peri Rossi y Samanta Schweblin», reflexiona sobre la inequidad en cuanto a la presencia de cultoras del género breve en los programas oficiales de enseñanza secundaria. A partir de allí propone analizar y relacionar notables exponentes del género de diferentes generaciones en las que se advierte una mirada desde la mujer en la construcción de narradores y personajes, sobre todo a partir de que la mujer abandona el lugar de musa inspiradora para ser activa constructora de mundos imaginarios.

Cecilia Gerolami en «La negritud como resistencia en la novela *Rompe la quietud*, de Lalo Barrubia» analiza la difícil interseccionalidad entre *blanquitud* y *negritud* en el protagonista de esta novela publicada en 2018, en diálogo con los noventa uruguayos: un Uruguay de la salida después de la dictadura, de contraculturas y de movida musical, un momento del país en el que se sentía el andar sin rumbo, como afirma la autora siguiendo a Achugar. En el artículo, el candombe es el elemento central, que oficia de puente o conducto entre esas dos identidades del personaje, que se define como un «percusionista de raíces negras».

En el artículo «*Kentukis*, de Samanta Schweblin: una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular», Mauricio Cuadro se detiene en dos personajes de esta obra: Alina y Emilia que, tal como plantea el autor, llegan de forma desinformada a los *kentukis*, y por ello deben resolver cómo puede ser su acercamiento ellos. En cualquiera de los casos, lo que está en juego es la intimidad de cada uno y la exposición del otro: la intimidad se vuelve espectáculo, como analiza Cuadro teniendo en cuenta a Sibilia, porque ficcionaliza lo privado apoyado en recursos mediáticos. Según la habilidad mayor o menor, o el contrato explícito o no de cada personaje con su respectivo *kentuki*, la vulnerabilidad de la exposición será mayor.

Luana Varela en «La religiosidad y sus espacios en “El aljibe”, de Mariana Enríquez» muestra la persistencia de las prácticas femeninas ancestrales —y catalogadas alguna vez como heréticas, según estudia Federici—, en las religiosidades populares, a partir de este cuento incluido en el libro *Los peligros de fumar en la cama*. Asimismo, plantea la relación entre *adolescer* y *saber* a partir de la confrontación de los personajes femeninos del cuento y el padre. Como plantea, el miedo es «una consecuencia del acto mismo de saber», por eso en este relato solo las mujeres, alternativamente, sienten temor.

Narradoras de México y Colombia, como decíamos antes, están representadas en este número. Si en las anteriores los mundos distópicos y el ambiente ominoso son la tónica, en Cristina Rivera Garza y Patricia Nieto la cruda realidad adquiere un primer plano, al menos en los temas: historias de despojo, de frontera, de identidad, de cadáveres en el río Magdalena se hacen presentes, aunque, al igual que las anteriores, desde estrategias novedosas, desde la reformulación de memorias colectivas y del «reciclaje» de la crónica, insertándose en una tradición propia del continente pero desde una mirada de género y muy actual.

El artículo de Laura de la Rosa Nicola, «La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*: de Cristina Rivera Garza», atiende a la intersección entre ensayo y novelística de la mexicana Rivera Garza, quien desde los supuestos de que todo *yo* es relacional (Butler) y el de las «literaturas posautónomas» (Ludmer), produce sus novelas. Estas cuentan historias —la de los algodonereros mexicanos en la frontera entre Tamaulipas y Texas en los años treinta; la de su hermana víctima de feminicidio cuando no existía la palabra que designara esa muerte— que Rivera Garza caracteriza como «autobiografías después del yo», en las que «cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú y del nosotros».

Andrea Arismendi Miraballes también se detiene en la autora mexicana, pero en su artículo «Múltiple y monstruosa: Amparo Dávila en la ficción de Cristina Rivera Garza», aborda la novela *La cresta de Ilión* (2002) para analizar, por un lado, la técnica de superposición de fragmentos propios y ajenos y por otro, desentrañar los agentes de lo fantástico, en un texto en el que este procedimiento se refuerza por partida doble al tener como personaje central a la maestra mexicana de la literatura fantástica, mencionada en el título. La acertada afirmación de que la novela pertenece al género fantástico permite a Arismendi leerla desde la categoría de la subversión y la amenaza (Rosemary Jackson) que puede llegar a sentir el lector, al igual que el protagonista, a quien abrir la puerta le puede significar permitir la entrada al monstruo al que tanto se teme.

Sandra Argenis Franco Ceferino en «Génesis de cronista: Patricia Nieto, recorrido de memoria» estudia en detalle la estrecha relación entre periodismo, crónica, memoria y narración a partir de la escritora colombiana Patricia Nieto. En su artículo aborda las estrategias narrativas —la oralidad en la escritura, el hallazgo de títulos y copetes «que se bañan de ingenio literario»— y también la importancia del periodismo, ya característico por lo menos desde el siglo XIX en Latinoamérica, para comunicar problemáticas sociales y recuperar memorias y voces que no se suelen oír: la de los colectivos populares de Medellín, como en «Con la manta al hombro» (1993), que describe la fiesta y la rumba en los setenta; las de los muertos debidos al tráfico de drogas, como en «Los escogidos» (2012), o los de «La epidemia depresiva» (1995) entre otras.

Esperamos con esta entrega de la revista [sic] aportar a una discusión que ya está en curso, pero en la que hay que ahondar. Prácticas y modos de vivir y ser en el mundo —en un cierto mundo— empiezan a cambiar. Los relatos —los cuentos, las novelas, la literatura, toda forma de arte— pueden dar cuenta de otros mundos posibles. Y así como empezamos con esa imagen de tapa con muchas mujeres en un primer plano, hacia adelante, de frente, ahora, para terminar, las dejamos andar con estos versos de Cristina Peri Rossi: «Por la calle venían tantas mujeres / que no pude pronunciarlas a todas».

Sonia D'Alessandro García
María del Carmen González de León
Montevideo, diciembre de 2023