

HIBRIDACIÓN Y SUBVERSIÓN DE ARQUETIPOS FEMENINOS LATINOAMERICANOS
EN ALFONSINA STORNI, GABRIELA MISTRAL Y SILVINA OCAMPO

by

ANED LADINO
B.S. University of Central Florida, 2014

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirement
for the degree of Master of Arts
in the Department of Modern Languages and Literatures
in the College of Arts and Humanities
at the University of Central Florida
Orlando, Florida

Fall Term
2018

Major Professor: Lucas Izquierdo

© 2018 Aned Ladino

ABSTRACT

Social, political, and economic transformations contributed to redefine gender roles at the beginning of the twentieth century. In Latin America, Alfonsina Storni (1889-1938), Gabriela Mistral (1892-1957) and Silvina Ocampo (1906-1993) produced a hybrid narrative that challenged heteronormative conventions. In dialogue with a global realignment, they advocated for the rights of mestiza, indigenous, and working class subjects. This thesis proposes that the authors participated in a worldwide transformation that established women as historical agents. The research incorporates poems, essays, and short stories to map the emergence of independent, clever, and ambiguous models of femininity. They deployed traditional archetypes, such as the Virgin Mary, and modern subjectivities to contest the social norms that underpin patriarchy.

Storni, Mistral, and Ocampo transgressed and redefined social hierarchies inherited from intellectual elites representing underprivileged populations. We observe a crosspollination of journalism and literature that includes corporeal and mystical elements. These authors actively fought for gender equality and became influential cultural producers. Mistral, for instance, was the first Latin American writer to win the Nobel Prize in Literature. Their achievements inspire and encourage contemporary Latino women to challenge social norms and become cultural producers.

Keywords: Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Silvina Ocampo, hybridization, female archetypes, Diana Taylor, Jacques Rancière.

A mi hermanita por mostrarme que la norma no necesariamente es la normalidad

A Valeria por darme el valor de seguir

A la mujer híbrida latinoamericana

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi inmensa gratitud a mi director de tesis, el Dr. Lucas Izquierdo por su paciencia y dedicación en este proceso de escritura. Sobre todo, agradecerle por guiarme para encontrar mi voz narrativa y pensar desde diferentes perspectivas. Quiero agradecer a los lectores del comité, Dr. Humberto López Cruz y Dra. Lisa Nalbone por sus consejos y aportes.

Igualmente agradecerles por todos estos años de apoyo y contribución en mi formación académica y por enseñarme a ser una mejor alumna, escritora y profesional. Quiero reconocer y agradecer a la Dra. María Cristina Santana por inspirarme y ser un ejemplo de mujer latina híbrida. Finalmente, agradezco a mi familia por su apoyo especialmente a la Churrita, la tía Vicky y Valeria por haberse tomado el tiempo de leer mis bosquejos y darme su opinión.

¡Gracias a todas las personas que contribuyeron en este proceso!

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO II: LA MUJER LATINOAMERICANA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX	4
2.1 El imaginario nacional y la mujer en el siglo XIX.....	4
2.2 La modernidad latinoamericana	8
2.3 Roles femeninos en el imaginario nacional.....	11
CAPÍTULO III: NACIÓN Y NARRACIÓN FEMENINA LATINOAMERICANA.....	16
3.1 Definiendo la nación hispanoamericana en la narración.....	16
3.2 Narraciones femeninas	18
3.3 Corrientes literarias del siglo XX.....	19
CAPÍTULO IV: CUERPOS HÍBRIDOS: LA <i>PERFORMANCE</i> FEMENINA LATINOAMERICANA	23
4.1 Materialización del cuerpo femenino.....	23
4.2 Arquetipos femeninos híbridos latinoamericanos	25
4.3 La mujer marianista.....	27
4.4 La mujer peculiar	29
4.5 La mujer nueva.....	31
CAPÍTULO V: ALFONSINA STORNI: DE TAO LAO A LOBA	33
5.1 Rasgos biográficos	33

5.2 Las feminidades de Tao Lao	35
5.3 Notas periodísticas	35
5.4 Poesía: de ovejita a loba.....	38
CAPÍTULO VI: GABRIELA MISTRAL: SUS RECADOS Y “LOCAS MUJERES”	46
6.1 Datos biográficos.....	46
6.2 Los recados de Mistral	49
6.3 De <i>Desolación</i> a “Locas mujeres”	52
CAPÍTULO VII: SILVINA OCAMPO: METAMORFOSIS FEMENINA EN <i>FURIA</i>	58
7.1 Datos biográficos.....	58
7.2 Metamorfosis literaria <i>silvinesca</i>	60
7.3 <i>La furia</i> femenina.....	61
CAPÍTULO VIII: CONCLUSIÓN.....	68
REFERENCES	71

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

Alfonsina Storni (1889-1938), Gabriela Mistral (1892-1957) y Silvina Ocampo (1906-1993) vivieron cambios sociales, políticos y económicos en los siglos XIX y XX. Estos procesos históricos abrieron camino a la inclusión femenina latinoamericana. Las escritoras representaron lo excluido, rompieron esquemas establecidos y pasaron de ser consumidoras a productoras culturales. Ellas generaron modelos corpóreos que subvirtieron los arquetipos femeninos latinoamericanos. Su lenguaje incorporó elementos tradicionales y alternativos para concebir a la mujer como agente histórico.

Storni, Mistral y Ocampo exploraron roles de género tradicionales para cuestionar la función de la mujer en la sociedad. Reconfiguran los derechos femeninos enfocándose en la mujer latinoamericana, incluyendo indígenas, mestizas y trabajadoras. Su literatura proporciona visibilidad femenina en el imaginario social y el constructo nacional. Los personajes son independientes, ambiguos, astutos y encarnan a mujeres con pasiones, dolencias, temores, alegrías y ambiciones. En forma de espejo, los arquetipos femeninos que aparecen en su poesía y prosa se reflejan en la obra ensayística y periodística de Storni y Mistral. De manera circular, los temas femeninos en los ensayos y crónicas se reflejan en su narrativa ficcional.

Los procesos democráticos y de modernidad a finales del siglo XIX y principios del XX ampliaron la independencia femenina y su participación en la nación. Estos cambios incluyeron una mejor educación y el incremento de puestos laborales para la mujer. La evolución del canon literario femenino aumentó el número de escritoras y sus publicaciones. Storni, Mistral y

Ocampo participaron de los procesos emancipadores de la modernidad y reconfiguraron identidades colectivas.

La interpretación del cuerpo femenino históricamente se le había atribuido a la literatura masculina. El lenguaje como cuerpo actúa como vehículo de expresión para, “reportar eventos corporales internos” (Butler, “Cuerpos fragmentados” 57). Storni, Mistral y Ocampo transgreden y desafían las jerarquías establecidas utilizando el lenguaje como cuerpo híbrido. Francine Masiello indica que las mujeres latinoamericanas deben, “inventar un lenguaje híbrido que reconozca las estructuras del poder a la vez que ofrezca una alternativa a las mismas; la voz de la mujer, por consiguiente, siempre se desdobra para hacerse sentir” (“Discurso” 56). El discurso de las escritoras tiene características tradicionales y emancipadoras. Incorporan un lenguaje híbrido con elementos corporales, místicos y fantásticos para cuestionar la marginalización de la mujer. La escritura femenina es un juego de espejos, “aparecen en él los caminos comunes, las pulsaciones colectivas... Hay una semejanza que recorre tiempos, lugares, un modo similar de escribir y encarnar las mismas obsesiones” (Sefchovich 34).

La construcción de los cuerpos femeninos latinoamericanos participa de procesos culturales de hibridación. Diana Taylor propone la *performance* femenina como un producto de la memoria cultural. Los cuerpos participantes en la transmisión de conocimiento y memoria cultural son productos de ciertos sistemas taxonómicos, disciplinarios y nemotécnicos. Las técnicas de transmisión variaban según el grupo, el género y la etnia. La mujer mestiza es, “mapped by racialized and gendered practices of individual and collective identity” (86). La *performance* femenina latinoamericana estuvo sujeta a los procesos de mestizaje e hibridación

que ocurrieron desde la colonización. Con la modernidad observamos la producción de arquetipos alternativos.

El cuerpo híbrido de la mujer latinoamericana se reconfigura en la intersección de la mujer marianista, la mujer peculiar y la nueva mujer. La mujer marianista evoca a la Virgen María e idealiza sus valores. La mujer peculiar se revela con el patriarcado, vive soltera y busca independencia. La nueva mujer emerge a principios del siglo XX y es económica y sexualmente independiente. Storni, Mistral y Ocampo encarnan la mujer nueva. Se establecieron en un campo intelectual predominantemente masculino y dieron luz a modalidades femeninas que negociaban entre los prototipos mencionados. Su escritura fue un vehículo de empoderamiento femenino que redefinió roles de género contribuyendo a la apertura de una independencia moral y material femenina.

CAPÍTULO II: LA MUJER LATINOAMERICANA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

2.1 El imaginario nacional y la mujer en el siglo XIX

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sucesos geopolíticos provocaron cambios significativos en Latinoamérica. Los lazos colonizadores con España se rompieron definitivamente en 1898. Las repúblicas latinoamericanas pasaban por un período de transición buscando independencia política y cultural para crear su propio concepto de nación. La participación femenina en la construcción del imaginario nacional latinoamericano fue limitada. La mujer dependía económicamente del hombre y su rol principal era de madre y ama de casa. Los procesos de modernidad abrieron camino para una participación femenina más incluyente con proyectos sociales, educativos y culturales. El desarrollo industrial amplió la demanda laboral y las oportunidades profesionales femeninas. Durante la transición al siglo XX, se originaron grupos sociales que abogaban por los derechos de la mujer y paulatinamente su participación aumentaba en la nación.

Benedict Anderson propone la nación como una comunidad imaginada, “It is an imagined political community- and imagined as both inherently limited and sovereign. It is imagined because the members of even the smallest nation will never know of their fellow-members” (6). Los integrantes de las naciones se imaginan compartiendo vínculos fraternales entre sí, sin tener contacto directo. El nacionalismo está alineado con ideologías culturales y políticas. Para construir la nación, se requiere crear lo que es imaginado como una cultura nacional. Las culturas antiguas fueron imaginables y se consideraban sagradas a través de su lenguaje o jeroglíficos. Anderson argumenta que, “classical communities linked by sacred

language character distinct from the imagined communities of modern nations” (13). Las civilizaciones occidentales confiaban en la sacralidad de sus idiomas, mientras que en Latinoamérica se censuraron los lenguajes locales.

En Latinoamérica, la novela influyó en los procesos de construcción nacional. Los autores latinoamericanos, “prepararon proyectos nacionales en obras de ficción e implantaron textos fundacionales a través de campañas legislativas” (Sommers 24). La literatura participó en la construcción de la comunidad imaginada. Escritores y lectores formaron el sentimiento nacional. Los escritores promocionaron la nación y generaron personajes heroicos. Los lectores se identificaron con los personajes y llevaron la literatura a la práctica, adoptando así sus características.

El lenguaje comunicativo compartido es una característica y vínculo de las comunidades imaginadas. Jacques Rancière señala que la idea de política está basada en la capacidad humana de hablar y discutir por lo que argumenta que no todos los seres humanos son considerados como iguales, “Aristotle says, the slaves have the *aisthesis* of language (the passive capacity of understanding words), but they don’t have the *hexis* of language (the active power of stating and discussing what is just or unjust” (“The Aesthetic” 4). Coexiste un conflicto sobre quién habla y los temas discutidos. Establece un desacuerdo entre sujetos con voz política y los que cumplen la función de reproducirse y poblar las comunidades.

La comunidad imaginada necesita un espacio con distribución social, política y un lugar donde, “the abstract and arbitrary forms of symbolization of hierarchy are embodied as perceptive givens, in which a social destination is anticipated by the evidence of a perceptive

universe, of a way of being, saying and seeing” (Rancière, “The Thinking” 7). Los espacios conectados con el poder y el privilegio jerárquico se distribuyen limitando lo de adentro y afuera, lo central y periférico y lo visible e invisible. Las nuevas naciones latinoamericanas usaron distribuciones que dieron pie a sociedades basadas en jerarquías.

En “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX,” Mary Louise Pratt sugiere que las naciones fundadas desde la descolonización o independencia contradicen las características del imaginario nacional. Las naciones latinoamericanas se caracterizaban por la diversidad de sus habitantes; blancos, indígenas, mestizos y negros. La elite criolla continuó subordinando a las comunidades marginadas. El orden nacional “apunta no a emancipar a esta gente sino a legitimar su continua subordinación” (52). La marginalización de los indígenas, negros y mujeres continuó bajo las nuevas jerarquías en manos de los criollos, europeos nacidos en América Latina.

Las naciones latinoamericanas independientes continuaron con el sistema colonial implementando proyectos sociopolíticos y económicos que arremetían en contra de los sujetos marginados. La población argentina de origen africano fue reducida y marginada, “el liberalismo burgués apoya el blanqueamiento cultural mediante el exterminio del indígena y del mestizo como proponían los letrados burgueses cubanos del XIX respecto al negro” (Gomáriz 38). El ascenso de las burguesías criollas al poder político hizo posible la continuidad de las prácticas y políticas semejantes a las del colonialismo.

La elite política argumentaba que la mujer no tenía la misma capacidad intelectual que el hombre y la consideraba de clase inferior al atribuirle defectos biológicos. Domingo Faustino

Sarmiento en la *Revista Católica* señala, “la discusión filosófica de las verdades sociales no se ha hecho para las mujeres”, cuyas cabezas son “impotente[s] para abrazar las verdades abstractas” (citado en Garrels 32). La participación femenina de forma directa en la política y en posiciones de liderazgo era inexistente. La mujer se situaba como habitante, pero no como ciudadana.

Carole Pateman propone que, “teórica e históricamente, la condición central de la ciudadanía ha sido el concepto de la independencia” (Citado en Pratt, “Repensar” 49). El rol femenino latinoamericana durante el siglo XIX se caracterizaba por la dependencia. La mujer estaba subordinada a las políticas y normas sociales de dominio masculino y su relación frente a las ideologías de la nación y comunidad imaginada eran limitadas. La mujer no contaba con el *hexis*, en nomenclatura de Rancière, y su voz política era excluida. La mujer no tenía acceso a “los derechos de propiedad, el voto, la educación igualitaria, los derechos reproductivos, la posibilidad de ocupar cargos públicos” (Pratt, “No me interrumpas” 75). La participación ciudadana limitada y acceso laboral restringido impidieron la independencia económica femenina.

Las comunidades imaginadas de las nuevas naciones compartían un idioma heredado y la educación era elemento primordial para su desarrollo. Andrés Bello propuso que se debía conservar el español como vínculo de comunicación y fraternidad. Formuló una gramática flexible y adaptable a cada nación hispanoamericana promoviendo la independencia cultural por medio de la educación. El propósito, era darle un cauce común al, “adelantamiento prodigioso de todas las ciencias y las artes, la difusión de la cultura intelectual y las revoluciones políticas” (18). La educación era la base para la integración cultural y el desarrollo intelectual de los nuevos ciudadanos.

2.2 La modernidad latinoamericana

El letrado se había situado en la ciudad desde la colonia. Ángel Rama señala que a partir de la colonización hubo una, “*ciudad letrada* que componía el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder” (33). Este modelo fue la base de las nuevas naciones que continuaron posicionando instituciones sociales en la ciudad. Argentina, por ejemplo, era uno de los países más urbanizados del mundo y aproximadamente 80 por ciento de su población residía en ciudades a principios del siglo XX. Un gran número de habitantes provenían de las olas migratorias del siglo pasado: “las migraciones internacionales en primer lugar y las migraciones internas más tarde, fueron los principales factores demográficos determinantes del proceso de urbanización” (Sarlo 17). Buenos Aires se había convertido en una ciudad cosmopolita gracias a los inmigrantes europeos, los grupos intelectuales y las nuevas tecnologías.

Las ciudades latinoamericanas crecían y pasaban por un proceso de renovación y modernización durante la transición al siglo XX. Néstor García Canclini argumenta que estos procesos fueron impulsados, “por las oligarquías progresistas, la alfabetización masiva y los intelectuales europeizados...por el aporte de migrantes y el ascenso democratizador de sectores medios y liberales” (“Modernismo” 166). La consolidación del crecimiento urbano e industrial contribuyeron a la ampliación de mercados culturales. La ciudad era sinónimo de desarrollo, donde se establecían los centros políticos, culturales e intelectuales.

La idea de modernidad según García Canclini se fundamenta en cuatro proyectos básicos: emancipador, expansivo, renovador y democratizador. El proyecto emancipador se basa en, “la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las practicas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos” (*Culturas híbridas* 51). El proyecto expansivo se basa en divulgar el conocimiento y su producción. Se manifiesta en el desarrollo de los descubrimientos científicos, el desarrollo industrial y el consumo de los bienes. El proyecto renovador se basa en el mejoramiento e innovación de la relación, “con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo” (51). El proyecto democratizador se basa en la difusión de educación, arte y conocimiento para una evolución racional y moral.

García Canclini establece una distinción entre las ideas de modernidad, modernización y modernismo. La modernidad es el período histórico, la modernización es el proceso social que construye la modernidad y el modernismo son los proyectos culturales. La modernización y el modernismo se desarrollaron de manera diferente en cada nación latinoamericana. Sin embargo, compartieron varios rasgos como los procesos históricos simultáneos y la ubicación, “en el mercado económico y simbólico internacional” (“Modernismo” 166). La modernidad latinoamericana fue contradictoria y produjo culturas híbridas. La hibridación se concibe como procesos, “socioculturales en las que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (*Culturas híbridas* 14). Estos procesos son el resultado de intercambios migratorios, económicos, comunicacionales y culturales. En la cultura híbrida coexisten elementos residuales, dominantes y emergentes. La producción literaria contribuyó a formar y definir la cultura nacional.

Las nuevas sociedades modernas y democráticas aumentaron el mercado cultural que favoreció la experimentación en el lenguaje y la sincronización con las vanguardias internacionales. A su vez necesitaban, “*la divulgación* - ampliar el mercado y el consumo de los bienes para acrecentar la tasa de ganancia” (*Culturas híbridas* 56). Las campañas de alfabetización ampliaron el número de lectores de clase media y el consumo de lectura. Los movimientos culturales y políticos de izquierda generaron campañas para socializar el arte en clases populares. Los países latinoamericanos establecieron un sistema de producción cultural autónomo desde 1930. Diferentes procesos influenciaron el surgimiento de la clase media, “en México a partir de la revolución, las que acceden a la expresión política con el radicalismo argentino, o en procesos sociales semejantes en Brasil y Chile, constituyen un mercado cultural con dinámica propia” (94). Los medios de comunicación impresos ampliaron su producción para mayor difusión a un mercado con diferentes gustos culturales. El crecimiento del mercado literario contribuyó a profesionalizar las funciones culturales y los escritores de esa época pudieron emplearse como docentes y periodistas.

Las bibliotecas obreras y los centros populares se expandieron entre 1920 y 1930 y surgieron nuevas editoriales, periódicos y revistas. En Argentina revistas como *Los Pensadores* y *Los intelectuales* publican ficción europea, ensayos filosóficos y políticos. La editorial Claridad publicó de 10.000 a 25.000 ejemplares respondiendo al crecimiento de un nuevo público. Se les ofrecía, “una literatura responsable desde el punto de vista moral, útil por su valor pedagógico, accesible tanto intelectual como económicamente” (Sarlo 19). Las editoriales y revistas fortalecieron a los nuevos lectores y complacieron los diferentes gustos literarios. Surgió un nuevo periodismo desde una cultura democratizada en la distribución del consumo. Los

periódicos buscaban transmitir una imagen directa de los hechos y los intereses del público añadiendo material gráfico. Los periódicos y revistas buscaban acercarse a las masas populares expandiendo los temas de sus publicaciones incluyendo secciones dedicadas al deporte, el cine, la vida cotidiana y la mujer. Los medios de comunicación impreso contribuyeron a la formación política de las naciones estableciendo e informando las diferencias entre los grupos sociales.

2.3 Roles femeninos en el imaginario nacional

El rol tradicional de la mujer doméstica se fomenta en la educación del período, a pesar del progreso industrial y científico. Lucía Guerra Cunningham observa, “a la mujer se le mantiene en un rol estático de madre que la revierte al génesis bíblico y al pecado original” (366). El currículo educativo de la mujer estaba enfocado en las artes domésticas. Sarmiento establece en Argentina escuelas primarias y normalistas para niñas con el objetivo de, “hacer de las mujeres mejores madres y eficientes dueñas de casa... puesto que la concibe como figura básica en la preparación de los futuros ciudadanos de la nación” (366). Se recalca el rol de la mujer como madre en función de maestra. Esta ideología promovía el arquetipo femenino de ama de casa concentrándose en sus habilidades domésticas.

Las escuelas normalistas latinoamericanas ampliaron la educación en diferentes sectores de la población. La mayoría de las estudiantes eran de la clase media emergente. Las escuelas normalistas ofrecieron a las mujeres, “a chance to acquire an education for themselves and a respectable, if poorly remunerated, profession teaching primary school children” (Miller, “Women and Education” 45). Las normalistas tuvieron la oportunidad de extender su educación más allá del nivel primario, aprender técnicas de alfabetización y habilidades analíticas como

maestras de primaria. Sin embargo, las oportunidades laborales seguían siendo limitadas porque la educación universitaria era prohibida para las mujeres.

Progresivamente los currículos de educación femenina se ampliaron. Eugenio María de Hostos promueve la educación universitaria en "La educación científica de la mujer" (1873). Señala que, "se debe educar a la mujer para que sea ser humano, para que cultive y desarrolle sus facultades, para que practique su razón" (Citado en Guerra 374). El acceso a la educación universitaria para mujeres latinoamericanas ocurrió primero en Chile. Eloísa Díaz Inzunza recibió su grado médico en 1886 y fue elogiada como, "the first Chilean woman to obtain a professional title" (Miller, "Women and Education" 48). En Buenos Aires, se inaugura el primer liceo femenino con educación preparatoria para ingresar a la universidad en 1907. Los horizontes se expanden para que la mujer pueda desarrollar sus facultades intelectuales y tenga oportunidades fuera del rol doméstico.

La historia de la educación pública femenina en los países latinoamericanos estaba vinculada a los intentos de modernización del estado. A finales del siglo XIX, existió una correlación entre la llegada de la educación pública femenina, la aparición de las normalistas, "and the rise of feminism in certain Latin American nations. At the end of the nineteenth century in Argentina, Uruguay, Chile, Brazil, Mexico and Cuba" (Miller, "Women and Education" 35). Las maestras eran un grupo social emergente que articuló una crítica feminista e intercambiaron ideas en foros y congresos académicos.

Los movimientos feministas empezaron a desarrollarse en Latinoamérica durante el cambio de siglo donde participaron y contribuyeron en congresos internacionales para debatir

sobre problemas sociales, higiene, cuidado infantil, nutrición y bienestar materno. En 1898, el Primer Congreso Científico Latinoamericano se estableció como el primer foro para debatir cuestiones feministas. El congreso de Santiago en 1908 se convirtió en el Primer Congreso Científico Panamericano con más de dos mil participantes de diferentes partes del mundo en su mayoría maestras.

El Primer Congreso Feminista Internacional (1910) se realizó en Buenos Aires, al cual asistieron más de doscientas mujeres de diferentes naciones latinoamericanas. Una de las resoluciones elogiaba a Uruguay por la aprobación de una ley de divorcio y la exigencia de un salario de género igualitario, “trabajar porque en la igualdad de circunstancias el trabajo de la mujer no sea menos retribuido que del hombre” (Citado en Miller, “Latin American Feminism” 12). La organización de las mujeres para la lucha de sus derechos de manera transnacional abrió las posibilidades de inclusión y producción cultural en las comunidades imaginadas. Miller señala que en 1920 apareció la primera generación de mujeres urbanas y alfabetizadas en Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Santiago, Montevideo, Ciudad de México y La Habana. El desarrollo de la educación femenina, “meshed with the drive to modernize and the perceived need for an educated citizenry. For the first time, women entered new fields of study” (“Women and Education” 59). El acceso al estudio de nuevas carreras incrementó una diversa participación femenina en el sector laboral.

La industrialización incrementó la creación de fábricas y el desarrollo comercial. La demanda de fuerza laboral aumentó generando oportunidades laborales femeninas. Gwen Kirkpatrick señala, “the expansion of commerce had created jobs for female office workers and salesclerks in the early twenty-century Buenos Aires” (“Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’” 138). La

diversidad de trabajos femeninos permitió que la mujer saliera de la casa a emplearse. Esporádicamente se convierte en participante activa, obteniendo independencia económica acercándola al concepto de ciudadanía.

Los avances tecnológicos y cambios internacionales hacen eco en las naciones latinoamericanas. Europa y Estados Unidos atravesaban por cambios políticos, sociales e industriales desde la Primera Guerra Mundial. Las mujeres tuvieron que salir de la casa para ocupar diferentes puestos laborales. Las nuevas tecnologías ampliaron la distribución de información, “generadas por la segunda revolución industrial teléfono, radio, automóvil” (García Canclini, *Culturas híbridas* 85). A los medios de comunicación escritos, se le sumó la llegada del cine. En 1930, por ejemplo, en Argentina, “se abren 600 salas” (Sarlo 21). Las técnicas modernas incorporaron el efecto visual y nuevos métodos publicitarios que resaltaban la vida cotidiana y aspectos culturales del imaginario colectivo. Las imágenes de Hollywood y las campañas publicitarias importaron nuevos modelos femeninos.

La mujer nueva, la mujer moderna, aparece en Latinoamérica a principio del siglo XX con un progresivo acceso al consumo y a la movilidad física. Logra un espacio más inclusivo en la nación y poco a poco se establece, “como habitante, protagonista y sujeto civil” (Moraña 67). El ingreso a la educación universitaria le abrió camino al mercado profesional que la llevó a generar independencia económica. La participación femenina en las comunidades imaginadas aumento con el acceso a medios de comunicación, consumo y producción literatura.

La posición femenina se amplió en el imaginado nacional latinoamericano durante la transición al siglo XX. Las mujeres pasaron de ser percibidas como sujetos con menos

capacidad intelectual y tener una participación limitada en la sociedad, a ser consumidoras y productoras culturales. El proceso híbrido de modernidad generó la creación de escuelas normalistas, el acceso universitario y desarrollo urbano e industrial contribuyeron al progreso femenino. Las mujeres empezaron a emplearse en profesiones fuera del área doméstica y obtuvieron independencia económica. Las maestras influenciaron el surgimiento de grupos intelectuales y feministas que abogaban por la clase media, los problemas sociales y los derechos femeninos.

CAPÍTULO III: NACIÓN Y NARRACIÓN FEMENINA LATINOAMERICANA

3.1 Definiendo la nación hispanoamericana en la narración

Los sucesos históricos del siglo XIX marcaron la pauta para definir el imaginario nacional, cultural y literario hispanoamericano. Los intelectuales de generaciones anteriores habían tratado de borrar lo autóctono con la idea de la civilización y la barbarie, basándose en modelos europeos y estadounidenses. La solidificación de las nuevas naciones generó un sentimiento de búsqueda de identidad propia en la literatura mayormente en manos masculinas. Los intelectuales hispanoamericanos de final de siglo indagaban en las letras la formación y el proceso de identidad nacional. La participación femenina en la narración fue limitada y pasaron varios desafíos para ingresar a la literatura por lo que desarrollaron una escritura híbrida. Las corrientes literarias del siglo XX abrieron un espacio incluyente para la mujer.

El lenguaje, en nomenclatura de Rancière, es el reflejo de una comunidad. Está compuesto, “of materialities that are materialization of its own spirit, the spirit that must become a world. And this future is itself attested by the way in which any physical reality is capable of being doubled, of displaying its nature, history, or destiny on its body” (*Mute Speech* 63). El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Cuando las palabras se hacen figuras, y llegan a ser realidades sólidas y visibles. La idea de la nación no es necesariamente innata de un lugar, tradición, población, o estado. Una comunidad imaginada como nación, “as it is written displays a temporality of culture and social consciousness more in tune with the partial, overdetermined process by which textual meaning is produced through the articulation of

difference in language” (Bhabha 2). La idea de nación subsiste dentro de su propia articulación narrativa y comprende el sitio de la significación nacional, como una simbiosis de forma y contenido.

En la literatura latinoamericana, el imaginario nacional fue generado por hombres. Por ejemplo, “Nuestra América” (1891) de José Martí, “Ariel” (1900) de José Enrique Rodó y “La creación pura” (1921) de Vicente Huidobro. “Nuestra América” propone la formación de una identidad propia fundada en la integración de los pueblos latinoamericanos. Martí eleva lo autóctono latinoamericano y señala que, “los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono a vencido al criollo exótico” (44). Resalta el rol del hombre nuevo en las repúblicas americanas. “Ariel” recalca la función del hombre como luz del proceso evolutivo de la sociedad latinoamericana. Rodó incentivó a la juventud masculina a enfocarse en diversas vocaciones, “los unos seréis hombres de ciencia; los otros seréis hombres de arte; los otros seréis hombres de acción” (212-13). Vicente Huidobro muestra al poeta como un pequeño Dios. Él confiesa que la idea Artista-Dios se la sugirió, “un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’” (citado en Osorio 719). La historia del arte es la historia de la evolución del hombre-espejo hacia el hombre Dios. En estos textos fundacionales observamos como la identidad cultural habitualmente excluye la perspectiva femenina.

3.2 Narraciones femeninas

La literatura latinoamericana favoreció cánones masculinos para formar identidades cívicas, políticas y culturales. Los emisores de la identidad regional fueron hombres criollos, “como los únicos dueños de la cultura y poder ciudadanos. Se trataba de negar a las mujeres -y a los no blancos- el derecho de tomar la palabra y hablar en nombre de toda la ciudadanía” (Pratt, “No me interrumpas” 75). Las escritoras latinoamericanas desafiaron el canon literario y se enfrentaron a un sistema que privilegiaba lo masculino. Sara Castro Klarén sugiere que la lucha implica una, “doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza” (43). Desde esta posición, la literatura femenina latinoamericana utiliza posibilidades inusuales y subversivas para presentar su visión que había sido negada.

En la época colonial, la escritura se producía bajo el control de la corona y la iglesia. La poesía de amor, por ejemplo, era un mandato social impregnado de la ideología dominante, “que reproduce las condiciones de producción de la voz femenina: el encierro y la sumisión” (Muschietti 90). El discurso poético solidificaba y reflejaba la condición de dependencia y la falta de autonomía femenina en Latinoamérica durante esta época. En Sor Juana observamos una subversión de este rol femenino. Su poesía, considerando las limitaciones de la época, fue aceptada como un espacio de creación femenina que negociaba con costumbres locales, peninsulares y eclesiásticas. Alejandra Pizarnik señala que, “la poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo” (367). En la poesía, la mujer potencialmente creaba una voz propia para expresar inquietudes antes omitidas.

Los procesos sociopolíticos latinoamericanos del siglo XX contribuyeron al desarrollo del canon literario femenino. El acceso de la mujer a la alfabetización y a la escritura en instituciones y círculos académicos contribuyó a su producción literaria. Incrementó el número de lectoras femeninas y publicación literaria dirigida a la mujer. Brígida Pastor señala que la literatura para las mujeres se enfocaba en temas, religiosos, educativos y recreacionales, pero era mayormente editada por hombres. Sin embargo, algunas publicaciones periodísticas fueron editadas por mujeres, “devoted principally to demands for female emancipation and a voice in national debate” (3). El feminismo en este contexto cultural desafió las jerarquías sociales patriarcales y la ley del falo. Las escritoras insertan testimonios femeninos, “el sujeto parlante del testimonio funciona por medio de la metonimia (y no por el desplazamiento metafórico); así, logra suprimir las preocupaciones estrechamente individualistas de la forma autobiográfica, alcanzando una conciencia colectiva” (Masiello, “Discurso de mujeres” 54). La escritura fue un vehículo de empoderamiento femenino que redefinió las relaciones de género. El aumento de publicaciones y lectoras generó un mercado editorial que fomentó la consolidación de grupos feministas.

3.3 Corrientes literarias del siglo XX

El proceso de modernización implicó una reevaluación de la producción cultural y en la literatura se debatió la consolidación de cánones regionales. En la década de 1920, dos corrientes literarias aparecieron en Buenos Aires: “por un lado estaban ‘los de Bodeo’ con su literatura social, y por el otro, ‘los de Florida’ con su literatura vanguardista” (Prestigiacomo 75). Los escritores de Bodeo se caracterizaban por una escritura antivanguardista, popular y

comprometida con los problemas sociales. Los de Bodeo fueron influidos por la Revolución Rusa y debatían contra los intelectuales de clase alta. Los escritores de Florida se caracterizaban por una escritura de estilo ultraísta y una refinada economía expresiva, usando pocas palabras para expresarse, inculcada por Borges. Tenían como objetivo reconstruir la historia literaria de argentina y eran la voz cosmopolita. Los dos grupos vanguardistas tenían rasgos en común y buscaban la, “reconstrucción del sujeto; de un sujeto formado en los márgenes de textos céntricos y en los límites de las formaciones discursivas dominantes” (Masiello, “La política” 312). Los dos grupos desafiaban la tradición literaria, los escritores de Bodeo usaron la narrativa y los de Florida la poesía. Las nuevas corrientes liberales compartían una conciencia política y usaron sujetos marginales para modificar el espacio intelectual de la época.

Las revistas definieron el espacio de negociación de las diferentes corrientes literarias. Los enfrentamientos generaron polémicas, “entre intelectuales de origen tradicional e intelectuales recién llegados, de origen inmigratorio, hasta el debate sobre el lugar del arte y la cultura en la sociedad” (Sarlo 27). En la revista *Contra* aparecieron publicaciones de estética y política y en las revistas *Claridad* y *Los Pensadores* apareció una literatura basada en traducciones europeas difundiendo ideas democratizadoras. Las publicaciones de criollismo de vanguardia aparecieron en la revista *Martín Fierro* hasta su cierre en 1927. Victoria Ocampo fundó y dirigió la revista y editorial *Sur* donde la mayoría de los escritores vanguardistas de *Martin Fierro* pasaron a escribir.

Las revistas y periódicos buscaban redefinir los modelos femeninos y la revista *Caras y Caretas* creó el personaje ficcional de Beba que apareció en las publicaciones de 1927 a 1928. La imagen de Beba es ambigua y le interesa el teatro y el baile. Ella canta tangos y

eventualmente termina casándose con un porteño de buena familia. Beba compra libros, un rasgo determinante de las mujeres latinoamericanas modernas. El personaje incorpora dinámicas de liberación y regulación, “encompassed in the idea that the role of modern Latin American woman in artistic culture was to perform” (Unruh 14). La mujer moderna latinoamericana se destacaba por su interés en la literatura y por su rol cultural como creadora.

La literatura femenina subvirtió el discurso masculino vanguardista en la poesía, ficción y periodismo. Las escritoras transformaron “los sistemas simbólicos heredados o un desafío del orden narrativo- adquieren, más bien, un tono altamente político” (Masiello, “Discurso de mujeres” 55). Las escritoras participaron en debates sobre el sufragio universal, los derechos de la mujer y sindicatos laborales. Creando una voz propia, las mujeres establecieron una narrativa contra el poder mezclando lo público y lo privado. La mujer desenmaraña la norma establecida por la tradición y utiliza un lenguaje híbrido para denunciar la autoridad masculina. El discurso híbrido latinoamericano ocurre por el distanciamiento femenino con los centros de poder. La identidad femenina utiliza “la pluralidad de los márgenes y las zonas periféricas para redefinir a la mujer como actante político y social” (56). La imagen del cuerpo femenino, anteriormente trazada desde la visión y literatura masculina, ahora se define con un lenguaje híbrido. Este lenguaje crea nuevas formas de enunciación femeninas y simultáneamente se resiste a los mecanismos de control patriarcal.

La literatura contribuyó al proceso de consolidación nacional y cultural hispanoamericana del siglo XIX. La producción de ficciones fundacionales estuvo en manos de hombres criollos. A comienzo del siglo XX, la mujer desafió los cánones para abrirse espacio en la literatura y en la poesía fue tradicionalmente aceptada. Las escritoras insertan una voz colectiva que redefine el

cuerpo de la mujer. La literatura vanguardista amplía las posibilidades narrativas femeninas y la mujer genera un lenguaje híbrido que subvierte el discurso masculino.

CAPÍTULO IV: CUERPOS HÍBRIDOS: LA *PERFORMANCE* FEMENINA LATINOAMERICANA

4.1 Materialización del cuerpo femenino

La *performance* femenina latinoamericana estuvo sujeta a los procesos de mestizaje e hibridación. El cuerpo híbrido de la mujer latinoamericana emerge desde la mujer marianista, la mujer peculiar y la nueva mujer. El cuerpo se define en el proceso de materialización de sus formas ya sea como elemento, órgano o vehículo desde el lenguaje y fuera de él. Judith Butler señala que el lenguaje con sus normas, formas y marcos referenciales, “participa en la construcción del cuerpo suplementario, uno que nunca es totalmente capturado ni agotado por estos esfuerzos de construcción. En este sentido, el cuerpo se *forma*, pero también existe algo fuera de la forma que requiere de un proceso de formación continua” (“Cuerpos fragmentados” 56). Las formas referenciales hacen parte de la creación del cuerpo, pero no lo limitan porque el cuerpo persiste y desiste, como en la vida y la muerte. Estos límites que persisten y desisten son negociables desde la metafísica.

El cuerpo se regenera en consideración del *psique* y *soma*, los límites de la vida y la muerte. El proceso opera en múltiples dimensiones temporales y estos, “toman forma y la resisten, recapitulando así el abismo (o quiebre) que caracteriza a la vida corporal cuando es transmitida mediante el discurso” (57). De esta manera, el lenguaje materializa formas corpóreas que pueden preservar o abandonar sus elementos orgánicos, “no siempre es posible saber con certeza dónde empieza y termina un órgano. Hablar de órganos es asumir de lleno que el cuerpo es discontinuo y fragmentario” (58). El cuerpo se fundamenta en su fragmentación incluyendo a

los órganos que anticipan los modos de percepción y de esta manera, el órgano sexual materializa y define al cuerpo.

Los cuerpos se materializan y asumen un sexo desde el imperativo heterosexual donde se permiten ciertas identificaciones sexuadas y se excluyen otras. Butler observa, en el análisis de Luce Irigaray en “Plato’s Hystera”, que los binarios forma-materia, cuerpo-alma y materia-sentido se han formulado para la exclusión de posibilidades. Estas oposiciones binarias, “even in their reconciled mode, are part of a phallogocentric economy that produces the ‘feminine’ as it is constitutive outside” (Butler, *Bodies* 35). En consideración de Jacques Derrida, Butler hace referencia al falocentrismo como la posición privilegiada masculina en la escritura y construcción del significado. Lo femenino es subordinado en la oposición binaria masculino-femenino. La economía fantasma de Platón privaba a lo femenino de una forma, “nurse, mother, womb...is synecdochically collapsed into a set of figural functions” (53). Lo femenino es supeditado a la figura del cuerpo como órgano reproductor.

Las normas sociales y culturales que regulan el sexo y género influyen de manera performativa en la construcción del cuerpo. El acto performativo es la práctica, “reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra...Las normas reguladoras del ‘sexo’ obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos” (Butler, *Cuerpos que importan* 18). El género es una *performance* que hereda, modifica y reproduce categorías sociales. El proceso de materialización de los cuerpos ocurre mediante la práctica performativa. La conceptualización del cuerpo instrumentaliza nociones alternativas de comunidad y sujeto.

Los cuerpos participantes en la transmisión de conocimiento y memoria cultural son producto de ciertos sistemas taxonómicos, disciplinarios y nemotécnicos. Diana Taylor señala que los estudios de la *performance* contribuyen al entendimiento de las costumbres latinoamericanas al funcionar “as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity” (2). La *performance* ata las tradiciones literarias y prácticas culturales verbales y no verbales para transmitir información cognitiva, social y cultural. La *performance* constituye las diferentes prácticas, eventos y formas de expresión ensayadas y realizadas diariamente en público.

La *performance* funciona como una epistemología que varía según la comunidad donde la visualización y la recepción se establecen como una práctica simultánea de lo real y construido. La *performance* reúne lo que históricamente había sido separado como discreto, autónomo y ontológico. De esta manera, la identidad de los cuerpos está conectada a la memoria cultural, la etnia y el género. La identidad de la mujer mestiza está trazada desde su cuerpo y predeterminada desde la memoria cultural. Es mujer desde su género femenino y mestiza desde su etnia.

4.2 Arquetipos femeninos híbridos latinoamericanos

Las imágenes extranjeras habían influenciado la creación del modelo de la mujer latinoamericana. En la literatura de principio del siglo XX, la nueva mujer aparecía como la criolla perfecta, “lily-white skin, a fine roselike mouth. She is a perfect woman in terms of her class, having the requisite oligarchic grace and nobility beyond beauty” (Newman 77). La

memoria cultural, la etnia y el género juegan un papel importante en la identidad femenina latinoamericana y su rol en los imaginarios sociales.

Los procesos de hibridación culturales reformulan la problemática del mestizaje, como procesos sincréticos culturales y étnicos. El primer mestizo, según leyendas mexicanas, es el hijo de Cortés y la Malinche. El nacimiento de una “nueva raza” conlleva una historia de violencia simbólica que se materializa como violación: “rape: the white male forcing himself on the indigenous woman” (Taylor 95). El nacimiento de la nueva raza trajo consigo tensiones y contradicciones desde los lazos raciales, políticos, intelectuales y estéticos que moldearon la historia cultural de los países latinoamericanos. Estos procesos de fusión entre lo indígena, mestizo y extranjero generaron nuevas *performances*. La hibridación subvierte cánones normativos, “the ‘native’ has changed through colonial mimicry to look or act more like the master -becoming like, but not quite” (Taylor 103). Los sujetos colonizados intentaron imitar a sus conquistadores teniendo como resultado una *performance* propia.

El colonialismo en Latinoamérica desde el siglo XVI introduce un discurso que devalúa la *performance* indígena. Los colonizadores estaban comprometidos en su proyecto performativo de crear una nueva España, “from an (idealized) image of the ‘old’: the dismissal of indigenous *performance* traditions as episteme, and the dismissal of ‘content’ (religious belief) as bad objects, idolatry” (Taylor 33). La *performance* transmite conocimientos y debía ser controlada o eliminada para ciertos sujetos. Los poderes civiles y eclesiásticos se impusieron como entidades sagradas y reemplazaron las prácticas idólatras de los indígenas con conductas que consideraban más apropiadas. Los indígenas fueron seriamente restringidos en su idioma, religión y creencias que limitó su capacidad de movimiento, construcción de una comunidad, economía

independiente y auto expresión. En términos de género, la Virgen María tipifica este proceso colonizador. Los procesos de hibridación eventualmente producirán arquetipos femeninos como la mujer marianista, peculiar y nueva.

4.3 La mujer marianista

Las secuelas de la religión en las culturas latinoamericanas moldearon el patrón definido de creencias y conductas femeninas, concentrándose en la imagen de la Virgen María. El marianismo es un modelo femenino híbrido, promulgado por la iglesia. La mujer marianista se caracteriza por ser pasiva, dócil y obediente. Su objetivo principal es ser madre y esposa. Ella debe tener una capacidad infinita de humildad y sacrificio ante los hombres de su vida: marido, hijos y padre. Evelyn Stevens señala que el marianismo se solidificó como modelo femenino latinoamericano en el siglo XVII, cuando se reconoce la aparición de la Virgen María al mexicano Juan Diego. Fue la primera aparición de la virgen en el Nuevo Mundo y el vaticano nombró a Nuestra Señora de Guadalupe como patrona de la Nueva España en 1756. La virgen de Guadalupe, “se convirtió en el símbolo religioso, aceptado por los conquistadores y venerado por los naturales, se convirtió en el punto de unión de los nacientes sentimientos nacionalistas” (Stevens 20). La imagen de la virgen y su sentimiento religioso se extendieron por las naciones latinoamericanas promoviendo y cultivando el prototipo marianista.

El marianismo es una subyugación femenina transmitida de generación en generación y es promovido por las mismas mujeres, especialmente desde la familia. Rosa María Gil y Carmen Inoa Vázquez señalan que las mujeres marianistas tienen varias características en común con las monjas, pero única diferencia es que las mujeres marianistas tienen hijos. Para la mujer

marianista, “her groom is not Christ but all too human male who instantly becomes the single object of her devotion” (7). Gil y Vázquez tomaron la estructura de los diez mandamientos para definir los principios que la mujer marianista debe seguir:

1. No olvides tu lugar como mujer.
2. No abandones la tradición.
3. No seas mujer soltera, autosuficiente, o de mente independiente.
4. No pongas tus necesidades primero.
5. No olvides que el sexo es para hacer hijos, no por placer.
6. No desees más en la vida que ser un ama de casa.
7. No seas infeliz con tu hombre, no importa lo que te haga a ti.
8. No pidas ayuda.
9. No hables de problemas personales fuera del hogar.
10. No cambies (Mi traducción de Gil y Vázquez 8).

El marianismo es heteronormativo y enfatiza la castidad prematrimonial principalmente en la clase media y rural. En la clase alta y urbana las normas sexuales femeninas son más flexibles y las mujeres puedan llegar a tener sexo con su novio antes del matrimonio, “únicamente como estratagema para mantener su interés hasta el día de la boda” (Stevens 22). La novia no debe haber tenido ninguna relación con otro hombre para poder mantener la reputación de buena mujer. El marianismo promueve la, “frigidez posnupcial. La ‘buena’ mujer no goza con el coito; lo tolera cuando los deberes del matrimonio lo requieren” (Stevens 21). La sexualidad femenina se limita a procrear y a complacer al esposo.

4.4 La mujer peculiar

La mujer peculiar sale del marco de los modelos femeninos considerados ideales y se proyecta como modelo alternativo al marianismo. Se aleja de la norma del matrimonio y busca en sí misma la independencia económica. El término peculiar surge en la teoría de Elaine Showalter, basado en *The Odd Women* (1891) de George Gissing, resaltando a la mujer soltera. La mujer peculiar era, “the uneven number, the spinster who could not find a husband to pair off with her” (Showalter 19). Ella además busca independencia económica e intelectual. En latinoamericana, el arquetipo se encarna en la Malinche, Sor Juana, Storni y Mistral. La figura de la Malinche es paradójicamente percibida como traidora y madre de la raza mestiza. La Malinche traicionó a los indígenas, “through her lips, her mouth and her sex, a conflation that stresses the simultaneity of the cultural and sexual penetration of the conqueror” (Taylor 95). Su traición engendra un símbolo nacional mexicano.

Los prototipos femeninos españoles de monjas y educadoras en la colonización influenciaron a las mujeres del nuevo mundo. Uno de los primeros ejemplos de mujer peculiar mestiza es Sor Juana Inés de la Cruz quien desde muy temprana edad empezó a estudiar y eligió, dentro de sus posibilidades, al hacerse monja. En la *Respuesta a Sor Filotea*, confiesa que negaba el matrimonio. Se hizo monja porque, “era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en la materia de la seguridad” (50). Durante el siglo XVII, las monjas tenían acceso limitado a la lectura y escritura y obligatoriamente tenían que escribir poesía y crónicas. En el convento, Sor Juana tuvo la oportunidad de desarrollar su producción poética, ensayista y teatral antes de ser silenciada.

Storni y Mistral encarnan un modelo de mujer peculiar a finales del siglo XIX. Son mujeres independientes que trabajan como educadoras. Mistral señala que se hizo, “escuelera porque no existía otro trabajo digno y limpio al cual acudiese una joven de quince años en esos umbrales del siglo veinte” (*Pensando* 356). Storni y Mistral crecieron en provincias y desde muy jóvenes se formaron como educadoras y escritoras. Storni señala que las educadoras de clase media son el eje central del fenómeno intelectual femenino que surgió durante las primeras décadas del siglo XX. En “Aires propicios al espíritu femenino”, de la conferencia en homenaje a Buenos Aires, argumenta que este fenómeno social viene de la cultura normalista. Señala que la mayoría “de las escritoras sudamericanas son maestras y más están, por vía de la fermentación intelectual, contra su medio social que sirviendo sus formas tradicionales” (Citado en Phillips 126). Las normalistas participaron en congresos femeninos que promovían reformas sociales y emancipadoras a favor de la mujer.

La psicología, medicina, y sociología redefinieron el cuerpo de la mujer a finales del siglo XIX. Los factores que produjeron este cambio fueron, “the recognition of female sexual desire, both as physical function and as a health requirement. Physicians promoted the idea that women needed sexual intercourse just as men did” (Showalter 21). Dichos cambios moldearon las imágenes femeninas establecidas. La sexualidad, verificada en el imaginario del Occidente moderno, llega a las sociedades, “en políticas de exaltación del cuerpo; un cuerpo cada día más descarnado, más arquetipizado y modelizado” (Mattalia 139). Grupos feministas moldearon y proyectaron imágenes de una mujer moderna sexualmente liberada.

4.5 La mujer nueva

La mujer nueva desafía las normas patriarcales y busca su independencia económica y sexual. Los procesos democráticos y de modernidad durante la transición al siglo XX movilizaron las imágenes de la nueva mujer. Las mujeres encontraron oportunidades de autodesarrollo fuera de la casa, lugar que se le había establecido tradicionalmente. La demanda laboral generó oportunidades femeninas de empleo que conllevó a su independencia económica y a convertirse en consumidoras. Las escritoras latinoamericanas aparecen como un modelo de la nueva mujer emergiendo como creadoras culturales en las primeras décadas del siglo XX.

La ciudad visualizó, “imágenes de una *nueva mujer*: empleadas de servicio, amas de casa, maestras, oficinistas, dependientas, obreras, y algunas profesionales, las mujeres ganan la calle. Abandonan el recinto interior de la casa del siglo XIX” (Mattalia 143). Las revistas, el cine y otros medios de comunicación dirigidos al nuevo público femenino, se encargaron de moldear y movilizar las imágenes de la mujer nueva en latinoamericana. Hollywood propuso, “ideales de cuerpos modernos: blancos, rubios, jóvenes, ‘vestidos a la última moda de París’, como diría Darío” (143). Las imágenes de la mujer nueva se difundían en mensajes publicitarios de revistas creando imaginarios sociales entre ellas mismas. Los procesos de modernización desiguales promovieron estratificaciones femeninas que demarcaron diferencias, socioeconómicas y educativas.

El cuerpo de la mujer latinoamericana se materializa desde la *performance* de su género, etnia y memoria cultural preservando o abandonando algunos elementos. Los procesos de mestizaje e hibridación generaron arquetipos femeninos híbridos. La mujer marianista adopta el modelo de la Virgen María e inculca sus valores. La mujer peculiar sale de la norma patriarcal al

no casarse. La nueva mujer es la mujer moderna económica y sexualmente independiente que emerge a principios del siglo XX. Storni, Mistral y Ocampo encarnan un modelo de la nueva mujer al pasar de ser consumidoras a productoras culturales.

CAPÍTULO V: ALFONSINA STORNI: DE TAO LAO A LOBA

5.1 Rasgos biográficos

Alfonsina Storni subvierte arquetipos femeninos, normas sociales y morales. Storni creció en provincias del interior de Argentina donde se formó como maestra y escritora. En Buenos Aires, fue reconocida en círculos literarios y culturales. Su producción literaria entrelaza voces narrativas que irónicamente fusionan elementos corpóreos para materializar imágenes de la mujer. Su obra periodística dialoga con identidades femeninas que modifican las normas patriarcales. Su poesía muestra el cuerpo en posiciones binarias; el rol tradicional marianista enfrentado al rol de mujer independiente.

Storni nació en Suiza en 1892 y emigró de Argentina en 1896. En su adolescencia, trabajó de costurera. Recibió el título de maestra rural en 1910 y al año siguiente empezó a trabajar en la escuela elemental de Rosario. Publicó sus primeros poemas en las revistas *Mundo Rosario* y *Monos y monadas* en 1911. Storni se mudó a Buenos Aires en 1912, “a los veinte años, embarazada de un hijo, soltera y sola” (Sarlo 78). Antes de dedicarse de lleno a la escritura, Storni se empleó como cajera en una farmacia e importadora de aceites para mantener a su hijo. Después de una ardua carrera literaria Storni, “es aceptada como ‘compañera honesta’ por sus pares masculinos y alcanza una notoria popularidad” (Mattalia 145). Escribió para *Caras y Caretas*, *La Nota* y *La Nación*, uno de los periódicos más reconocidos del país. Storni se convirtió en un fenómeno sociocultural y durante la Fiesta de la Poesía, en 1925, “Alfonsina se ve asediada por el público y llega a firmar en una sola tarde 200 libros de sus obras” (Sarlo 79). Storni perteneció a varios círculos literarios de la época, como “Anaconda” encabezado por

Horacio Quiroga. En 1938, participó en una conferencia en la Universidad de Montevideo con Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou.

La literatura de Storni creó un espacio de resistencia para la articulación de la voz femenina. Su narrativa expone, “un mensaje contra el sistema opresor de la sociedad de la primera mitad del siglo XX, sobre todo desde su prosa periodística” (Zapata 10). Su literatura rompe con los cánones convencionales con un lenguaje híbrido utilizando un tono cursi e irónico. La ironía y la burla disimulada da apertura a imágenes femeninas independientes. La narrativa de Storni revela facetas de su personalidad y vida profesional, al igual que espacios sociales y culturales de Argentina durante el siglo XX. Gwen Kirkpatrick señala que los textos de Storni nos dan una entrada, “into the coexistence of several versions of feminism and show the interrelationships among women, the popular press, literary movements, and the emergence of a middle-class female reader” (“The Creation of Alfonsina Storni” 116). Los grupos feministas de la época negociaron sus ideales en círculos y publicaciones literarias.

La participación femenina en el canon literario latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX incrementó. Storni señaló que este período se caracteriza por el brote intelectual femenino y social donde, “las escritoras -que son nuestras feministas sin propaganda de acción- se han originado en sí mismas: no obedecen a una escuela graduada de hechos; han aparecido de golpe y de algunos países, Chile y Uruguay entre ellos, han ido en poesía tan lejos como sus mejores varones” (Citado en Phillips 126). Storni argumentó que la literatura femenina tenía la misma o mejor calidad que la masculina.

5.2 Las feminidades de Tao Lao

Las crónicas periodísticas de Storni se caracterizan por tener, “el estatus de lugar ‘natural’ para un discurso polémico y combativo, la famosa ‘tribuna pública’ desde la cual se dirimían las luchas políticas, ideológicas, sociales del momento” (Muschiatti 88). Sus notas periodísticas abogaron por los derechos femeninos. Su narrativa subvierte las imágenes de los arquetipos femeninos de madre y ángel del hogar. En las columnas periodísticas, “Feminidades” y “Vida femenina”, Storni se enfoca en rol femenino desde el ámbito económico social, cultural y religioso. Expone el sistema social y nacional patriarcal que somete a la mujer y la explota laboralmente. Subraya la resistencia conservadora que no reconoce los derechos de la mujer que ella defiende.

Storni escribió crónicas femeninas para *La Nación* desde 1920 hasta su muerte. Las notas periodísticas, firmadas con el seudónimo de Tao Lao, abordan “many of the popular myths about women without, however, running too much risk of alienating the casual reader” (Kirkpatrick, “The Journalism of Alfonsina Storni” 119). Storni se proyecta como autoridad intelectual y denota credibilidad para acercarse a un público reacio a los escritos feministas. El seudónimo Tao Lao evoca al taoísmo. Firmando como hombre, Storni irónicamente expone problemáticas femeninas.

5.3 Notas periodísticas

En sus crónicas periodísticas, Storni aboga por los derechos de la mujer y señala que el estado y la sociedad evaden demandas femeninas. En la revista *Mundo* de agosto de 1919, señala que, “mientras todo se mueve y modifica infinidad de leyes y costumbres que correspondían a

etapas pasadas del pensamiento humano, quedan en pie y contra ellas se rasgan las carnes una porción de mujeres que no tienen ni la protección del estado, ni la protección masculina” (*Obras II* 817). Storni señala que en el sector legislativo debía adoptar leyes que otorgaran autonomía y libertad femenina.

“Un libro quemado”, en *La Nota* (1919), indica que la estructura de la iglesia había contribuido en las prácticas sociales que desfavorecían a la mujer. Subraya que las monjas fueron las primeras mujeres en tener acceso a lectura y escritura, pero en muchos casos eran limitadas y les prohibía. Señala el caso de Teresa de Jesús y como su confesor la obligó a quemar los comentarios que había escrito sobre el *Cantar de los Cantares*. Storni argumenta que, “desde el punto de vista moderno, las Sagradas Escrituras son antifeministas, y las leyes por las que nosotros nos regimos, inspiradas en gran parte en aquéllas, antifeministas también” (*Obras II* 840). La iglesia había limitado la libre expresión femenina y que la mujer generara un criterio propio. Este modelo repercutió en la formación de instituciones sociales.

En “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República de Argentina” de la revista *Mundo* (1919), Storni demanda una reforma del Código Civil que incluya el voto de la mujer. Usa su voz como canal colectivo, “nos toca vivir un accidentado momento de transformación social y estamos observando, distraídamente acaso, como se apagan una a una, las luces de una larga civilización: la más larga de que los hombres tienen conocimiento.” (*Obras II* 792). En la extensa nota periodística muestra estadísticas argentinas de los oficios y profesiones ocupados por mujeres comparadas con las ocupaciones masculinas. Storni recalca la participación femenina en diferentes profesiones para mostrar la necesidad de emancipación.

El periodismo de Storni presenta arquetipos femeninos que habían surgido durante la modernización, como la madre soltera y la maestra. “Derechos civiles femeninos”, en *La Nota* (1919), revela la dificultad de la madre soltera en el ámbito social y jurídico. Señala que la madre soltera es igual que cualquier madre, “que esta mujer, madre de un ser humano, que ha de servir a la sociedad en igual forma que los llamados hijos legítimos, no tiene protección alguna de la ley, ni del concepto público, ni de la tolerancia social” (*Obras II* 863). La madre soltera asumía toda la responsabilidad económica del hogar ya que no existían leyes de manutención para el padre. Storni señala que eran resabios del cristianismo instalados pobremente en las conciencias sociales.

En “La normalista”, firmada Tao Lao en *La Nación* (1920), la voz masculina describe un sueño donde el papel, el francés y el árbol del jardín botánico comparten su perspectiva sobre el rol de las educadoras. El papel confiesa que la normalista es un ser generoso. La única queja que tiene, “es la frecuencia con que me toma de cómplice firmando, sobre mí, el problema que le ha solucionado su amiga o la composición que le redactó su novio” (*Obras II* 919). Con un tono irónico, muestra que la normalista entiende y domina la geometría, álgebra y literatura. La voz narrativa del francés señala que la normalista es su enemiga; mientras que para la voz narrativa del árbol del jardín botánico es su amiga. El texto concluye con la voz de la normalista que se define a sí misma como estudiosa pero pobre.

“¿Por qué las maestras se casan poco?”, firmado por Tao Lao en *La Nación* (1921), analiza la soltería de las maestras. El número de maestras que se quedan solteras o se casan a una edad mayor supera a las mujeres en otras profesiones. Storni señala que las razones de este fenómeno se basan en factores económicos, intelectuales, sociales y morales. La maestra tiene un

empleo lo cual le da seguridad económica y no tiene la necesidad de casarse. Los hombres prefieren una esposa lo menos intelectual posible. La mujer no pierde ocasión de lucir lo que sabe, “y suele incurrir en esos pequeños defectos de pedantería, que, el hombre, por lo mismo que los tiene en abundancia, no quiere tolerar en ella” (*Obras II* 978). Se suma la vanidad social ya que la maestra tiene aspiraciones sociales al tener independencia intelectual y económica.

5.4 Poesía: de ovejita a loba

La poesía de Storni transgrede arquetipos de género exponiendo posiciones heterogéneas y contradictorias. Su poesía, “invierte los roles sexuales tradicionales y se rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer” (Sarlo 9). La mujer sumisa se transforma para materializarse en un sujeto independiente. La obra poética de Storni se divide en dos etapas: la primera desde 1916 a 1920, y la segunda desde 1934 a 1938. La primera etapa inicia con su primer libro *La inquietud del rosal* (1916) seguido de las publicaciones; *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920). La publicación de *Ocre* (1925) es el guion intermedio. La segunda etapa incluye las obras *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938) más los poemas incluidos en su *Antología poética*.

Storni expone los arquetipos de género establecidos por la sociedad durante su primera etapa poética. En los poemas “Tú que nunca serás...” de *Orce* y “Buenos Aires,” de *Languidez*, la figura femenina aparece dócil y la masculina dominante. El poema “Tú que nunca serás...”, recalca la imagen del hombre cazador y la mujer víctima. Muestra a la mujer sumisa ante el amor masculino que no puede entregarse por completo. “¡Ah, me resisto, más me tienes toda, tú, que nunca serás del todo mío!” (*Antología* 111). La voz femenina del poema tiene un rol pasivo y cae

ante los encantos masculinos. El hombre se presenta como, “el tremendo varón que se despierta/ y es un torrente que se ensancha en río/ y más se encrespa mientras corre y poda” (111). Los modelos de género presentados en el poema estaban acordes a los establecidos por la sociedad.

El poema “Buenos Aires,” muestra los roles masculinos y femeninos tradicionales en el espacio urbano. Compara a la capital argentina con la fisionomía del cuerpo del hombre, “Buenos Aires es un hombre/ Que tiene grandes las piernas, /Grandes los pies y las manos/ Y pequeña la cabeza” (*Antología* 96). Lo masculino es representado con la figura física, mientras que lo femenino es representado con la maternidad, “como de mujer encinta/ No fies en la indolencia/ De este hombre que está sentado/ Con el Plata a su derecha” (97). La imagen del hombre aparece con extremidades grandes y cerebro pequeño. La mujer pasa casi desapercibida como si la ciudad no fuera un lugar para ella. La voz poética la incluye embarazada resaltando su rol como procreadora de vida. La voz poética femenina define la identidad del imaginario argentino como la fusión entre la cultura europea y la indígena. “En sus dos ojos, mosaicos/ De colores, se reflejan/ Las cúpulas y las luces/ De ciudades europeas... /Por eso cuando los nervios/Se le ponen en tormenta /Siente que los muertos indios/ Se le suben por las piernas” (96). Incluye los diferentes ancestros que llevaron a formar la ciudad argentina que es el reflejo de América Latina.

En su primer libro *La inquietud del rosal*, los poemas “Fecundidad” y “La loba” abordan temas femeninos. En el poema “Fecundidad” aparece una voz subversiva la cual demanda un espacio social para la mujer. Storni celebra la maternidad, “¡Mujeres! .../ La belleza es una forma/ Y el óvulo una idea.../ ¡Triunfe el óvulo!” (*Obras I* 90). Delfina Muschietti sugiere que el poema tiene un efecto manifiesto ya que, “toma violentamente posición e instaura, entre

emisor y locutorio, una relación conminatoria flagrante. De este modo operan las fórmulas que exhortan a seguir un programa" (90). La voz poética solicita un programa de acción donde el rol de madre sea reconocido en la sociedad.

“La loba” expone los arquetipos femeninos a través de cuerpos de animales. Usa una narrativa de fábula donde sobresale la sátira con el uso de diminutivos “ovejitas” y “pobrecitas” para catalogar tipologías femeninas. Por un lado, la loba es un ser independiente “que sabe trabajar y un cerebro que es sano”. Por otro lado, las “ovejitas” son seres débiles y sometidas, “Ovejitas, mostradme los dientes, ¡qué pequeños! /No podréis, caminar sin los dueños” (*Obras I* 86). El poema marca una diferencia entre los prototipos femeninos; presentado la imagen de una mujer autónoma en la loba y la de una mujer frágil en la oveja.

La voz poética se pone en primer plano, le habla directamente al lector y se revela como la alegoría de la loba: “Yo soy como la loba. /Quebré con el rebaño.../ Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley/ Que no pude ser como las otras, casta de buey/ Con yugo al cuello; ¡libre se eleve mi cabeza!” (*Obras I* 86). En forma de auto-reflejo, el poema expone la figura de la madre soltera quien es juzgada. Introduce la imagen de la mujer que desafía la norma sociomoral tradicional. Expone dos modelos y la voz poética, “se coloca como modelo a seguir, en un claro juego político: dividir el hipotético público de mujeres y ofréceles una alternativa diferente” (Muschiatti 97). La voz poética se autodefine como la loba en un cuerpo autosuficiente y autónomo, “Yo soy como la loba. Ando sola y me río/ Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío/ Donde quiera que sea, que yo tengo una mano/ Que sabe trabajar y un cerebro que es sano” (86). La loba, al ser madre soltera, refleja imágenes de la mujer nueva sexual y económicamente independiente.

La voz poética se dirige directamente a las mujeres que la critican: “¡Pobrecitas y mansas ovejas del rebaño! / No temáis a la loba, ella no os hará daño/... No os robará la loba al pastor, no os inquietéis;/ Yo sé que alguien lo dijo y vosotras lo creéis” (*Obras I* 86). Desde la perspectiva de loba, el poema expone, lo que la sociedad opina sobre ella y enfatiza que no crean todo lo que dicen. Invita a las ovejitas a que confíen en ella y no se atemoricen por su presencia porque no va a quitarles su hombre. El poema concluye invitando a las otras mujeres a resistir, “La que pueda seguirme que se venga conmigo. / Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo” (86). Hace una invitación a que pasen de ser ovejitas a lobas y se conviertan en sujetos independientes y trabajadores que usan el cerebro.

Los poemas de Storni exploran y denuncian las anomalías de los prototipos femeninos presentados desde el lente masculino. Los poemas “Tú me quieres blanca” de *El dulce engaño* y “Hombre pequeñito” de *Irremediablemente* trasgreden la norma patriarcal. Los poemas dan vuelta a los arquetipos de género exponiendo la falta de coherencia de un discurso masculino y presentando la imagen femenina que exige igualdad y busca su libertad. “Tú me quieres blanca” desafía la tradición amorosa en los roles masculinos y femeninos. Storni formula una respuesta atrevida a la ética y estética romántico-modernista desde el punto de vista de la víctima, como el sujeto observado que pasa a ser el sujeto observador. La voz poética utiliza un tono reclamante, “Tú me quieres alba/ me quieres de espumas/ me quieres de nácar/. Que sea azucena/ sobre todas, casta/. De perfume tenue/. Corola cerrada” (*La Caricia* 15). Tiene la habilidad de darle la vuelta al “tú” femenino y convertirlo en “tú” masculino, el cual pasa a ser el objeto observado. “Tú que el esqueleto / conservas intacto / no sé todavía / Por cuáles milagros” (16). La imagen de

pureza femenina se desintegra y se expone la retórica masculina como incoherente al reclamar pureza sin tenerla.

“Hombre pequeñito,” invierte los arquetipos de género y el hombre aparece frágil y la mujer libre. La voz poética irónicamente desafía el estereotipo masculino con diminutivos y se dirige directamente al “hombre pequeñito” asumiendo el rol dominante. Utiliza el adjetivo “pequeñito” varias veces para generar un eco de su figura reducida. La voz poética femenina refleja su frustración al enfatizar el verbo “entender” desde la negación; “no me entiendes”, “ni me entenderás,” y “Tampoco te entiendo”. El poema presenta al hombre como cruel por tener al pájaro prisionero, “suelta a tu canario que quiere volar . . ./Yo soy el canario, hombre pequeñito, / Déjame saltar” (*La caricia* 32). La voz poética se manifiesta como el canario que se materializa como cuerpo autónomo al salir de la jaula, “estuve en tu jaula, hombre pequeñito/... Hombre pequeñito, te amé media hora, / No me pidas más” (32). El poema subvierte los roles tradicionales en las relaciones amorosas y la mujer toma el control, mientras que el hombre queda a su espera.

En “Encuentro” de *Ocre*, la voz poética femenina se adueña del texto, se pone en primer plano en la ciudad. El prototipo discursivo de la mujer que se queja por el amor perdido se minimiza. El hombre aparece como un cuerpo u objeto que encontró en una esquina y es el centro del amor perdido. El cuerpo masculino sufre una transformación y se materializa en un ente pálido, de dientes amarillos, y en un “sombbrero que huía.../ Después fue, lejana, una mancha de herrumbre” (*Antología* 116). La ciudad es el escenario de un encuentro fugaz donde no hay tiempo para manifestaciones afectivas. La voz poética presenta a la ciudad en movimiento y el arquetipo femenino moderno que enfrenta y afronta la supervivencia.

En “Cuadros y ángulos,” de *El dulce daño*, la ciudad va perdiendo su toque humano. La voz poética, al incluirse al final del poema con un adjetivo femenino, incorpora a la mujer en el espacio urbano, “Yo misma he vertido ayer una lágrima, / Dios mío, cuadrada” (*Antología* 35). A través de una repetición estética, se plasma la imagen de la ciudad con interminables “casas enfiladas”. El elemento humano se ha ido perdiendo de la ciudad, “Las gentes ya tienen el alma cuadrada, / Ideas en fila” (35). Atributos propios de las personas como “el alma”, “ideas” y “lágrimas” se han ido modificando para adoptar atributos de la ciudad y de los edificios.

En la segunda etapa literaria de Storni, sus temas y estilo literario tomaron un nuevo rumbo. En la introducción de su última obra, *Mascarillas y trébol*, Storni indica que, “cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera” (9). La producción poética de Storni tiene cambios estéticos que se acercan a las vanguardias. Storni elevó y transformó la palabra para crear diferentes capacidades del lenguaje. La segunda etapa de Storni, “es netamente vanguardista, por su libertad formal, su violación de los límites fijados a la belleza, su complejo uso del lenguaje y su final voluntad de utilizar la poesía como medio de conocer el mundo” (Fernández 27). En su obra poética de esta etapa, se puede observar la descripción simbólica del proceso de producción artística y la creación de mundos y nuevas realidades.

Los poemas “La palabra” de *Ocre* y “A madona poesía” de *Mascarilla y trébol* reflejan la grandeza del lenguaje y su proceso creativo como un cuerpo propio. En “La palabra”, el lenguaje es un don que la naturaleza le ha otorgado a la voz poética quien cuestiona su existir sin la palabra, “¿Qué fuera de mi vida sin la dulce palabra?” (*Antología* 128). El poema trae a

colación la muerte y, en un juego creativo utilizando la naturaleza, la voz poética sale del cuerpo y se convierte en palabra, “Me salí de mi carne, gocé el goce más alto: /Oponer una frase de basalto/ Al genio oscuro que nos desintegra” (129). Al salir del cuerpo, la voz poética experimenta sonidos de una piedra volcánica, pierde la forma y explora su identidad lírica a través de la naturaleza.

“A madona poesía” resalta la función salvadora que el arte tiene en la voz poética. Presenta a la poesía como ser sagrado representado por una virgen pura. Contrastando la oscuridad y la claridad, se expone la diferencia entre los cuerpos de la palabra y la voz narradora. El yo poético, admira al ser supremo, “aquí a tus pies lanzada, pecadora, / contra tu tierra azul, mi cara oscura, / tú, virgen entre ejércitos de palmas/ que no encanecen como los humanos” (*Antología* 200). El poema hace una distinción entre lo humano y lo divino para resaltar y alabar la poesía y proclamar su destino eterno. La poesía personificada en la virgen posee un cuerpo superior al humano con pies, ojos y manos extraordinarios, “No me atrevo a mirar tus ojos puros/ ni a tocarte la mano milagrosa” (200). La poesía es representada a través del cuerpo femenino de la virgen como un ser supremo respetado y venerado.

Retomando la analogía de Huidobro, que el poeta es un Dios creador, Storni como poeta es la Diosa creadora de mundos. El poema “Mundo de siete pozos,” de la colección homónima, presenta a los sentidos como mundos enigmáticos en el cuerpo humano. Expone lo desconocido en la cabeza humana, “se balancea, / arriba, / sobre el cuello, / el mundo de los siete pozos:/ la humana cabeza” (*Antología* 139-40). La voz poética creadora revela que la cabeza es un mundo propio, “redonda como los planetas” y tiene siete pozos representado los orificios de los sentidos que se convierten en mundos individuales. La cabeza es una galaxia donde los sentidos de

percepción son mundos independientes y, “abre las suaves puertas/ de los ojos como mares en la tierra” (139). Las orejas son “otras dos puertas.../ pozos de sonidos” (139). La nariz, un mundo que cuenta con “dos puertas/ por donde adelanta/ -flores, ramas y frutas-/ la serpentina olorosa de la primavera” (140). La boca, un mudo con un, “cráter que arroja/ el azufre de las palabras violentas” (140). Los sentidos humanos se conectan en la galaxia de la cabeza como organismos receptores independientes que se conectan con el pensamiento. La voz poética como Diosa crea mundos en el cuerpo humano ya sea hombre o mujer. Se enfoca en la genética y no en el género, mostrando las mismas capacidades para los dos.

Storni se posicionó como creadora cultural en círculos literarios dominados por hombres en el siglo XX. Subvirtió los modelos femeninos tradicionales que se reflejan en su literatura y encarnó un modelo de la mujer nueva económica, social y sexualmente independiente. Storni utilizó una polifonía narrativa para alterar las convenciones literarias, arquetipos de género y materializar a la mujer marianista y mujer nueva. Sus notas periodísticas son un discurso colectivo que demandan cambios sociales y emancipadores para la mujer. Su poesía expone identidades femeninas heterogéneas y negocia con los binarios de mujer sumisa y autónoma.

CAPÍTULO VI: GABRIELA MISTRAL: SUS RECADOS Y “LOCAS MUJERES”

6.1 Datos biográficos

Gabriela Mistral estuvo inmersa en un período de cambios durante la transición al siglo XX. Desde su rol de educadora, escritora y diplomática tuvo la oportunidad de viajar por diferentes países americanos y europeos donde fue testigo de transformaciones sociales, políticas y económicas. La narrativa de Mistral es un espejo de lo que pasaba en el mundo y utiliza un lenguaje híbrido mezclando lo folclórico y letrado. Su literatura combina elementos antiguos y novedosos, “lo arcaico y lo criollo, las expresiones verbales y los neologismos, lo indígena y lo español” (Quezada, “Algunas referencias” 16). Su temática literaria se enfoca en los sujetos excluidos de las jerarquías latinoamericanas, como el mestizo y la mujer. Mistral personifica uno de los modelos de mujer peculiar y mujer nueva. Su narrativa es flexible y ambigua frente a los arquetipos femeninos, presentando imágenes idealizadas de la madre marianista y la subversión de las locas mujeres.

Mistral nació en un pueblo al norte de Chile, en 1889, su nombre de nacimiento fue Lucila Godoy Alcayaga. El seudónimo, Gabriela Mistral aparece por primera vez, en 1908, en el poema “Del pasado”. Su nuevo nombre tiene, “cierta dulzura frente a lo vascongado duro y arisco. Algo mágico significa invertirse un nombre, algo así como un nuevo nacimiento” (Rodríguez 17). La vida de Mistral se puede dividir en cuatro etapas. La primera desde su nacimiento hasta 1921 la vivió en Chile. La segunda etapa comprende de 1922 a 1939, cuando viajó por México, Europa y Estados Unidos. La tercera etapa abarca de 1939 a 1945, el período de la Segunda Guerra Mundial y cuando ocurre la muerte de su sobrino. La cuarta y última etapa

abarca de 1945 hasta su muerte en 1957. Mistral vivió los primeros treinta y dos años de su vida en provincias de Chile donde trabajó como maestra. Publicó sus primeros artículos a los quince años en periódicos provinciales y escribió la mayoría de los poemas de su libro *Desolación* en los Andes. Su reconocimiento poético empezó en 1914, al ganar el premio de los *Juegos Florales* con los “Sonetos de la Muerte”.

El rol de maestra fue esencial en Mistral para fomentar la educación y la literatura. En 1920 en Temuco, ciudad en el centro de Chile, conoció a Pablo Neruda siendo la directora del liceo donde él estudiaba. Neruda recordó el primer encuentro con Mistral en un congreso en la Universidad de Chile, señalando: “No me extrañó cuando entre sus ropas sacerdotales sacaba libros que me entregaba y que fui devorando. Ella me hizo leer los primeros grandes nombres de la literatura rusa que tanta influencia tuvieron sobre mí” (citado en Zaldívar 168). Mistral y Neruda se volvieron a encontrar muchos años después en España cuando los dos representaban a Chile en cargos consulares.

La segunda etapa de Mistral comienza en 1922, cuando viaja a México, invitada por José Vasconcelos y la Secretaría de Educación mexicana para colaborar con la reforma educativa del país, especialmente en misiones rurales e indígenas. Durante su estadía en México, publicó *Lectura para mujeres* (1924) y en su introducción confiesa, que el libro es, “el ensayo de un trabajo que realizaré algún día, en mi país, destinado a las mujeres de América. Las siento mi familia espiritual; escribo para ellas” (XIII). Mistral recopiló una selección de textos escolares de su autoría y de diferentes escritores para que fuera usado en la escuela-hogar que lleva su nombre. Mistral empezó a su carrera diplomática en 1924 y viajó por primera vez a Estados Unidos y Europa. En sus misiones diplomáticas, trabajó en la secretaria del Instituto de

Cooperación Intelectual en Francia y en congresos educacionales en la Universidad de Madrid. Mistral dictó conferencias y discursos en ciudades latinoamericanas, estadounidenses y europeas durante la década de 1930. Durante estos años el gobierno chileno, “creó para ella un puesto de cónsul vitalicio que no podría ser anulado o modificado” (Rodríguez 44). Mistral fue cónsul en Italia, Portugal y España. Vivió en España desde 1933 a 1935, antes de que estallara la Guerra Civil española.

La tercera etapa de Mistral empieza en 1939 cuando vivía en Niza, durante los inicios de la Segunda Guerra Mundial. Elizabeth Horan argumenta que los eventos sociopolíticos de esta época llevaron a Mistral, “to focus and reevaluate their aesthetic practices and political allegiances” (120). Mistral tuvo que regresar a Latinoamérica porque Europa atravesaba por momentos de guerra. En 1941, empieza a ejercer como cónsul en Brasil donde su sobrino, Juan Manuel Godoy, Yin Yin se suicida. Mistral había criado a su sobrino como un hijo y su muerte tuvo un gran impacto en ella. La última etapa en la vida de Mistral comienza en 1945 cuando recibe el premio Nobel de Literatura, el primero para un escritor latinoamericano. La academia fundamentó su galardón, “por su poesía lírica inspirada en poderosas emociones y que ha hecho de su nombre un símbolo de las aspiraciones idealistas de todo el mundo latinoamericano” (Ullibarri 10). Destinó el dinero del premio para, “bibliotecas, albergues de niños y adquirió una casa en Los Ángeles, California” (45), donde vivió hasta 1948. Mistral obtuvo más reconocimiento a nivel mundial que en su propio país. Chile le otorgó el Premio Nacional de Literatura en 1951 seis años después de haber obtenido el Premio Nobel. Pasó los últimos años de su vida en Nueva York donde murió en 1957.

Mistral fue reconocida en círculos literarios internacionalmente y recibió títulos honorarios de la Universidad de Chile y la Universidad de Columbia. Fue profesora de la Universidad de Columbia y la Universidad de Puerto Rico. Fue una mujer, “forward thinking yet suspicious of fashion, a wholly self-taught verbal genius who endlessly revised her work, before and after publication” (Horan 120). Mistral era la anomalía en los círculos sociales y literarios de la época por ser mujer y por sus orígenes educativos en escuelas rurales.

6.2 Los recados de Mistral

La obra ensayística de Mistral consiste en crónicas, que ella denominó recados o motivos. Los recados de Mistral son una serie de textos en prosa o en verso con una estructura conversacional y coloquial. Mistral usa un lenguaje híbrido con elementos que aprendió en su niñez, “dos o tres viejos de aldea nos dieron el folklore de Elqui-mi región- y esos relatos con la historia bíblica que nos enseñara mi hermana maestra” (*Poesía* 451). Los recados de Mistral subvierten los cánones literarios del imaginario nacional latinoamericano, resaltando e incluyendo a mestizos y mujeres. Mistral propone un nuevo sistema en “El patriotismo de nuestra hora” (1919), e indaga en los roles femeninos latinoamericanos en “La instrucción de la mujer” (1906) y “A la mujer mexicana” (1923).

En “El patriotismo de nuestra hora”, Mistral señala que la historia está encarnada en el presente. Los habitantes de la nación son sus continuadores que deben esforzarse en todo momento y en todas las actividades para su desarrollo. Los pueblos buscan el bienestar social en el amor de la tradición y el progreso. Mistral argumenta que la nueva forma de patriotismo es dentro del territorio. Era el momento necesario para meditar y actuar porque, “nunca tampoco ha

sido más imperiosa la necesidad de una colaboración colectiva. Muchas veces han sido llamados a decidir sólo los hombres intelectuales en las reformas... Ahora todas las voces son demandadas y tienen igual acceso la cátedra y la fábrica en la discusión del bien común” (*Recopilación* 349). Mistral proponía un patriotismo incluyente y asequible a la cultura. El proceso de modernización debía incluir la ampliación de los derechos de los sujetos marginados, como la mujer, porque de su participación dependía el progreso de la nación.

La construcción del imaginario nacional latinoamericano había estado a cargo de la literatura masculina. Retornando a la idea de Bhabha que la nación se construye en la narración, Mistral participa de la creación de la nación en su obra ensayística y expone una cosmovisión femenina. Replantea la retórica de Domingo Sarmiento que presentó a la ciudad y sus habitantes como civilización, y al campo como barbarie. El recado “Chile” (1925) negocia los conceptos de civilización y modernidad. La idea de barbarie se presenta en el abandono de lo rural, “olvidamos el analfabetismo campesino y las tierras baldías. El suelo abandonado es una expresión de barbarie; el campo verde revela mejor que una literatura a los pueblos” (*Gabriela y México* 165). La propuesta de Mistral donde lo rural hace parte del progreso contrasta la retórica masculina de los intelectuales del siglo XIX donde la ciudad es el camino al progreso.

La producción narrativa de Mistral tiene un efecto femenino colectivo, ella afirma, “por mi voz hablan muchas mujeres de clase media y del pueblo” (Citado en Quezada, “Prólogo” 7). Sus textos presentan una postura ambigua entre la nueva mujer y la mujer marianista promoviendo la educación femenina y magnificando la maternidad. “La instrucción de la mujer”, publicado en el periódico *La Voz de Elqui*, en 1906, cuando Mistral tenía dieciséis años y aún firmaba como Lucila Godoy subraya la importancia del intelecto de la mujer. Desde la mirada

hacia el pasado, Mistral indaga sobre la figura femenina, “la encontramos más humillada y más envilecida mientras más nos internemos en la antigüedad” (*Recopilación* 98). La mujer había evolucionado, pero tradicionalmente desempeñaba su rol en el hogar. El intelecto femenino no ha recibido el valor que se merece y, “en todas las edades del mundo en que la mujer ha sido la bestia de los bárbaros y la esclava de los civilizados, ¡cuánta inteligencia perdida en la oscuridad de su sexo!, ¡cuántos genios no habrán vivido en la esclavitud vil, inexplorados, ignorados!” (99). La educación es una obra magna y un instrumento para reformas de independencia femenina. La ilustración fortalece a la mujer para las luchas de la vida y para que, “pueda llegar a valerse por sí sola y deje de ser aquella creatura que agoniza y miseria, si el padre, el esposo o el hijo no le amparan” (99). La mujer instruida representa a la nueva mujer que puede valerse por sí misma y no necesita buscar la protección masculina.

En la “A la mujer mexicana”, Mistral expone la maternidad con características híbridas en la mujer mestiza. La imagen de la madre mexicana se mitifica como Madre Tierra, “tu vientre sustenta la raza; las muchedumbres ciudadanas nacen de tu seno calladamente con el eterno fluir de los manantiales de la tierra” (*Mistral y México* 66). La imagen de la mujer mexicana se presenta como madre de la raza latinoamericana. Es una mujer fuerte como la tierra y el ejército diseñada para dar vida a hombres vencedores e intrépidos. La voz narrativa sugiere que la mujer mexicana adopte los modelos de las madres hebreas y romanas. Una madre que es dócil y se sacrifica por su hijo. Le sugiere que ignore, “las mujeres locas del siglo, que danzan y se agitan en plazas y salones y apenas conocen al hijo que llevaron clavado en sus entrañas” (65). La obra ensayística de Mistral refleja una posición ambigua entre la mujer marianista y la mujer peculiar que contrasta con su última obra poética.

6.3 De *Desolación* a “Locas mujeres”

Las primeras etapas de producción poética de Mistral se desarrollan en Chile. En su primer libro, *Desolación* (1922), se reflejan elementos ambiguos, espirituales, humanos y mágicos. Mistral mencionó que este libro tiene una atmósfera agria, “Dios me perdone este libro amargo y los hombres que sienten la vida como dulzura me lo perdonen también” (*Antología* 14). En el poema “Interrogaciones”, Mistral usa versos íntimos y conversacionales para mostrar las fragmentaciones del cuerpo desde las imágenes de la vida y la muerte. La poesía de Mistral tiene como tema concurrente la feminidad y la materialización de su cuerpo. La sección “Vida” muestra arquetipos femeninos que subvierten las normas establecidas, como en “La mujer fuerte,” “La mujer estéril” y “El niño solo”. En la “La maestra rural”, la educadora adopta el rol de madre. La sección “Locas mujeres” de *Tala* contrasta con las imágenes femeninas anteriores y subvierte los cánones literarios y materializa al cuerpo femenino desde su autonomía.

Mistral como poeta es Diosa creadora de nuevas dimensiones que exponen una perspectiva femenina de la muerte. El poema “Interrogaciones” se enfoca en el suicidio y utiliza elementos desconocidos presentando tres perspectivas del cuerpo materializado: el cuerpo vivo, el cuerpo muerto, y el cuerpo invisible. La voz poética se concentra en la presencia y ausencia del suicida enfocándose en el enigma. El poema genera una conexión entre los cuerpos y presenta a la voz poética como el cuerpo vivo preocupado por el desenlace del suicida. La voz poética establece una serie de preguntas en forma de monólogo con un ser supremo concentrándose en la condición del cuerpo y el aspecto del alma. “¿Un cuajo entre la boca, las dos sienes vaciadas, / las lunas de los ojos albas y engrandecidas, / hacia un ancla invisible de las manos orientadas? /Y responde, Señor: cuando se fuga el alma.../ ¿entra en la zona tuya

hendiendo en el aire en calma o se oye un crepitar de alas enloquecidas?” (*Antología* 44). El cuerpo vivo busca respuestas en el cuerpo invisible, que es Dios y destinatario de las preguntas sobre los detalles del muerto. Mistral utiliza el lenguaje para crear un espacio que trasgrede los límites temporales de la vida y la muerte.

En “La mujer fuerte”, se subvierten los arquetipos de género y se resalta a la mujer mestiza como trabajadora de la tierra que siembra para darle de comer a su hijo. El hombre está ausente del hogar. La voz poética recuerda nostálgicamente a la, “mujer de saya azul y de tostada frente, / que en mi niñez y sobre mi tierra de ambrosía/ vi abrir el surco en un abril ardiente” (*Recopilación* 346-7). La imagen del hombre es presentada como irresponsable, “alzaba en la taberna, honda, la copa impura/ el que te apegó un hijo al pecho de azucena...” (347). La mujer pasó por un proceso de cambio, dejó ser ingenua y creer en el galán, a convertirse en una mujer fuerte capaz de asumir las responsabilidades económicas del hogar. La voz poética mitifica en forma de homenaje, “Segar te vi en enero los trigos de tu hijo, / y sin comprender tuve en ti los ojos fijos, / agrandados al par, de maravilla y llanto.../ porque entre cien mundanas no he encontrado tu cara/ ¡y aun te sigo en los surcos la sombra con mi canto” (347). El poema presenta el prototipo de la madre mestiza que subvierte la norma marianista y busca su independencia económica sin la protección masculina.

“La mujer estéril”, contrapone el éxtasis de la maternidad y a la mujer que no logra ser madre. Por un lado, destaca el gran sentimiento que produce un hijo desde el principio del proceso de fecundación, “cuyo calor y aroma alcance a sus entrañas... / todo su corazón congoja inmensa baña” (*Recopilación* 343). Por otro lado, muestra la frustración de la mujer por no ser fecundada, la cual “tiene una laxitud de mundo entre los brazos.../piensa que en los ojos de un

hijo no mirará extasiada” (343). La voz poética revela la desilusión de la mujer estéril, sus “vergüenzas”, frustraciones e inseguridades, “¡Y una mendiga grávida, cuyo seno florece/ cual la parva de enero, de vergüenza la cubre!” (343). El poema presenta la maternidad desde la perspectiva de una mujer que se siente vulnerable porque no puede ser madre.

El poema “El niño solo”, revela la figura de la madre que tiene que salir del hogar a trabajar. Se resalta el efecto que causa un niño en el otro. Expone el sujeto humano y lo maravilloso de las primeras etapas de su existencia, “un niño de ojos dulces me miró desde el lecho ¡y una ternura inmensa me embriagó como un vino!” (*Recopilación* 433). Para la voz poética, el niño crea un sentimiento de exaltación que la lleva a cantar hasta que el niño se duerma. El poema muestra el lado oscuro de la madre campesina, que tiene que trabajar y dejar a su hijo solo, “y cuando la mujer, trémula, abrió la puerta, / me vería en el rostro tanta ternura cierta/ ¡que me dejó al infante en los brazos dormido!” (433). La voz poética muestra la empatía de la mujer campesina, que se apiada de la mujer que entra a su casa sin avisar y le comparte el encanto de su hijo.

“La maestra rural” tiene imágenes representativas de la mujer marianista. La voz poética materializa a la maestra como autoridad divina otorgándole cualidades de la Virgen María: pura, pobre y alegre. Los tres primeros cuartetos del poema inician con estas cualidades.

“La maestra era pura. ‘de este predio, que es predio de Jesús, / han de conservar puros los ojos y las manos’/... La Maestra era pobre. Su reino no es humano (Así en el doloroso sembrador de Israel) / ... La Maestra era alegre. ¡Pobre mujer herida! / Su sonrisa fue un modo de llorar con bondad.” (*Antología* 23).

La voz poética destaca los valores éticos y generosos de las maestras al estar dispuestas ayudar a sus semejantes. La presenta con valores divinos de un ser sagrado y religioso que la mitifican, “traía el alma hecha/ para volcar aljofares sobre la humanidad” (24). La maestra rural se materializa en la fusión de cualidades celestiales y humanas. El poema subvierte la idea de maternidad presentando a las maestras como madres sin engendrar creando un paralelismo con la Virgen María.

Lagar (1954) tiene una narrativa heterogénea y flexible con elementos melancólicos y corporales. La sección de “Locas Mujeres” subvierte los cánones literarios y genéricos establecidos y despliega arquetipos femeninos en camino a la liberación. “La Otra”, primer poema de esta sección anuncia un cambio, “una en mí maté: yo no la amaba” (*Gabriela Mistral: Selected* 226). El trasfondo del contexto de locas mujeres se basa en la vinculación de la mujer y la locura. Grínor Rojo argumenta que, en los sistemas sociales, “si el loco era el otro del orden simbólico en sentido amplio, la mujer era el otro del orden genérico en sentido estricto. Las mujeres eran ‘locas’ no por ser las locas sino por ser las otras” (347). “Locas Mujeres” introduce dieciséis prototipos femeninos materializados desde el abandono, dichas, desvelos, fervores y la danza.

El poema “La bailarina”, de la sección “Locas mujeres” presenta a la nueva mujer como creadora de arte exhibiendo su proceso artístico. La imagen femenina encuentra su independencia en la danza y la escritura. El poema establece una relación reflexiva, “La bailarina ahora está danzando /la danza del perder cuanto tenía. / Deja caer todo lo que ella había/ padres y hermanos, huertos y campiñas” (*Antología* 191). El primer verso, muestra el movimiento del cuerpo de la mujer, una que baila en el teatro y otra que escribe en el papel. La voz poética

describe pérdidas materiales y familiares, coincidiendo con detalles autobiográficos de Mistral como la muerte de su sobrino Yin Yin. El poema presenta un proceso de cambio rítmico situando a la bailarina en dualidades, “lo que avientan sus brazos es el mundo/ que ama y detesta, que sonrío y mata, / la tierra puesta a vendimia de sangre/ la noche de los hartos que ni duermen” (191). Aparecen imágenes de un mundo donde hay amor y violencia, riqueza y pobreza, el bien y el mal. La bailarina encuentra en el arte alegrías y tristezas, una dinámica que se convierte en parte de su rutina.

El texto materializa una metapoesía al fragmentar el cuerpo de la bailarina, “sin nombre, raza ni credo, desnuda/ de todo y de sí misma, da su entrega, / hermosa y pura, de pies voladores. / Sacudida como árbol y en el centro de la tornada, vuelta testimonio” (191). La bailarina, al despojarse de su memoria cultural y etnia, presenta una mutación corporal y expone el testimonio de la poeta. El baile del cuerpo y texto regeneran su presente, “el nombre no le den de su bautismo / Se soltó de su casta y de su carne” (191). La bailarina y Mistral adoptaron un nombre diferente dando nacimiento a una nueva identidad. Desde el proceso creativo de la danza y la escritura, la imagen femenina obtiene la emancipación encarnándose en la mujer nueva. El poema culmina incluyendo al lector, “Somos nosotros su jadeado pecho, /su palidez exangüe, el loco grito/ tirado hacia el poniente y el levante/la roja calentura de sus venas” (191). La voz poética usa el “nosotros” para reflejar la *performance* de la bailarina y la escritora en el lector.

Mistral rompió con los esquemas patriarcales desde los rasgos de su identidad de mujer mestiza ejerciendo puestos académicos y diplomáticos a nivel mundial. Utiliza un lenguaje híbrido mezclando lo popular y lo culto que genera identidades nacionales femeninas. La literatura en lo recados y poesía de Mistral es fluida y ambigua exponiendo la figura femenina

indígena, mestiza, madre, maestra y estéril. Valoriza las virtudes marianistas y mitifica la figura femenina desde sus raíces indígenas. La narrativa de Mistral fragmenta los arquetipos femeninos y propone su autonomía.

CAPÍTULO VII: SILVINA OCAMPO: METAMORFOSIS FEMENINA EN *FURIA*

7.1 Datos biográficos

Silvina Ocampo nació en 1903 en Buenos Aires, fue la menor de seis hermanas de la familia Ocampo, una de las más influyentes en Argentina durante el siglo XX. Su nombre es la forma femenina de su padre Manuel Silvino Ocampo. Victoria Ocampo, su hermana, trece años mayor que ella, fue una de las mujeres más reconocidas de los círculos literarios de la época. Silvina Ocampo estuvo inmersa en ambientes artísticos desde muy joven. Transgredió los cánones literarios y arquetipos de género encarnando a la mujer nueva y reflejándola en su escritura. Sus cuentos utilizan un lenguaje híbrido con coloquialismos rioplatenses y presenta personajes incómodos que pasan por una metamorfosis. La colección *La furia y otros cuentos* (1959) expone arquetipos de la nueva mujer con rasgos ambiguos que transfiguran los cánones femeninos.

En la niñez de Ocampo, predominó la cultura europea y por esta razón aprendió primero inglés y francés. El español fue desplazado y era el idioma que usaba con las niñeras, criadas y sirvientes de su casa. Ella decía, “que se sentía ‘un etcétera’ de su familia. Describió su niñez como solitaria, llena de restricciones debidas a su alto rango social” (Klingenberg, “Prólogo” XIV). Fue una persona privada, se escondía en el mundo del arte y las múltiples máscaras de los libros. Empezó en la pintura desde niña y al cumplir la mayoría de edad sus padres le permitieron estudiar pintura y dibujo en París. Trabajó con Fernand Léger y Giorgio di Chirico, precursores del surrealismo en la década de 1920. En Buenos Aires, participó en una exposición con Xul Solar y Norah Borges, hermana de Jorge Luis Borges. Ocampo conoció a su compañero de vida,

el escritor Adolfo Bioy Casares y señaló que, “la literatura nació en su vida como práctica constante al conocer a su esposo” (XIV). La relación sentimental de Ocampo y Bioy subvertía las normas tradicionales. Vivieron juntos antes del matrimonio, ella era once años mayor que él y adoptó legalmente a la hija que él tuvo con una de sus amantes.

La relación entre la pintura y la escritura se complementan en Ocampo. Ella señala que, durante sus comienzos, “Dibujaba lo que no podía escribir, escribía lo que no podía dibujar... En lugar de ponerme a dibujar, me ponía a escribir, pero no había un lenguaje para eso, escribía en inglés en francés o en español. En este idioma, las frases me salían incorrectas y tenía que darlas vuelta porque mis lecturas fueron primero inglesas y francesas” (Citado en Mansini 235). Durante su niñez, Ocampo aprendió español de manera coloquial esto le causo dificultad en la formación de frases correctas en sus inicios como escritora.

La literatura de Ocampo está compuesta por un universo complejo y misterioso que se divide en tres épocas: formación, búsqueda estética y afianzamiento. Ocampo fue dueña de un “estilo ambiguo e indefinido entre la poesía y la narración, supo incluir en su escritura esa percepción de la realidad que aprendiera en sus años primeros de amor por la pintura” (Prestigiacomo 89). La época de formación empieza con el cuento “Siesta en el cedro” (1936) y su primer libro en prosa *Viaje Olvidado* (1937), publicado por *Sur*, la editorial de su hermana. Este período fue influenciado por estilos borgeanos, como el cuidado del vocabulario y la búsqueda de colaboración del lector. Ocampo, con Borges y Bioy, publicó *Antología de literatura fantástica* (1940). Esta época culmina con la publicación de *Autobiografía de Irene* (1948). La segunda época, búsqueda estética empieza en 1948. Dura aproximadamente diez años donde Ocampo se enfoca es su obra poética. En 1953, obtiene el Premio Nacional de Poesía con

el poema “Los nombres”. La última época, afianzamiento comienza en 1959 con *La furia y otros cuentos*. Durante esos años, Ocampo participa con corrientes de escritores argentinos que experimentan, “un renovado gusto por lo rioplatense” (Prestigiacomo 80).

7.2 Metamorfosis literaria *silvinesca*

La prosa de Ocampo expone universos nuevos utilizando un lenguaje híbrido con la fusión del lenguaje coloquial y culto. Sus textos incluyen la forma del *voseo* y sus formas verbales acentuadas. Ocampo transgrede los modelos de los personajes y en su escritura predominan, “niños asesinos, suicidas, amantes, ilegales, mujeres que decidían sobre su vida, mutaciones, adivinas y engaños” (Prestigiacomo 89). Los protagonistas de sus cuentos resultaban incómodos para la sociedad de la época y eran demasiado crueles para los lectores que querían preservar el orden patriarcal. Los elementos fantásticos, irónicos y satíricos facilitan el proceso de metamorfosis de los personajes.

La narrativa de Ocampo tiene una postura subversiva. Los roles sociales establecidos “son intercambiables; se someten a un tratamiento satírico de las oposiciones estereotípicas de la feminidad y la masculinidad, la bondad y maldad, la belleza y fealdad” (Suárez Hernán 367). Su narrativa tiende a romper los modelos tradicionales y los personajes femeninos presentan rasgos agresivos y crueles. Ocampo afianzó su propio lenguaje dándole giro a los roles de género y de clase social. Su narrativa es un espacio que incorpora una diversidad de *performance* femeninas. La polifonía narrativa y los elementos fantásticos subvierten los roles genéricos. Lo fantástico reside en la imaginación y es sobrenatural. El lector participa de una construcción narrativa donde lo “normal” se refiere a los sentimientos secretos de la condición humana. Lo secreto es lo

restringido, “lo que debe mantenerse reprimido, lo que es vergonzoso, censurable que se manifieste” (Ducan 64). Los personajes femeninos en los cuentos de Ocampo usan terceros para su metamorfosis. El cuerpo femenino se deshace del poder masculino utilizando poderes sobrenaturales para vengarse de quien quiera contradecir sus intenciones.

En *La furia y otros cuentos*, *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1971), se derrumban los cánones preestablecidos por la sociedad. El cuerpo femenino es agente de su destino utilizando elementos fantásticos. Ocampo, “establece un contrapunto entre la creación de un trasfondo realista y un hábil manejo de elementos sugerentes de la entrada al universo fantástico” (Habra 49). Sus cuentos presentan escenas que se fusionan, empiezan como encantadoras y terminan perturbadoras donde aparece la dualidad femenina, víctima y victimaria.

7.3 La furia femenina

La colección de *La furia y otros cuentos* presenta el cuerpo femenino materializado en una transfiguración multidimensional. Los cuentos reflejan imágenes de la mujer nueva y presentan el lado oscuro de la feminidad. Presentan prototipos femeninos con deseos y opiniones propias que resultan extrañas para los personajes masculinos, quienes son testigos de un cambio que no consiguen descifrar. Las figuras femeninas se mueven en atmósferas mágicas y misteriosas con naturalidad y se alejan del universo masculino. Sus textos tienen una ambigüedad narrativa capaz de revelar la inquietud que habita en lo apacible. Dicen, “algo más, otra cosa, que no dicen. También el mundo trivial permanece reconocible, aunque extraño y transfigurado” (Mackintosh 115). “La caza de azúcar” y “Azabache” subvierten el rol patriarcal y crean una identidad propia de la mujer. Las protagonistas desean convertirse en seres

autónomos sin prejuicios y pasan por un proceso de metamorfosis con elementos irónicos, absurdos y exagerados. Fuerzas que escapan el control humano regeneran o destruyen a los personajes, estas metamorfosis ocurren repentinamente ante los ojos del lector.

“La casa de azúcar” presenta el desdoblamiento del personaje femenino a través del testimonio de un narrador-protagonista masculino. Cristina, la protagonista, pasa por un proceso de metamorfosis al adquirir información y objetos nuevos que producen cambios en su personalidad y rutina. Al ponerse un vestido de terciopelo negro de origen misterioso, se siente diferente y la rutina de los recién casados empieza a cambiar. Ella deja de consentir a su esposo con postres y deja de abrazarla. Cristina Confiesa, “sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones y aciertos, estoy embrujada” (*La furia* 56). Ella adopta un perro que cambia de color cuando lo baña. Este acto simboliza el bautismo y nacimiento de su nueva identidad. Cristina empieza a cantar y adoptar características de Violeta, la mujer que vivía antes en su casa. El cuento expone una simbiosis entre los dos personajes femeninos. Violeta murió presintiendo que otra persona se apoderaba de su vida, “alguien me ha robado la vida, pero lo pagaré muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá” (58). Las personas cercanas a los sujetos que padecieron estos cambios también son afectadas, como del esposo de Cristina. Él aparece aterrorizado al ver desaparecer a la mujer con quien se casó.

El título del cuento tiene un tono irónico porque la función de “la casa”, como lugar típico para proteger y controlar a la mujer desaparecen. La casa se convierte en azúcar, un lugar mágico donde los roles de género se transforman y los protagonistas escapan de la realidad. El título revela la añoranza de lo imposible, “vivir en una casa que fuera de azúcar sería evadir la realidad para entrar en otra realidad” (Habra 49). Ocampo se enfoca sutilmente en el universo

femenino y en la inversión de los roles genéricos de los recién casados. El personaje masculino no tiene nombre propio, aparece como el narrador y esposo. Él gira alrededor de los cambios de su pareja y se obsesiona por obtener información. Cristina cambia de personalidad, de vestimenta y de rutina. Ella se convierte en una mujer independiente poseída por el espíritu de Violeta. A través de la voz masculina, se descubren los elementos místicos y fantásticos que alteran los roles de género. Tal es el caso del hombre vestido de mujer que va a la casa de azúcar a reclamarle y advertirle a Cristina que deje tranquilo a Daniel, amante de Violeta. La realidad de Violeta usurpó la vida de Cristina. La historia concluye con la voz narrativa masculina anunciando al lector el abandono de su esposa, “una noche de invierno huyó. La busqué hasta el alba. Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar” (58). El cuento desequilibra el orden patriarcal y la mujer se libera, mientras que el hombre se queda a la espera de la mujer amada.

“Azabache” muestra un matrimonio disfuncional desde la voz narrativa de un esposo obsesivo que está en el manicomio. Desde su voz, el lector conoce a Aurelia, su esposa, una mujer sumisa quien antes de casarse era su sirvienta y apenas sabía leer y escribir. La describe con, “ojos negros, pelo negro y lacio como las crines de los caballos” (*La furia* 133). El narrador revela que sentía odio por las mujeres elegantes por eso se enamoró perdidamente de Aurelia. Él tiene actitudes machistas y celosas cuando ve a su esposa hablando con un extraño y la encierra en un cuarto de la casa que se convierte en cárcel.

La metamorfosis de Aurelia ocurre a través de su relación con los caballos, especialmente con Azabache, su preferido. Ella se va transformando en el animal, “le gustaba comer azúcar. En la palma de mi mano, yo colocaba terrones de azúcar, que ella tomaba con su boca. Le gustaba

que le acariciaran la cabeza: durante horas yo se la acariciaba” (134). La imagen de Aurelia reflejaba el comportamiento de los caballos. Ella relinchaba y le daba una patada a la puerta antes de entrar y pasaba horas hablando con ellos. La transfiguración del cuerpo femenino ocurre cuando Aurelia se libera y se sumerge en los cangrejales con su caballo. Poco a poco abandona su cuerpo de mujer para convertirse en Azabache. La voz narrativa revela que antes que ella se hundiera, “le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos” (136). La mujer se materializa en el cuerpo del animal liberándose del yugo masculino. El hundimiento y huida de Aurelia en el pantano muestra la necesidad de escapar que tiene la mujer sometida a la opresión masculina.

Los cuentos de Ocampo presentan prototipos de mujeres híbridas argentinas, de clase social alta, del proletariado y amas de casa. Noemi Ulla señala que Ocampo comprendía, “que la mujer es un ser con los mismos derechos que el hombre. La libertad con que se mueven sus personajes femeninos no tiene casi precedentes en la literatura de nuestro país” (Citado en Prestigiacomo 87). En los cuentos “El castigo”, “Mimoso” y “La oración”, los personajes femeninos son el eje principal de la historia. Las protagonistas construyen su independencia y propio carácter con cinismo y crueldad.

En “El castigo” la protagonista, Alicia, usa el tiempo en reversa para vengarse de su amado. Los personajes van descubriendo diferentes individualidades frente a un espejo y excavando memorias que van deshaciendo el tejido que los unía. Alicia empieza a cuestionar su vida como pareja, “tengo veinte años. ¿Para qué me sirven? Por miedo de perderme no quieres que mire, ni que pruebe nada, no quieres que viva. Quieres que sea tuya definitivamente, como un objeto inanimado” (*La furia* 185). El cuerpo femenino transgrede las dimensiones físicas del

tiempo y no envejece. El cuento desafía el tiempo lineal con elementos fantásticos y místicos del reflejo en el espejo. Los protagonistas van hacia el pasado y hacia el futuro con una retrospectiva de veinte años, la vida de la mujer retrocede veinte años y la vida del hombre avanza. El personaje masculino concluye, “el tiempo para mí, había transcurrido a la inversa: para ella, veinte años menos, significaron para mí veinte años más. Eché una mirada al espejo, esperando que reflejara seres menos afligidos, menos dementes que nosotros. Vi que mi pelo se había vuelto blanco” (191). Gracias a la irracionalidad del tiempo, la mayor venganza de la mujer es su juventud, que restó años a su vida y le sumó años al hombre.

En “Mimoso”, la mujer encuentra venganza envenenando a sus invitados con la carne de su mascota embalsamada. Mercedes, la protagonista, pasa por una metamorfosis convirtiendo su dolor en venganza. Al principio, ella es una mujer en sufrimiento por la muerte de su perro, Mimoso. Los protagonistas sentían un gran afecto por su perro y este adopta un simbolismo de hijo. Mercedes muestra características de madre, “un hijo nos hubiera costado más –dijo Mercedes, sacando su pañuelo del bolsillo y enjugándose las lágrimas” (*La furia* 67). El cuento expone la pluralidad de voces femeninas; amigas y vecinas, que juzgan y se burlan de la protagonista, “Mercedes dijo que lo habían hecho embalsamar y nadie le creyó. Muchas personas rieron” (67). A pesar de las burlas, la protagonista toma las riendas de su destino.

La actitud de Mercedes cambia y adopta características vengativas y manipuladoras al estar inmersa en una situación ridícula. Esta situación grotesca es descrita con rasgos humorísticos. Ocampo utiliza características fantásticas con un poco de, “humor, irony, or resignation which jars the reader’s ordinary perception of reality, producing the mixture of humor and horror, fear and fun” (Klingenberg 59). Mercedes utiliza a Mimoso como artefacto de

venganza, dándoles de comer a los invitados su mascota ahora embalsamada, “el invitado se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto. – Mimoso todavía me defiende –dijo Mercedes” (70). Usando el humor, la mujer astutamente toma la iniciativa para llevar a cabo su crimen perfecto. La muerte y la ironía se convierten en instrumentos de empoderamiento femenino.

En “La oración” la figura femenina es ambigua y muestra dos caras. La imagen de Laura aparece posicionada en la iglesia rezándole directamente a Dios, y es donde el lector escucha sus sufrimientos. Esta imagen es una fachada para ocultar su verdadera identidad. Laura confiesa, “no soy de esas que usan pantalones muy ajustados y la mitad del pecho afuera cuando van al río los domingos. Es claro que mi marido se opondría a esas cosas, pero a veces podría aprovecharme de su distracción para hacerlas” (*La furia* 196). La otra cara de Laura trasgrede el arquetipo tradicional de esposa y expone su infidelidad y deseos de matar a su marido. Ella está buscando la libertad porque se siente asfixiada y censurada por los celos de su marido. La desestabilización de su rol matrimonial ocurre con la presencia del obrero, “vi que sus ojos eran demasiado azules y su boca muy rosada. Lo miré, tal vez demasiado, pues me dijo: ¡Qué ojos tiene!” (194). Ocampo rompe con las estructuras tradicionales del cortejo acercándola, “en cierta forma, a Alfonsina Storni, quien con un ostentoso desparpajo para la época ‘cortejó’ al hombre amado con sus poemas” (Prestigiacomo 87). La protagonista excusa su infidelidad y ansias de matar a su esposo expresando que fue Dios quien no la inspiró a amarlo.

La imagen femenina tiene múltiples identidades. Laura se convierte en tutora de un niño asesino. Al ser testigo de su criminalidad, le comisiona la muerte de su marido, que considera es el camino hacia su libertad. La protagonista se identifica con su cómplice y se cree niña, “¿Y

acaso no me parezco yo a un niño en estos momentos?” (196). La *performance* femenina se materializa en forma multifacética y su imagen cambia según su audiencia. Laura es una mujer religiosa frente al marido y la sociedad, una mujer seductora con el obrero y una niña asesina con su hijo adoptivo.

Ocampo utiliza una polifonía narrativa que transgrede los arquetipos de género y expone mujeres ambiguas. Las mujeres de los cuentos de *La furia* pasan por una metamorfosis para materializarse en un cuerpo que puede controlar su propio destino. Los personajes femeninos se transfiguran porque tienen a su favor cuerpos, tiempos, animales y niño. Los cuentos exponen mujeres en furia que tienen una fuerza impetuosa, que se dejan llevar por sus impulsos para liberarse del hombre y los prejuicios sociales para obtener su emancipación.

CAPÍTULO VIII: CONCLUSIÓN

Las transformaciones sociales, políticas y económicas durante las primeras décadas del siglo XX contribuyeron a redefinir roles de género. Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Silvina Ocampo utilizaron una narrativa híbrida para subvertir las jerarquías patriarcales en Latinoamérica. Las escritoras abogaron por los derechos de mujeres mestizas, indígenas y trabajadoras. Participaron en la transformación que consolidó a la mujer como agente histórico. Durante este período, las mujeres redefinieron los roles de género y generaron un mercado cultural, donde participaban como consumidoras y productoras. En el imaginario nacional, participaron como sujetos civiles, dejando obsoleta las nociones discriminatorias sobre la capacidad intelectual femenina.

En América Latina, la modernidad produjo culturas híbridas. Los intercambios migratorios y culturales consolidaron un espacio de negociación para las culturas nacionales. Los procesos de modernización generaron nuevos mercados. En ellos la mujer participa como consumidora, articulando nuevas tendencias sobre arte y conocimiento. Las reformas educativas, la creación de escuelas normalistas y nuevas posibilidades a nivel universitario contribuyeron a la independencia económica de la mujer.

La *performance* femenina latinoamericana estuvo sujeta a los procesos de hibridación que ocurrieron desde la colonización. La identidad de sus cuerpos está conectada a la memoria cultural, la etnia y el género. De esta manera, la identidad de la mujer mestiza está trazada desde su cuerpo y predeterminada desde la memoria cultural. Estos procesos contribuyeron a la materialización de arquetipos femeninos, por ejemplo, la mujer marianista, la mujer peculiar y la nueva mujer. Las maestras configuraron una clase media trabajadora que abogó por la

emancipación, igualdad de género y reformas sociales. Con su adquirida independencia económica, las mujeres desafiaron la subyugación patriarcal en el espacio doméstico. En este contexto, la mujer moderna en Latinoamérica es consumidora y productora de discursos identitarios. Ellas participaron de nuevas corrientes vanguardistas, incrementaron las narrativas femeninas, y redefinieron la imagen de la mujer como ciudadana en la poesía, la ficción y el periodismo.

La nueva mujer es sexual, económica y culturalmente independiente. Storni, Mistral y Ocampo encarnaron esta nueva configuración, subvirtiendo arquetipos femeninos y cánones literarios. Las escritoras utilizaron una narrativa híbrida para reflejar y constituir imágenes de la mujer moderna latinoamericana. Ellas poseían rasgos propios que resaltaban a la indígena, mestiza y trabajadora. Contribuyeron a la apertura de una independencia moral y material femenina. Crearon un empoderamiento femenino al desplegar imágenes heterogéneas y ambiguas de la mujer desde una voz narrativa femenina. La mujer marianista basada en los valores de la Virgen María se fomentó por las mujeres de generación en generación. La mujer peculiar rompía con el rol patriarcal y buscaba independencia económica.

Storni se posicionó en círculos literarios y culturales dominados por hombres. Su literatura utiliza una polifonía narrativa para alterar arquetipos de género. En el poema “La loba”, utiliza un relato de fábula para representar los modelos de mujer dócil con las ovejitas y mujer nueva con la loba. “Tú me quieres blanca” y “Hombre pequeñito” dan un giro a los roles de género y la voz femenina toma el control. Sus notas periodísticas abogaban por los derechos de la mujer y demandaban cambios sociales como en “El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República de Argentina” y “Derechos civiles femeninos”.

Mistral rompió con las normas patriarcales como mujer mestiza desempeñándose en puestos académicos y diplomáticos a nivel mundial. Su literatura combina un lenguaje coloquial y culto generando identidades nacionales femeninas. Sus obra ensayística y poética materializan a la mujer indígena, mestiza, madre y maestra. En el recado “La instrucción de la mujer”, enfatiza en la educación femenina y en su independencia. En el poema, “La mujer fuerte”, valoriza las virtudes maternas y mitifica a la mujer desde sus raíces indígenas. El poema “La bailarina” muestra la imagen de la mujer se muestra como creadora de arte. El cuerpo femenino se fragmenta reflejando características autobiográficas con Mistral y en su proceso de materialización obtiene su autonomía.

Ocampo fue una mujer sexual y económica independiente y perteneció a círculos culturales desde muy joven. Su literatura tiene una fusión entre un lenguaje coloquial rioplatense y personajes crueles que trasgreden los cánones literarios y genéricos. Los cuentos de *La furia* muestran mujeres ambiguas que pasan por un proceso de metamorfosis para encontrar su libertad. Las protagonistas de sus cuentos tienen una fuerza impetuosa y se dejan llevar por sus impulsos para escaparse y romper con los prejuicios sociales patriarcales. El proceso de transfiguración de las mujeres es posible porque tienen a su favor elementos corpóreos y temporales. En “La casa de Azúcar” la protagonista encuentra su libertad al encarnar en vida el cuerpo de otra mujer. En “Mimoso” la mujer utiliza a su perro embalsamado como veneno para vengarse de sus invitados. En “El castigo”, la mujer utiliza el tiempo en reversa para vengarse del hombre. Mientras ella se conserva joven y él se envejece.

REFERENCES

- Anderson, Benedict R. O'G. (Benedict Richard O' Gorman). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 2006.
- Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Barcelona, Linkgua ediciones, 2008.
- Bhabha, Homi K. "Introduction: narrating the nation" and "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. Routledge, 1990.
- Butler, Judith. "Cuerpos fragmentados: respuesta a Monique David-Ménard / Bodies in Pieces: Response to Monique David-Ménard." Traducción de Sergio Eduardo Cruz. *Acta poética*, no. 2, 2017, pp. 53-60.
- . *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Traducción de Alicia Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- . *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, 1993.
- Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feministas y la escritora en América Latina". *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, P.R., Ediciones Huracán, 1997, pp. 27-46.
- Cunningham Guerra, Lucia. "Feminismo e ideología liberal en el pensamiento de Eugenio María de Hostos." *Revista del centro de estudios avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, vol. 12, 1991, pp. 361-74.

García Canclini Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Buenos Aires, Paidós, 2001.

---. "¿Modernismo sin modernización?" *Revista mexicana de sociología*, vol.51, no. 3, 1989, pp. 163-89.

Garrels, Elizabeth. "La Nueva Eloísa en América: o el ideal de la mujer de la generación de 1837." *Nuevo texto crítico*, vol. 2, 1989, pp. 27-38.

Gil, Rosa María, and Carmen Inoa Vázquez. *The Maria Paradox: How Latinas Can Merge Old World Traditions with New World Self-Esteem*. G.P. Putnam's Sons, 1996.

Gomáriz, José. *Colonialismo e independencia cultural: la narración del artista e intelectual hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid, Editorial Verbum, 2005.

Habra, Hedy, "Escision y liberacion en 'La casa de azúcar' de Silvina Ocampo." *Hispanófila*, vol. 145, 2005, pp. 45-59.

Horan, Elizabeth. "Gabriela Mistral: Language is the Only Homeland." *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*, edited by Marjorie Agosín and Nancy Abraham Hall. U of New Mexico P, 1995, pp. 119- 42.

Juana, Inés de la Cruz, et al. *The Answer/La Respuesta: Including a Selection of Poems*.

Translated by Electa Arenal and Amanda Powell. Feminist Press at the City University of New York, 1994.

- Kirkpatrick, Gwen. "Alfonsina Storni as 'Tao Lao': Journalism's Roving Eye and Poetry's Confessional 'I.'" *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, edited by Doris Meyer. U of Texas P, 1995, pp. 135–47.
- . "The Creation of Alfonsina Storni." *A Dream of Light and Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*, edited by Marjorie Agosín and Nancy Abraham Hall. U of New Mexico P, 1995, pp. 95–117.
- . "The Journalism of Alfonsina Storni: A new Approach to Women's History in Argentina." *Women, Culture, and Politics in Latin America*, University of California Press, 1990. pp. 106-29.
- Klingenberg, Patricia Nisbet y Silvina Ocampo. "Prólogo". *Antología, Cuentos de la nena terrible*. Stockcero, Inc, 2013, pp. XIII-XVIII.
- . *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*. Bucknell UP, 1999.
- Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, N.Y.: Tamesis, 2003.
- Mansini, Adriana. "Silvina Ocampo: la literatura del Dudar del Arte". *Historia Crítica de la literatura argentina*, vol. 9, 2014, pp. 229-51.
- Masiello, Francine. "La política de la marginalidad en la vanguardia argentina." Traducción de Magali Roy-Fequiere. *Nuevo texto crítico*, vol. 1, no. 2, 1988, pp. 301-14.
- . "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80." *Hispanamérica*, vol. 15, no. 45, 1986, pp. 53–60.

- Mattalia, Sonia. *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2003.
- Miller, Francesca. "Latin American Feminism and the Transitional Arena." *Women, Culture, and Politics in Latin America*. University of California Press, 1990, pp. 10- 26.
- . "Women and Education in Latin America." *Latin American Women and the Search for Social Justice*. UPNE, 1991.
- Mistral, Gabriela y Jaime Quezada. *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Santiago, Chile, Departamento de Programas Culturales, Ministerio de Educación, 1997.
- . *Poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- . *Pensando a Chile. Una visión esencial sobre nuestra identidad*. Santiago de Chile, Catalonia, 2017.
- Mistral, Gabriela y Palma Guillén de Nicolau. *Lecturas para mujeres*. México, D.F., Editorial Porrúa, 1988.
- Mistral, Gabriela y Pedro Pablo Zegers. *Gabriela y México*. Santiago de Chile, Editorial RIL, 2007.
- . *La tierra tiene la actitud de una mujer*. Santiago de Chile, Editorial RIL, 1999.
- . *Recopilación de la obra mistraliana, 1902-1922*. Santiago de Chile, Editorial RIL, 2002.
- Mistral, Gabriela, and Ursula K. Le Guin. *Gabriela Mistral: Selected Poems*. University of New Mexico Press, 2003.

- Moraña, Ana. "Alfonsina Storni: la mujer y la ciudad." *Letras Femeninas*, vol. 34, no. 2, 2008, pp. 67-86.
- Muschietti, Delfina. "Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)." *Dispositio*, vol. 15, no. 39, 1990, pp. 85-105.
- Newman, Kathleen. "The Modernization of Femininity: Argentina, 1916-1926." *Women, Culture, and Politics in Latin America*. University of California Press, 1990, pp. 74-89.
- Ocampo, Silvina, y Enrique Pezzoni. *La furia y otros Cuentos*. Madrid, Alianza, 1982.
- Osorio T., Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*. Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Pastor, Brigida M. y Lloyd Hughes Davies. *A Companion to Latin American Women Writers*. Woodbridge, Suffolk; Rochester, NY: Tamesis, 2012.
- Phillips, Rachel. *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet*. London, Tamesis Books Ltd, 1975.
- Pizarnik, Alejandra, y Cristina Piña ed. *Obras completas: poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires, Corregidor, 1993.
- Pratt, Mary Louise, and Gabriela Cano. "'No me interrumpas': las mujeres y el ensayo latinoamericano." *Debate feminista*, vol. 21, 2000, pp. 70-88.
- . "Repensar la modernidad." *Espiral*, vol. 5, Iss.15, 1999, pp.47-72.
- . "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 19, no. 38, 1993, pp. 51- 62.

Prestigiacomo Raquel y Silvina Ocampo. "Póslogo L y C". *Cuentos difíciles: antología*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2000, pp. 75-117.

Quezada, Jaime. "Algunas referencias prologales para esta antología". *Antología de poesía y prosa de Gabriela Mistral*. Santiago, Chile: División de extensión cultural, Departamento de Programas Culturales, Ministerio de Educación, 1997, pp. 13-18.

---. "Prólogo". *Gabriela Mistral, escritos políticos*. México; Estados Unidos de América: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 7-29.

Rancière, Jacques and James Swenson. *Mute Speech: Literature, Critical Theory, and Politics*. Columbia University Press, 2011.

Rancière, Jacques. "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge." *Critical Inquiry*, vol. 36, no. 1, 2009, pp. 1-19.

---. "The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics." *Reading Ranciere: Critical Dissensus*. 2011, pp.1-17.

Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967.

Rodríguez Valdés, Gladys y Gabriela Mistral. *Invitación a Gabriela Mistral (1889-1989)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Rojo, Grínor. *Dirán Que Está En La Gloria...: Mistral*. México, Santiago, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988.

Sefchovich, Sara. *Mujeres en espejo*. Ciudad de México, Folios Ediciones, 1983-1985, 1983.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*. Viking, 1990.

Sommer, Doris. *Ficciones Fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá, Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2004.

Stevens, Evelyn P. y Soler Mart. “El Marianismo: la otra cara del machismo en América Latina”
Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas, vol. 10, no.1, 1974, pp. 17-24.

Storni, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1956.

Storni, Alfonsina y Delfina Muschietti. *Obras I*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2002.

---. *Obras II*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2002.

Storni, Alfonsina y Esther Tusquets. *La caricia perdida*. Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

Suárez Hernán, Carolina. “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo.” *Anales de la literatura Hispanoamericana*, vol. 42, 2013, pp. 367-78.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.

Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts*. University of Texas Press, 2006.

Zaldivar, MariaInes. “Gabriela Mistral y sus ‘Locas mujeres’ del siglo veinte.” *Taller de letras*, 2006, pp. 165-80.

Zapata de Aston, Arcea. "De una sujeto femenina a una sujeto mujer-crítica. Pedagogías del cuerpo en *Languidez y Ocre* de Alfonsina Storni." *Perífrasis: Revista de literatura, teoría y crítica*, vol. 5, no. 10, 2014 pp. 9-24.