
HISTORIA DE LAS IDEAS Y DE LA CULTURA



**MODOS DE VER:
GÉNERO Y CANON EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**WAYS OF SEEING:
GENDER AND THE CANON IN HISPANIC AMERICAN LITERATURE**

Angela Di Matteo

Resumen

La presente reflexión sobre la construcción de la percepción de la producción cultural de las mujeres escritoras, basada en el canon literario, encuentra su punto de partida en *Modos de ver* de John Berger, un texto que nos invita a repensar los mecanismos sociales que dan origen a nuestra idea del mundo. Repensar el canon hispanoamericano con perspectiva de género significa adoptar una forma cultural de establecer reciprocidad entre la construcción discursiva del mundo y nuestra relación con este, para elaborar nuevos modos de ver a fin de que vuelvan a ser posibles cuerpos desobedientes, roles reprimidos, cartografías marginadas, memorias colectivas enterradas y libros prohibidos.

Palabras clave:

Canon; perspectiva de género; mujeres escritoras.

Abstract

This article reflects on the construction of perceptions of women writers' cultural production within the literary canon, taking John Berger's *Ways of Seeing* as a point of departure, a text that invites us to rethink the social mechanisms that shape our understanding of the world. Rethinking the Hispanic American canon from a gender perspective entails adopting a cultural approach that establishes reciprocity between the discursive construction of the world and our relationship to it, in order to develop *new* ways of seeing through which disobedient bodies, repressed roles, marginalized cartographies, buried collective memories, and forbidden books may once again become possible.

Keywords:

Canon; gender perspective; women writers.

Referencia: Di Matteo, A. (2026). Modos de ver: género y canon en la literatura hispanoamericana. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 327-342. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.14>

Fecha de recepción: 21 de octubre de 2025; fecha de aceptación: 15 de enero de 2026.



MODOS DE VER: GÉNERO Y CANON EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Angela Di Matteo¹

Università degli Studi Roma Tre

angela.dimatteo@uniroma3.it

<https://orcid.org/0000-0001-5809-1898>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.14>

La presente reflexión sobre la construcción de la percepción de la producción cultural de las mujeres escritoras, basada en el canon literario, encuentra su punto de partida en *Modos de ver* de John Berger (2001), un texto que nos invita a re-pensar los mecanismos sociales que dan origen a nuestra idea del mundo. “Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario” (p. 10) escribe Berger, es decir, solo lo que vemos, porque decidimos incluirlo en nuestra mirada, tiene una existencia para nosotros.

Siguiendo la dirección propuesta por el crítico británico, que ilustra cómo nuestra percepción de la realidad está necesariamente determinada por la forma en que se nos educa para abordarla, me gustaría que esta reflexión nos llevara a cuestionar nuestros hábitos culturales. Lo que nos parece un hecho dado es así solo porque, a lo largo de los años o de los siglos, se ha arraigado y estratificado tanto que ha terminado pareciéndonos algo natural y, por lo tanto, inmutable. Pero su estratificación depende de la forma de construir nuestra relación con el mundo, una relación que se compone de imaginarios verbales y visuales, es decir, de construcciones culturales que son el resultado de la acción

1 Profesora de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras de la Università Roma Tre. Es autora de *Tejer la escena. Teatro y materialidades textiles contra la violencia de género* (Teseo, 2025), de *Nuovo Teatro Guadalupano. La Madonna di Guadalupe nel teatro messicano del Novecento* (Nova Delphi, 20219) y de artículos publicados en revistas internacionales y volúmenes colectivos. Sus actuales líneas de investigación incluyen violencia de género, escrituras de las disidencias, transmisión de la memoria migrante y la memoria traumática en las literaturas hispanoamericanas contemporáneas y en el activismo, los archivos fotográficos y los archivos textiles.



humana y que, por lo tanto, pueden modificarse. “Si el nuevo lenguaje de las imágenes se utilizase de manera distinta —Berger escribe a propósito del lenguaje de las imágenes, pero podemos hablar de cualquier tipo de lenguaje, como en este caso, a la disposición discursiva con la que nos relacionamos con nuestro entorno sociocultural— éstas adquirirían, mediante su uso, una nueva clase de poder” (2001, p. 41). Si el lenguaje, ya sea alfabético o iconográfico, es lo que moldea el mundo tal y como lo vemos, cambiar las formas del lenguaje puede modificar las formas del mundo. Esto es posible porque la imagen de las formas del mundo es un fenómeno externo e interno a nuestro ojo: en el momento en que las cosas entran en la trayectoria de nuestra pupila, esta las reelabora según la información contenida en el propio ojo, ya que si es cierto que el mundo existe de por sí tal y como es, también es cierto que el mundo existe *para nosotros* en función de cómo lo miramos. Sin embargo, una manera diferente de mirar al mundo también puede cambiar su forma, porque cuando nuestra mirada busque lo que no se ve, se crearán nuevas condiciones de existencia para todas aquellas voces hasta ese momento invisibles. Aplicando esta perspectiva al canon literario, al centrar la mirada precisamente en esas voces ausentes, será posible hacerlas resurgir del silencio y reubicarlas en el espacio de la visibilidad. En definitiva: una mirada diferente crea un mundo diferente. Y esto se debe a que la mirada es el conjunto de estructuras culturales y sociales que determinan el resultado de nuestro mirar.

Como es sabido, las sociedades patriarcales ejercen su dominación sobre las mujeres y las identidades feminizadas por medio de la violación física de los cuerpos y, al mismo tiempo, de acciones de control y vigilancia que pasan a través de la manipulación discursiva de la realidad. Un mundo pensado para reprimir a los sujetos femeninos es un mundo que no cuenta con un acceso democrático a los recursos materiales y a los saberes y, al mismo tiempo, elimina la existencia de esos sujetos del archivo histórico de la memoria nacional. De hecho, una de las formas en que la violencia patriarcal oculta las memorias de las mujeres tanto en términos biográficos como en términos de elaboración de pensamiento, es a través de la invalidación de sus elaboraciones artísticas, científicas y filosóficas, eliminándolas de nuestra mirada, o sea de ese acto voluntario que les permitiría existir y no desaparecer. Por lo que concierne al ámbito literario, al referirse a la producción contemporánea, en muchas ocasiones, sobre todo en un principio, la prensa internacional² ha hablado de un “segundo *boom*” hispanoamericano que se diferenciaría por razones de género del primero, el *boom* del siglo XX, por ser el de ahora el *boom* de las autoras, las grandes

² Véase, a manera de ejemplo, Corroto (2017).



y nuevas protagonistas del mercado editorial. Sin embargo, hablar de un “*boom* femenino” puede producir un engaño en la percepción del imaginario cultural, ya que siempre hubo mujeres escribiendo y siempre hubo mujeres creando. Pero, entonces, ¿por qué no conocemos a estas mujeres? La respuesta es muy simple: si no las nombramos, si no conocemos sus nombres, no podemos conocer sus obras.

Los estudiosos de la mujer en las letras hispanoamericanas se encuentran con un tropiezo inicial al comenzar su tarea investigadora: pocos nombres de mujeres, y casi siempre los mismos, figuran en las antologías e historias de la literatura más conocidas. La Antología de la literatura hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert registra quince escritoras en medio de centenares de hombres que se acumulan en cinco siglos de literatura en el continente. Alberto Zum Felde en La narrativa hispanoamericana reconoce la existencia de quince mujeres escritoras de mérito, seis de ellas del Río de la Plata, una de las cuales es su propia esposa, Clara Silva. Fernando Alegría en la primera edición de su Breve historia de la novela hispanoamericana menciona once nombres de mujeres y en su última edición de 1974 el número aumenta a veinticinco. También son once escritoras las que Germán García encuentra dignas de mención en su Historia de la novela argentina. Olivio Jiménez restringe aún más la selección en su nueva Antología de la poesía hispanoamericana. Bajo su duro escrutinio, dos mujeres, según el autor, escapan la tendencia al erotismo descontrolado y al tono intimista que caracteriza la poesía femenina. Las escogidas son la chilena Gabriela Mistral (Premio Nobel de literatura en 1945) y la uruguaya Sara de Ibáñez, aclamada por Pablo Neruda en el prólogo a Canto de la autora. Conocida es la extensión de dicha Antología: 496 páginas. (Correas de Zapata, 1980, p. 915)

El análisis de Celia Correas de Zapata nos sirve de ejemplo para demostrar cómo de la exclusión desde el espacio visible del canon depende la invisibilización de las mujeres en el horizonte cultural de la sociedad, una invisibilización que continúa aplicándose incluso en los manuales más modernos como, para citar uno de los publicados en el siglo XXI, los tomos de José Miguel de Oviedo donde las autoras aumentan, pero siguen siendo muy pocas (en 1793 páginas aparece un total de 26 autoras). El resultado directo de la omisión de esas voces de un mundo literario que “hasta hoy se piensa centralmente como patri-monio masculino” (Eltit, 2024, p. 19) es una muy grave forma de ninguneo hacia las escritoras y, por consiguiente, una igual de grave forma de robo hacia los lectores y las lectoras. Ninguneando a las escritoras, por un lado, se cancela su existencia y se las condena al anonimato y,



por el otro, al no haber leído a ninguna de ellas, o al haber leído muy pocas, nos roban la mitad de la historia de las ideas y la posibilidad de conocer el mundo en la totalidad de su expresión cultural. La exclusión de las mujeres del canon oficial nos proporciona una serie de falsas informaciones que son las unas directas consecuencias de las otras:

1. La impresión de que las escritoras son muy pocas.
2. La impresión de que las escritoras no solo son pocas sino, además, muy malas: es decir, son pocas porque las buenas, las que vale la pena leer, son un número muy reducido.
3. La impresión de que existe una literatura que, además de ser de nivel inferior, también es una literatura homogénea que se llama “literatura femenina” (como si el hecho de ser mujer produjera un único modelo literario, como si los libros escritos por mujeres fueran idénticos entre ellos).
4. La impresión de que la supuesta “literatura femenina” es no solo una literatura producida por mujeres, sino también para las mujeres (como si los intereses literarios de las lectoras fueran *naturalmente* distintos de los intereses literarios de los lectores de género opuesto).

A nivel vocacional, un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y se transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales esconde el canon?, etc.). A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica. (Mignolo, 1998, pp. 145-146)

Con respecto a las preguntas planteadas por Walter Mignolo, si tuviera que identificar el territorio epistemológico dentro del cual construir una posible respuesta, me ayudaría con las coordenadas del cuerpo y de la mirada. El cuerpo como espacio anatómico, social y político de autodeterminación; como territorio de guerras y disputas, pero también como mapa desde cuyas ruinas empezar a diseñar nuevas cartografías de los escombros y de la belleza. La mirada no simplemente en su naturaleza óptica sino, sobre todo, en su connotación antropológica, es decir, como la estructura sociocultural que no nos permite ver, sino interpretar lo que vemos y, además, nos habilita a ver ciertas cosas y a ignorar otras.



Retomando las palabras de John Berger, que decía que “nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, construyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (2001, p. 14), nos resulta evidente el deber ético de volver a mirar para pensar de nuevo nuestra relación con el mundo y con los cuerpos que lo habitan. La mirada situada, que es necesariamente feminista e interseccional, cuestiona los procesos de ninguneo y de robo para activar nuevos procesos de de-marginalización de las voces que siempre existieron, pero que no siempre fueron escuchadas y así restituírnos una más auténtica imagen del mundo.

¿Cómo denominamos a los que no aparecen como sujetos en el discurso hegemónico? [...] Como se refieren a sí mismos los que son excluidos?

¿De qué modo aparecen? [...] el género [...] puede ser un punto de partida para pensar el poder, la agencia y la resistencia. Si aceptamos que hay normas sexuales y de género que determinan quiénes van a ser reconocibles y “legibles” para los demás, entonces veremos cómo lo “ilegible” puede llegar a constituirse como grupo, desarrollando a la vez formas de hacerse inteligibles entre ellos; y veremos también cómo estas personas se ven expuestas a la violencia de género y cómo esta experiencia común puede llegar a transformarse en la base de su resistencia. (Butler, 2017, p. 44)

Así que, si el género “puede ser un punto de partida para pensar el poder, la agencia y la resistencia”, clasificar como un hecho excepcional la producción reciente —que sin duda pone de manifiesto los cambios culturales y políticos que a nivel global involucran todas las esferas de nuestras sociedades— disminuye y achica el largo camino que todas las mujeres artistas y escritoras tejieron hasta hoy. No se puede negar la más que merecida visibilidad mediática que están recibiendo las mujeres del presente, pero el uso de la palabra *boom*, que remite a una idea de novedosa, inédita y excepcional irrupción en el horizonte cultural, puede resultar inapropiado, ya que deja de problematizar la cuestión de la invalidación del sujeto mujer. Porque esta es, en realidad, la clave que nos permite salir de la trampa del *boom*: las mujeres no fueron y no son ausentes, fueron y son invisibilizadas. La propuesta colectiva, polifónica y multidisciplinaria de las escritoras de este mal llamado *boom* no apunta a crear un contracanon sino, más bien, a estimular una reflexión que replantee la idea misma de canon basada en relaciones de poder (tanto de género, como económicas, étnicas y sociales) que autorizan algunas voces y callan otras. Y a bien mirar, si volvemos a



fijarnos en las últimas salidas editoriales, nos daremos cuenta de que justo en los últimos años se están publicando volúmenes, manuales, obras críticas y todo tipo de recursos que reivindican la aportación artístico-cultural de las mujeres de los siglos pasados³. De hecho, las letras hispanoamericanas están consteladas de escritoras que siempre hicieron de la diferencia de poder entre los géneros una misión de su escritura. La literatura contemporánea cuenta con una amplia producción que, desde las ilustres escritoras y críticas de comienzo del siglo XX, hasta las voces más recientes, sigue interrogándose sobre la condición, reformulando a sor Juana Inés de la Cruz, de “ser mujer y estar presente” (Estrada, 2014)⁴.

Lo que cabe subrayar es que el objetivo de la creación y de la crítica con perspectiva de género no es enfocarse exclusivamente en una producción hecha por mujeres, sino llevar a la luz esos textos que, independientemente de la identidad del autor o de la autora, sepan cuestionar las desigualdades sociales a partir de la discriminación de género. Este enfoque no abarca una producción que pueda reconducirse a una autoría sexuada —como si existiera una automática correspondencia entre la anatomía de quien escribe y la crítica a los roles de género contenida en la escritura—, sino la capacidad de detectar las relaciones de poder a raíz de la disparidad de género, ya que, como escribía Josefina Ludmer, “la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual” (1990, p. 275). Desde esta perspectiva se desarrolla también la de Nelly Richard, que encuentra en lo femenino, es decir, en el territorio históricamente sometido y oprimido por la dominante patriarcal, no una característica intrínseca de la escritura, sino un posicionamiento crítico desde lo marginal: “cualquier escritura que busca descontrolar las pautas de la discursividad masculina/hegemónica estaría virtualmente compartiendo el ‘devenir-minoritario’ de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (2018, p. 17).

Cuando un autor o una autora elige hablar del y desde el margen geográfico, lingüístico, social, étnico y cultural, elige compartir ese “devenir-minoritario”: lo femenino de su obra no residirá simplemente en el género de quien escribe y de sus personajes, sino en la descentralización de la mirada. Si el mundo es masculino y masculinizado,

3 Solo para dar un ejemplo entre muchos más, véanse los tomos de *Historia feminista de la literatura argentina* editados por Eduvim.

4 En su libro *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, Oswaldo Estrada reformula los célebres versos de sor Juana Inés de la Cruz: “Ser mujer, ni estar ausente / no es de amarte impedimento / pues sabes tú, que las almas / distancia ignoran y sexo” (vv. 109-112). Romance 19 (Méndez Planearte y Salceda, 1951-1957).



construido mediante modelos a imagen y semejanza de una funcionalidad varonil, entonces lo femenino será una forma de hacer alternativa a la cultura dominante. Lo femenino, o sea, lo que se propone fuera del circuito cultural establecido y en contraposición a un discurso incapaz de abarcar las diversidades, será un

... vector de descentramiento significativo que opera desde un margen cuestionador de la representación sexual y cultural [...] Ese no es un contenido de identidad ya formado [...] sino la posición crítica [...]. Ese “femenino” —rearticulado por la teoría feminista— operaría como un vector de cuestionamiento múltiple de las operaciones de la cultura que naturalizan —mediante condicionamientos, automatismos, programaciones y repeticiones— todo un régimen de significación. (Richard 1996, pp. 743-744).

Siendo lo femenino lo que por su condición histórica se encuentra en los márgenes del sistema político-cultural, una escritura hacia lo femenino es una escritura que decide subvertir los modelos hegemónicos de poder y ya no será una correspondencia esencialista entre sujeto-hablante y contenido —mujeres hablando de mujeres—, sino una opción por lo no normativo, lo no visible, lo no llorable.

Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo femenino a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis [...]. Parece necesario acudir al concepto de nombrar como lo femenino aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá que sus cultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido. (Eltit, 1990)

De acuerdo con este posicionamiento periférico, el carácter femenino de la escritura se define por ser una “dimensión situacional [...] que permite pluralizar el análisis de las diversas gramáticas de la colonización y la dominación que se intersectan en la experiencia de la subalternidad cultural” (Richard, 2018, p. 37). Esta intersección de la que habla Richard es, como sabemos, hija de la perspectiva interseccional, que cuestionando los procesos de disparidad y discriminación que llevaron a la elaboración de lo que hoy consideramos canónico, busca establecer una nueva ontología del cuerpo como sistema de validación que otorgue a todas las corporalidades lo que Judith Butler



define como el “derecho a aparecer” (2017, pp. 31-70). Si el feminismo es, según escribía Julieta Kirkwood, “la rebeldía ante la tremenda diferencia entre lo que se postula para todo el género humano y lo que vivenciamos concretamente las mujeres” (1987, p. 31), lo que hay que cuestionar y solucionar son las tremendas diferencias entre los sujetos que pertenecen a la misma categoría “mujer”, ya que las mujeres pobres, negras, indígenas y migrantes, homosexuales, trans, *queer*... se encuentran con mucha más frecuencia que las otras en situaciones de violencia. Se hace evidente la urgente necesidad de abrazar en la literatura, así como en todos los ámbitos, una perspectiva que tenga en cuenta la simultaneidad de todas las desigualdades sociales estatales y paraestatales, esto es, una perspectiva feminista descolonial interseccional.

En palabras de Kimberlé Crenshaw, quien acuñó el término interseccionalidad en 1989 para indicar las múltiples capas de opresión sufridas por las mujeres negras, “la experiencia interseccional es mayor que la suma de racismo y sexismo, cualquier análisis que no tenga en cuenta la interseccionalidad no puede abordar suficientemente la manera particular en que las mujeres negras están subordinadas” (1989, p. 140) (traducción propia)⁵. Aunque la abogada afroestadounidense se refiriera en particular a la comunidad de las mujeres negras, su perspectiva se vuelve un paradigma para indicar la miopía tanto del feminismo blanco —que en América Latina más a menudo toma el perfil de un feminismo urbano o blanco-mestizo— como de todo un sistema de opresión que hace de las jerarquías de raza y de género la herramienta principal para crear posiciones de mayor vulnerabilidad física, social y económica, ya que se trata de violencias transversales, simultáneas e inseparables que cruzan diferentes categorías y comunidades. Solo haciendo esto, llegaremos a lo que Mara Viveros Vigoya, a propósito de su estudio sobre el giro decolonial y comunitario, reivindica como la “interseccionalidad de las luchas” que “parece presagiar un nuevo giro hacia la política de la solidaridad” (2023, p. 145).

Sin embargo, la que gracias a Crenshaw hoy llamamos interseccionalidad, es una perspectiva que ya pertenecía a algunas de las autoras del siglo XIX. Mujeres como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Clorinda Matto de Turner fueron pioneras, en el contexto hispanoamericano, en señalar las opresiones de raza, género y clase.

Un ejemplo es *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, primera novela escrita por una mujer y publicada en 1841. Se trata de un hecho

5 “... the intersectional experience is greater than the sum of racism and sexism, any analysis that does not take intersectionality into account cannot sufficiently address the particular manner in which Black women are subordinated”.



revolucionario ya solo considerando el género literario de la obra, dado que solo la poesía bien podía ajustarse a la idea biocultural de mujer, una idea totalmente incompatible con un sujeto que supiera estructurar y desarrollar historias largas y complejas como las de las novelas. Además, contra toda expectativa masculina, *Sab* no es una novela sentimental, tal como la definió la prensa de la época, sino una novela abolicionista, en contra del sistema político cubano, publicada medio siglo antes de que la esclavitud fuera abolida en Cuba y que, además, plantea un paralelismo entre la condición de los esclavos y la de las mujeres, encontrando en ambas categorías las mismas dinámicas de subalternidad y opresión. Lamentablemente, por la “peligrosidad” de su contenido subversivo, *Sab* fue prohibida en Cuba.

¡Oh, las mujeres! Pobres y ciegas víctimas. Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo, eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad; pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: ¡en la tumba! (2024, pp. 270-271)

Imposible no pensar también, por ejemplo, en Juana Manso que, otra desobediente decimonónica, Juana Manuela Gorriti, define: “Juana Manso gloria de la educación. Sin ella, nosotras seríamos sumisas, analfabetas, postergadas, desairadas. Ella es el ejemplo, la virtud y el honor que ensalza la valentía de la mujer. Ella es, sin duda, LA mujer”⁶. Escritora, traductora, periodista, maestra; Juana Manso escribió poesía y narrativa, fue traductora de múltiples idiomas desde los 13 años, fundó su propio periódico, creó y dirigió escuelas, promovió políticas educativas innovadoras, peleó por los derechos de las mujeres convirtiéndose en precursora del feminismo en la Argentina, Uruguay y Brasil. Sufrió el exilio, la pobreza y las dificultades de mantener sola a sus dos hijas. Durante su exilio en Brasil fundó, en 1850, el primer periódico feminista latinoamericano, *O Jornal das Senhoras*, y luego, de vuelta a Buenos Aires después de su exilio, funda otro periódico, *Álbum de señoritas* (1854), ambos dedicados a la emancipación de las mujeres.

La sociedad es el hombre: sólo él ha escrito las leyes de los pueblos, sus códigos; por consiguiente, ha reservado toda la supremacía para sí. [...]

⁶ Véase: <https://bcn.gob.ar/algunas-paginas-en-las-colecciones-especiales/juana-paula-manso-en-el-epistolario-gutierrez>.



¿Por qué se condena la inteligencia de la mujer a la noche densa y perpetua de la ignorancia? ¿Por qué se ahoga en su corazón desde los más tiernos años la conciencia de su individualismo, de su dignidad como ser que piensa, que siente, repitiéndole: “no te perteneces a ti misma, eres cosa y no mujer”? ¿Por qué reducirla a la mujer al estado de la hembra cuya única misión es perpetuar la raza? (Emancipación de la mujer. Álbum de señoritas, citado en Arambel-Guiñazú y Martín, 2001, p. 61)

Las desobedientes decimonónicas (Jaramillo y Osorio, 1997): Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Clorinda Matto de Turner, la Condesa de Merlin, Rosa Guerra, Flora Tristán, María Néstor Télles Rendón, María Amparo Ruiz de Burton, Soledad Acosta de Samper, Eduarda Mansilla, Mercedes Cabello de Carbonera, Lindaura Anzoátegui Campero, Laureana Wright de Kleinhans, Laura Méndez de Cuenca, Marietta de Ventemilla, Lucila Gamero, Lola Larrosa, Adela Zamudio y Rosario Orrego de Uribe,

... desoyeron las pautas en que tradicionalmente se desarrollaba lo femenino para acometer su labor como escritoras muy conscientes de estar contribuyendo al proceso de construcción de las nuevas sociedades pos-coloniales al imaginarse a sí mismas en él, al reescribir la historia más allá de los tópicos y las conveniencias, o al debatir en sus obras las grandes cuestiones intelectuales del siglo, casi siempre a través de una compleja red de códigos genéricos, sociales, literarios y políticos que constituye quizá el mayor atractivo de esta narrativa. (Mataix, 2003, pp. 7-8)

Lo que resulta de estas breves reflexiones es que las primeras mujeres escritoras se encontraban muy lejos de la literatura sentimental, categoría que se suele atribuir a las autoras y, sobre todo, a las autoras del siglo XIX. Así como sor Juana Inés de la Cruz, en pleno siglo XVII planteaba la libertad de su alma sin ningún tipo de categoría, ya que “las almas distancia ignoran y sexo”⁷, del mismo modo las autoras del siglo XIX son las primeras en introducir en la literatura una perspectiva *interseccional ante litteram*. Ellas hablan de condición femenina conscientes de las diferencias sociales y económicas presentes dentro de la gran y heterogénea categoría “mujer”; ellas reflexionan sobre la esclavitud con espíritu abolicionista; denuncian el aislamiento y la soledad de los pueblos indígenas apuntando a una mirada situada y no exógena y eurocéntrica; son ellas las que entienden que su condición de opresión se repite en todos los ámbitos sociales, en todas las categorías humanas y que, entonces, una mirada que tome en cuenta raza,

7 Véase Romance 19 (vv. 109-112) (Méndez Planearle y Salceda, 1951-1957).



género, clase, sexualidad, geografía, edad... es la única que puede llevarnos a sistemas justos y democráticos.

El legado de las autoras del siglo XIX vive hoy en día en la huella que dejaron en la literatura de los siglos XX y XXI. Gracias a los aportes de los movimientos feministas y los aportes de la crítica que, justo frente al mal llamado *boom* hispanoamericano de las autoras, en realidad se ocupa también de la producción anterior (cito, a manera de ejemplo, los volúmenes muy voluminosos de la *Historia feminista de la literatura argentina*), la reflexión contemporánea explora y cuestiona en óptica decolonial, feminista e interseccional los silencios del canon interrogándose sobre las dinámicas de inclusión y exclusión, las prácticas de vigilancia e invisibilización, y abordando cuestiones como la discriminación y el desequilibrio de poder, el feminicidio y el transfeminicidio, la diversidad de género y las corporalidades que no encajan en el canon heteronormativo.

Nellie Campobello, Josefina Vicens, Gabriela Mistral, Elena Garro, María Luisa Bombal, Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Ángeles Mastretta, Alfonsina Storni, Norah Lange, Libertad Demitrópulos, Alicia Yáñez Cossío, Margo Glantz, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Gioconda Belli, Cristina Peri Rossi, Mónica Lavín, Jesusa Rodríguez, Diamela Eltit, Alejandra Pizarnik, Luisa Valenzuela, Rosa Beltrán, Cristina Rivera Garza, Eugenia Prado Bassi, Guadalupe Nettel, Ena Lucía Portela, Sara Uribe, Brenda Lozano, Brenda Navarro, Fernanda Melchor, Mariana Enríquez, Selva Almada, Samanta Schweblin, Gabriela Cabezón Cámara, Marta Dillon, María Moreno, Luciana de Mello, Laura Restrepo, Melba Escobar, Luciana Peker, Paula Bombara, Claudia Piñeiro, Fernanda García Lao, Alicia Gaspar de Alba, Lina Meruane, Fátima Sime, Ariana Harwicz, Valeria Luiselli, Camila Sosa Villada, Aurora Venturini, Dolores Reyes, Laura Baeza, Belén López Peiró, Mónica Ojeda, solo para citar a algunas, conforman una generación de autoras que siempre incluyó la perspectiva de género en sus narraciones. Se trata de un grupo que

... dentro de un orden hegemónico abre grietas de conocimiento con un lenguaje contestatario y disidente, capaz de cuestionar estados de marginación y colonialidad, el devenir de la historia, divisiones de género o discursos que promueven la exclusión y la normalidad. [...] escriben a contracorriente para legitimar subjetividades rebeldes, voces que de lo contrario permanecerían en el silencio. [...] todas ellas se autorizan como mujeres de acción y palabras en un medio cultural que por lo regular —o más bien por la rutina, el determinismo histórico, la discriminación de género y un largo etcétera— relega todo lo asociado con lo femenino, la



femineidad y la literatura escrita por mujeres al sótano de la hereronormatividad. (Estrada, 2014, p. 12)

Según mi punto de vista, la convergencia entre teoría feminista y práctica literaria encuentra una muy feliz definición en lo que Laura Scarabelli acuña con el nombre de “narr-acciones”.

1. En la *narr-acción* la escritura es praxis, gesto que *pone* las palabras en discurso, expansión de estas mismas palabras. Actuar en las palabras significa quebrar la ilusión de la autonomía del relato, que no genera un organismo autosuficiente, proyección integral de la superficie de la realidad o producción imaginativa de mundos paralelos, es fisura de esta misma superficie que indaga las zonas oscuras de lo real y abre a nuevas posibilidades de sentido.
2. A partir de este movimiento de las palabras, las autoras dejan de crear mundos imaginarios que simulan el mundo real, y se hacen testigos del presente, intérpretes de los silencios, voces de voces. [...] Es un acto maternal, típicamente femenino, de asunción y transposición, una puesta en movimiento de palabras que se rearticulan a través de un gesto de incorporación, elaboración y restitución.
3. Estas palabras pasan siempre por el cuerpo, por una experiencia encarnada de la escritura. Por ende, el activismo de las palabras necesariamente implica formas de escritura referencial y abre a una contaminación entre los géneros, que se desdibujan: la novela se mueve hacia el testimonio, la autobiografía se superpone a la meta-textualidad, el ensayo se noveliza. (2024, pp. 386-387)

A la luz de este lenguaje en acción que surge del “activismo de las palabras”, resulta imprescindible subrayar una vez más el carácter pragmático del feminismo como fuerza motriz de todo cambio que apunte a una verdadera revolución de los modelos culturales. De acuerdo con las palabras de Nelly Richard, entiendo el feminismo como el “vector de acción política desplegado en lo social”, la “fuerza de intervención teórica que cuestiona la organización simbólica del pensamiento dominante” (2008, p. 7) y la “potencia estética de descalce y alteración de las codificaciones sociales” (p. 8), tres ejes de aplicación que evidencian cómo el feminismo no concibe “lo femenino” en términos esencialistas, sino como el punto de partida para reflexionar sobre las diferencias sexo-genéricas que rigen las desigualdades de nuestros sistemas.



Hacer literatura con perspectiva de género significa trazar esas *carto(corpo)grafías* en las que, según Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro, el cuerpo es concebido “como una puesta en escena del enunciado, donde la asignación de significado al rasgo corporal a menudo se refiere a un discurso social” (2024, p. 14). Asimismo, significa adoptar una forma cultural de establecer reciprocidad entre la construcción discursiva del mundo y nuestra relación con el mundo para elaborar nuevos “modos de fabricación de realidad” (Ludmer, 2010, p. 12), que lleven a *nuevos modos de ver* para que vuelvan a ser posibles cuerpos desobedientes, roles reprimidos, cartografías marginadas, memorias colectivas enterradas y libros prohibidos.

Referencias

- Arambel-Guñazú, M. C. y Martin, C. E. (2001). *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina en el siglo XIX*. Iberoamericana.
- Berger, J. (2001). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bustamante Escalona, F. y Amaro Castro, L. (Eds.) (2024). *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Correas de Zapata, C. (1980). Breve historia de la mujer en la narrativa hispanoamericana. En A. Gordon y E. Rugg (Comps.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto.
- Corroto, P. (2017). El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1, 139-167.
- Eltit, D. (1990). Cultura, poder y frontera, Suplemento *Literatura y Libros de La Época*, 113.
- Eltit, D. (2024). *Laberintos. Escritos sobre literatura, feminismo y política*. Seix Barral.
- Estrada, O. (2014). *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. UNAM.
- Gómez de Avellaneda, G. (2024). *Sab*. Cátedra.
- Jaramillo, M. M. y Osorio, B. (eds.) (1997). *Las desobedientes. Mujeres de Nuestra América*. Panamericana Editorial.



- Kirkwood, J. (1987). *Tejiendo rebeldías: escritos feministas de Julieta Kirkwood (hilvanados por Patricia Crispi)*. Centro de Estudio de la Mujer (CEM) La Morada.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (1990). El espejo universal y la perversión de la fórmula. En C. Berenguer (Ed.), *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Cuarto Propio.
- Mataix, R. (2003). La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX. *Anales de literatura española*, 16(6).
- Méndez Planearte, A. y Salceda, A. (Eds.) (1951-1957). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (1998). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). En E. Sullà Álvarez (Ed.), *El canon literario* (pp. 237-270). Arco-Libros.
- Richard, N. (1996). Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 733-744.
- Richard, N. (2018). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- Scarabelli, L. (2024). Imagino, luego existo. *Narr-acciones* chilenas de cara al pasado. En F. Bustamante Escalona y L. Amaro Castro (Eds.). *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert.
- Scotini, M. (2022). *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*. Meltemi.
- Valenzuela, L. (2001). Escribir con el cuerpo. *Peligrosas palabras*. Tema.
- Viveros Vigoya, M. (2023). *Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario*. Clacso.