



**Universidad Autónoma de Zacatecas**  
***"Francisco García Salinas"***

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas

**NOVELA DE FORMACIÓN FEMENINA. NARRATIVA DEL CUERPO, LA  
SEXUALIDAD Y LOS AFECTOS EN GIOCONDA BELLI, LAURA ESQUIVEL Y  
GUADALUPE NETTEL**

**TESIS**

**Que para obtener el grado de:**  
**Maestra en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta:  
**Aideé Alejandra Rivas García**

Directora de tesis:  
**Dra. Maritza Manríquez Buendía**

Codirector:  
**Dr. Gonzalo Lizardo Méndez**

*Zacatecas, Zac. septiembre 2025*

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Universidad Autónoma de Zacatecas y a la Unidad Académica de Docencia Superior por proporcionar espacios que fomentan el conocimiento y promueven la cercanía entre el personal académico y los estudiantes.

A la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, por el constante apoyo y respaldo recibido durante todo el programa. Mi gratitud especial a la Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano por su empatía, dedicación y compromiso con la formación profesional de los estudiantes.

A la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación, por el respaldo económico brindado a través de la beca, la cual facilitó significativamente el desarrollo de este trabajo de investigación.

A mi asesora de tesis, la Dra. Maritza M. Buendía, por compartir generosamente su tiempo, conocimientos y experiencia con mi proyecto.

Finalmente, agradezco profundamente a mi familia, a mis amigos y a los colegas que conocí durante estos dos años por su empatía, apoyo y compañía.

A la mujer freak, a la poeta y a la rebelde que llevo dentro.

A las que escriben desde la academia.

A las que escriben aún cautivas.

A las libres y rebeldes.

Y a todas aquellas que tienen mucho por decir y

no han encontrado su espacio.

Por supuesto...también a Papá, en dónde esté,

a donde vaya.

## Índice

<b>Acrónimos</b> .....	2
<b>Resumen</b> .....	3
<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1</b> .....	11
<b>Respuestas. ¿Quiénes son las autoras?</b> .....	11
<b>1.1 Las autoras</b> .....	13
<b>1.2 Escritura y pertenencia</b> .....	15
1.2.1 Escribir como afirmación política .....	17
1.2.2 Identidad y desestructuración social .....	23
1.2.3 Cuerpo y reescritura .....	25
<b>1.3 Encuentro. La generación del post Boom</b> .....	28
<b>1.4 Diálogo. Reivindicación de las escritoras latinoamericanas</b> .....	33
1.4.1 Proyecto .....	34
<b>Capítulo 2</b> .....	37
<b>Establecimiento de coordenadas</b> .....	37
2.1.1 Determinaciones del <i>Bildungsroman</i> .....	39
2.1.2 La <i>Bildungsroman</i> en Hispanoamérica .....	42
<b>2.2 El héroe en la Novela de formación. Distinciones entre Novela de formación femenina y masculina</b> .....	47
2.2.1 Cómo se construye la Novela de formación femenina .....	54
<b>2.3 Cuerpo, sexualidad y afecto. Elementos clave para el análisis</b> .....	60
<b>Capítulo 3</b> .....	67
<b>El viaje de las heroínas</b> .....	67
<b>3.1 Esquema de la Novela de formación femenina</b> .....	70
<b>3.2 La heroína como representación de la identidad femenina colectiva</b> .....	76
3.2.1 El viaje de Viviana Sansón .....	81
<b>3.3 Pasos a seguir. Recetas, ingredientes y fórmulas de la identidad</b> .....	87
3.3.1 El viaje de Tita .....	92
<b>3.4 Escritura e identidad. El viaje femenino</b> .....	99
3.4.1 El viaje de Guadalupe .....	101
<b>Conclusiones</b> .....	108
<b>Bibliografía</b> .....	118

## Acrónimos

**NFF** Novela de formación femenina

**NFM** Novela de formación masculina (NFM)

**PIE** Partido de la izquierda erótica (PIE)

**UNO** Partido de la unión opositora (UNO)

## Resumen

La presente tesis propone que las Novelas de formación femenina (NFF) de Belli, Esquivel y Nettel, conforman la identidad femenina a través de los elementos del cuerpo, la sexualidad y los afectos. Un acercamiento contextual permite relacionar a las autoras entre sí y determinar los momentos históricos relevantes para sus obras. Se contrasta el concepto del *Bildungsroman* y el de Novela de formación, en sus distintas traducciones y cómo se emplea en Hispanoamérica. Se aborda el arquetipo del héroe en la Novela de formación masculina (NFM) y su correspondencia con el arquetipo de heroína de la NFF. Se analiza, además, las principales diferencias entre NFF y NFM. Se abordan generalidades de las tres novelas, sus aspectos literarios y el viaje de la heroína que emprende cada protagonista. Para ello se integran las propuestas de J. Campbell y M. Murdock, con la finalidad de sintetizar los pasos del viaje más relevantes para las obras.

### Abstrac

This thesis proposes that the Novels of Female Formation (NFF) by Belli, Esquivel, and Nettel shape feminine identity through elements of the body, sexuality, and emotions. A contextual approach allows us to relate the authors to each other and determine the historical moments relevant to their works. The concept of the *Bildungsroman* and the Novel of Formation are contrasted, in their different translations and how they are used in Hispanoamérica. The archetype of the hero in the Novel of Male Formation (NFM) and its correspondence with the heroine archetype of the NFF are addressed. The main differences between NFF and NFM are also analyzed. Generalities of the three novels, their literary aspects, and the heroine's journey undertaken by each protagonist are addressed. To this end, the proposals of J. Campbell and M. Murdock are integrated, with the aim of synthesizing the most relevant steps of the journey for the works.

### Palabras clave

*Bildungsroman*, Novela de formación femenina, Identidad femenina, Viaje de la heroína

### Keywords

*Bildungsroman*, Novel of Female Formation, Female Identity, Heroine's Journey

## Introducción

La *Bildungsroman*, o su traducción a producciones Hispanoamericanas como Novelas de formación, pareciera ser un género de la novela que hace años quedó en desuso; sin embargo, por su índole formativo, es un género que desde mi perspectiva no puede desaparecer, sino que se transforma y se adapta como una temática en las novelas contemporáneas. Los relatos de vida, en este caso los femeninos, son apenas un parteaguas para el gran número de acercamientos posibles a la literatura, en este caso a la de Laura Esquivel, Gioconda Belli y Guadalupe Nettel.

En esta tesis se optará por cambiar la definición de *Bildungsroman* femenina a Novela de formación por las implicaciones que advierten la traducción como lo señala la investigación de María de los Ángeles Rodríguez Fontela en *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española* (1996), en la que indaga sobre la serie de imprecisiones que hay al traducir la palabra del alemán; pero, la decisión más importante, es la trasposición que se hace de términos a las producciones de Hispanoamérica, pese a que la traducción más cercana al español es la de Novela de autoformación, cuando se comienzan a escribir este tipo de obras se adopta por llamarlas Novelas de formación.

Este fenómeno no solo arroja una postura literaria, sino que la singularidad de las obras producidas en español está constituida de un elemento ideológico fundamental para comprender desde la historiografía la constitución de la identidad masculina y la identidad femenina: la emancipación. Dicha búsqueda no significará lo mismo para los hombres que para las mujeres, pese a que esta es la misma, por lo que las narraciones de formación, constituidas por el deseo de emancipación son nombradas de la misma manera.

*El país de las mujeres* es publicada en 2010, *Como agua para chocolate* en 1987 y *El cuerpo en que nací* en 2011. Las tres novelas están ambientadas en

temporalidades distintas a su publicación. En el caso de *El país...* retoma un periodo político histórico entre el sandinismo y la primera intervención política de una mujer como presidenta de Nicaragua. *Como agua...* abarca el contexto de la Revolución mexicana para crear la atmósfera narrativa y *El cuerpo...* es una novela autobiográfica que se sitúa en los primeros años de la vida de la autora.

Gioconda Belli y Laura Esquivel pertenecieron a un grupo de autoras de finales del siglo XX, en las que, si bien, los espacios de publicación ya eran mayores, comparados con décadas atrás, aun había que luchar con el canon, que hasta ese entonces se mantenía “selectivo” a la entrada de voces femeninas. El trabajo de Esquivel, como el de Ángeles Mastretta (1949), trajo la figura femenina de la revolución, silenciada hasta entonces. Por su parte, Belli desde contextos distintos, principalmente desde la poesía y el activismo, dio voz a la mujer nicaragüense.

Guadalupe Nettel, hija de un contexto social e ideológico diferente, decide escribir desde la reivindicación de la otredad. Desde sus inicios tiene una cercanía directa con la academia, por lo que hay una conciencia del lugar que históricamente se les ha negado a las mujeres. Su narrativa, aunque inquietante y distinta a la de Belli y Esquivel, plantea la lucha por el espacio femenino. Encontramos en estas tres autoras, desde su estilo, una lucha por el lugar femenino no solo en la literatura, sino en la política, en la historia y en la academia. Hay distintas lecturas del feminismo, pero todas abogan por derecho al espacio.

Las propuestas teóricas para abordar este trabajo de investigación se desglosarán en tres partes: La primera para definir lo que es el *Bildungsroman*, se propondrá la lectura de Mijaíl Bajtín de *La novela como género literario* (2019) y la lectura de Rodríguez Fontela (1996), lo que lleva a la traducción de Novela de formación en Hispanoamérica, derivada de las propuestas teóricas de Lissa Saariluoma en *Erzählstruktur und Bildungsroman: Wielands Geschichte des Agathon, Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre* (2004) y Martín Swales en el artículo *The German Bildungsroman and the Great Tradition* (1979), como parte de la investigación de Rodríguez.

La segunda parte se divide en la diferencia entre los conceptos de Novela de formación femenina y masculina, con las propuestas de J. Campbell en *El héroe*



de las mil caras (1959) y M. Murdock en *Ser Mujer: un viaje heroico* (2014), Rafael Azuar *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela* (1987), Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988), Ludmina Furman en *Identidad femenina y modelos narrativos en la prosa de las escritoras hispanoamericanas del segundo <boom>* (2016) y Michele C. Dávila Gonylives en *El Bildungsroman femenino en las novelas: Wide Sargasso Sea y Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1992); la tercera parte define los conceptos de cuerpo, sexualidad y afecto, desde la teoría de Mabel Moraña en *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo* (2021), Marta Lamas en *Dimensiones de la diferencia. Género y política* (2022), Jean Luc Nancy en *Corpus* (2001), Helena López en “Emociones, afectividad, feminismo” (2014), Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones* (2015), Marcela Lagarde en *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. (1997).

La hipótesis propuesta es la siguiente: la Novela de formación en Laura Esquivel, Gioconda Belli y Guadalupe Nettel, expresa mediante el cuerpo, la sexualidad y los afectos el descubrimiento de la identidad femenina.

Dicho lo siguiente, ¿Cómo es posible establecer una identidad femenina a partir de los elementos mencionados? La identidad femenina no es un componente homogéneo que se pueda sintetizar en un concepto. Lo que está claro, es que, esta identidad se compone de rasgos biológicos y sociales que configuran el ser femenino, como el cuerpo, tal y como lo identifican autoras como Marta Lamas, Marcela Lagarde en los títulos mencionados y Judith Butler en *Cuerpos que importan*, por mencionar algunas que enfatizan la corporalidad como una entidad en la que recae una serie de constructos, signos y operaciones que lo modifican y lo constituyen. De la misma manera, la sexualidad y los afectos son consecuencia de estas alteraciones en la corporalidad y son fundamentales para la construcción de la identidad femenina.

De acuerdo con los lineamientos teóricos, las novelas que entran en el género del *Bildungsroman* son únicamente las producidas en Alemania de un periodo temporal específico. Bajtin lo señala, cuando dice que funcionaron como

una especie de ensayo para las novelas del siglo XX. Después de eso, hay discusiones sobre si las obras posteriores son novelas de juventud, novelas de despertar o literatura juvenil. La teoría que se genera para analizar a las *Bildungsroman* es creada por Karl von Morgenstern en 1803. A partir de esta, hay modificaciones mínimas, pero no existe un modelo o esquema para las novelas femeninas. Las *Bildungsroman* femenina se han analizado con el mismo modelo que las masculinas, pese a que las implicaciones culturales modifican el viaje.

Aunque las consideraciones culturales en este tipo de narrativas no son del todo determinantes para la historia, hay un héroe al que se le presenta un conflicto ideológico en una edad temprana de su vida, quien debe pasar por una serie de aventuras o procesos que lo guían al final de su camino y lo ayudan a descubrir su encrucijada ideológica. Todo parece indicar que no busca una emancipación ni un cuestionamiento de sí, sino la aceptación de la sociedad. Cumple una serie de obstáculos que lo hacen un personaje complejo, pero al final termina cediendo. Por el contrario, en las narraciones femeninas, su constructo social es su primera limitante, por lo que es preciso deconstruir su entorno y derribar toda clase de obstáculos exteriores para poder plantear su identidad a través de esta transformación.

Los objetivos en esta tesis son los siguientes: definir la Novela de formación femenina y cómo ésta se desarrolla de manera paralela a la masculina; examinar la relevancia de la corporalidad, la sexualidad y los afectos en los protagonistas, analizar la conjugación de la sexualidad y los afectos en los protagonistas y algunos secundarios. Se toma la decisión de solo trabajar con las heroínas para analizar su respectivo viaje y retomar las relaciones con los personajes secundarios como parte de los vínculos que las heroínas establecen con sus afectos.

Esta tesis abordará a autoras con una buena posición en el mercado editorial y que se han abierto paso en la academia; sin embargo, cabe preguntarse si el canon femenino que comenzamos a formar mira hacia la periferia de la que habla Nettel y tiene la consciencia política que tanto hizo ruido en Belli, esa que revoluciona desde dentro, como parte de una herencia: las enseñanzas de la

abuela, las tradiciones familiares, alguna receta de cocina que de manera imperceptible va constituyendo una identidad femenina. Sin embargo, para formar una identidad hay que cuestionar y derribar lo que no funciona.

*El país de las mujeres*, *Como agua para chocolate* y *El cuerpo en que nació* son novelas, exceptuando a la segunda, con muy poco estado de la cuestión. Las investigaciones giran en torno a la poética de las autoras y, en el caso de la obra de Esquivel, se dividen en interpretaciones en conjunto con la obra fílmica y su relación culinaria, los roles femeninos y el análisis crítico desde el feminismo. A pesar de que son investigaciones con grandes aportaciones académicas, la mayoría de ellas se focalizan en los personajes masculinos, como Pedro, personaje que, desde mi perspectiva, funciona más como detonante literario para Tita.

*El país de las mujeres* es de las novelas menos estudiadas, hay algunas referencias en estudios que hablan acerca de su voz poética o la relación política que hay en literatura. Eso es la obra: una constancia de la rebeldía femenina y cómo las mujeres abren paso para llegar a la política nicaragüense. Pero hasta este estudio, no se ha localizado una investigación exclusiva sobre la novela, lo que deja un panorama amplio de temas de investigación, el género de la distopía o un análisis histórico – político de la influencia femenina en Nicaragua, con las mujeres del Partido de la Izquierda Erótica como referencia.

En el caso de *El cuerpo en que nació*, el estado de la cuestión es escaso y, al igual que la obra anterior, comparte espacio de análisis con otras obras de Nettel. Lo interesante, es que esta novela se toma de referencia como un parteaguas para justificar el aporte estético y la relación con la mirada. Es decir, es un punto referencial desde su biografía hasta su estilo narrativo, donde confluye el espacio y la corporalidad. Esta novela podría postularse como una *Bildungsroman* femenina, en tanto que se ajusta a los principales parámetros teóricos que implican una aventura y un descubrimiento durante los primeros años de vida. No obstante, no se han encontrado investigaciones de este tipo.

Ante la falta de un esquema o propuesta teórica que enmarque las características de la Novela de formación femenina, para obras de la segunda mitad del siglo XX y siglo XXI, propongo un modelo de análisis delimitado a partir de la

observación de coincidencias dentro de las obras literarias a trabajar en esta tesis, las lecturas teóricas sobre el *Bildungsroman* femenino y el desarrollo del viaje de las heroínas.

La pertinencia de este tipo de estudios, el abordar un marco teórico como el que se plantea con la teoría de Bajtín y Rodríguez para delimitar la definición de Novela de formación; las aportaciones de Ciplijauskaitė, Furman y Dávila para establecer las marcas entre narrativa masculina y femenina; Lamas, Lagarde, Moraña, Ahmed, Ehrenfeld para delimitar los conceptos de cuerpo, sexualidad y afecto y para establecer el viaje de las heroínas, así como los modelos de Campbell y Murdock como propuestas del viaje del héroe y la heroína.

Este marco teórico permite plantear dos cosas: en primer lugar, una lectura crítica a las obras que permita analizar sus componentes desde todas sus aristas posibles para ver si en ellas hay alguna característica, como lo es la Novela de formación y desde dónde se está manejando este discurso; en segundo lugar, al no existir un esquema teórico que logre analizar las Novelas de formación femenina, se creará uno que ayude con el análisis de futuras obras, basado en las principales diferencias entre la narrativa masculina y femenina y lo encontrado con el planteamiento de la identidad femenina.

El punto que une a estas tres novelas es quizá una de las líneas de investigación que esta tesis arroja al revisar el estado de la cuestión: la influencia de la memoria femenina. Esta línea de investigación se puede abordar desde la narrativa de cada autora en particular o desde la literatura comparada.

Esta tesis se dividirá en tres capítulos. El primero es un marco biográfico en el que se vincula a las autoras desde sus obras, con la finalidad de explicar desde los respectivos estados de la cuestión, los puntos de interferencia en los que sus narrativas se unen, a pesar de escribir desde contextos, temporalidades y países distintos. Este capítulo será importante, además, porque se hablará de la construcción de la reivindicación femenina en la literatura. Se retomarán conceptos del post-boom y el emerger de las voces femeninas, también se hablará de proyectos editoriales recientes y cómo las escritoras luchan por constituir un canon femenino desde la periferia.

El segundo capítulo será el marco teórico dividido en tres partes: en la primera se conceptualizará el término de *Bildungsroman*, después se establecerá una delimitación entre este concepto y el de Novela de formación y cómo es que se establece en Hispanoamérica, según las distintas traducciones que hay del término en alemán; la segunda parte será una diferenciación entre las narraciones masculinas y femeninas comenzando por establecer si se debe nombrar heroína o personaje, acotados estos conceptos, se abordarán las principales teorías sobre el viaje del héroe desde la perspectiva masculina de Campbell y la femenina de Murdock, así como un breve repaso por la historia de la narrativa femenina, con la intención de ver cómo se ha constituido; la tercera parte, define los conceptos de cuerpo, sexualidad y afecto.

El tercer capítulo será de análisis. Según las observaciones sobre narrativa femenina y encontrar que no hay un esquema teórico que permita un acercamiento a las Novelas de formación femenina, se planteará un esquema basado en el modelo tradicional del *Bildungsroman* con diferencias encontradas en las producciones hispanoamericanas, como la búsqueda de la identidad y las respectivas diferencias que hay en las construcciones contextuales, ideológicas y sociales planteadas para el género masculino y femenino. La segunda parte del análisis se enfocará en personalizar un viaje para cada novela, basado en la teoría del viaje del héroe y la heroína que proponen tanto Campbell como Murdock, con la intención de lograr una cohesión ideológica para explicar el carácter ideológico y subversivo planteado en las obras.

La integración de estas teorías formulará un viaje de seis pasos para todas las novelas para obtener un equilibrio. En el caso de *El país de las mujeres* y *Como agua para chocolate*, se propondrá el modelo mencionado, en *El cuerpo en que nací* se trabaja con la teoría de Murdock, ya que es clara la búsqueda de identidad femenina. Con los esquemas modificados se analizarán los pasos propuestos.

## Capítulo 1

### Respuestas. ¿Quiénes son las autoras?

Desde la mujer que soy,  
a veces me da por contemplar  
aquellas que pude haber sido;  
las mujeres primorosas,  
hacendosas, buenas esposas,  
dechado de virtudes,  
que deseara mi madre.  
No sé por qué  
la vida entera he pasado  
rebelándome contra ellas.  
Odio sus amenazas en mi cuerpo.  
La culpa que sus vidas impecables,  
por extraño maleficio,  
me inspiran.  
- Gioconda Belli, *Apogeo*, 214

La manera en la que las autoras conciben la literatura ha sido particular para cada una, partiendo desde la brecha generacional que las distancia, distinta por el contexto en que se formaron, como mujeres y luego como escritoras. Pensar en la literatura de Gioconda Belli, es ver una perspectiva que se adentra en el feminismo y la lucha social.

A la par, entre proyectos académicos, surge la literatura de Laura Esquivel, una literatura que describe un México “moderno”, experimentado desde la ciudad y la multiplicidad de formas que propicia el teatro. El México que se escribía desde la capital, exigía una mirada hacia las formas rurales. Por ello, Esquivel otorga una versión intimista del México revolucionario.

La selección de estas autoras va más allá de sus biografías, que, si bien importan, las obras son el núcleo de esta discusión. Derivado de lo anterior, es

preciso preguntar ¿qué tienen en común autoras como Belli, Esquivel y Nettel?, ¿por qué es importante unir las lecturas de estas autoras?, ¿hacia dónde va dirigida su producción literaria? Estas son algunas preguntas que se intentará responder en el presente capítulo.

Gioconda Belli y Laura Esquivel son escritoras contemporáneas que consolidaron sus carreras dentro de una nueva narrativa que innovó el Boom Latinoamericano,<sup>1</sup> en la que las voces femeninas se perdieron entre los escritores canónicos, como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, por señalar algunos nombres. Una vez que el apogeo del boom llegó a su final, las obras escritas por mujeres comenzaron a asomarse, haciéndose presentes después de no ser editadas y leídas en comparación a la literatura masculina.

El surgimiento de autoras que escriben en las décadas desde los sesenta hasta los ochenta, como es el caso de Isabel Allende, no solo sería prolífera y abundante, sino que la determinación con la que las publicaciones de Allende inundaron las librerías adoptó un concepto negativo para su literatura. Es aquí cuando surge, quizá, la asociación entre literatura femenina y literatura comercial. Elemento que no fue igual de cuestionable para los autores que escribieron en las mismas décadas. Es preciso hablar de Allende como punto de partida para entender el caso de Esquivel en particular y el estigma que tienen aquellos libros que trascienden las barreras comerciales. Aunque la literatura femenina esté respaldada

---

<sup>1</sup> Desde el concepto que aborda José Donoso (1924-1996) en *Historia personal del Boom*, el movimiento literario es concebido desde una desmitificación de la figura del escritor y por ende de la literatura latinoamericana. Dicho movimiento, para Donoso va más allá del impacto literario. Este por su lado, tiene mayor peso desde sus implicaciones editoriales y culturales.

por la crítica literaria y el consumo de los lectores, sigue considerándose como narrativa menor.

### 1.1 Las autoras

Gioconda Belli nace en Nicaragua en diciembre de 1948. Es poeta, novelista y activista. Estudió Publicidad y Periodismo en Filadelfia, Estados Unidos. Pese a su gran producción literaria, es su poesía lo que la colocó dentro de la relevancia académica de Latinoamérica, enfatizando su voz poética que se caracteriza por los toques eróticos que innovaron, de cierta manera, la poesía femenina en su contexto y posteriormente en sus novelas, donde mezcla elementos del nacionalismo que admira, el erotismo y el feminismo.

La mirada activa y reflexiva de Belli la lleva a ser exiliada en varias ocasiones. La primera en Nicaragua, durante el Somocismo<sup>2</sup>, “es perseguida y se exilia en México y Costa Rica, hasta que, con el triunfo de la Revolución Sandinista en 1979” (Escritores.org, 2013). Posterior a este exilio, milita en la política nicaragüense, específicamente en el partido sandinista hasta mediados de la década de los noventa. Es en esta etapa cuando su producción despegó. En 2022, es obligada a abandonar Nicaragua de manera violenta por los conflictos políticos con el dictador Daniel Ortega. Desde entonces reside en España. Parte de estos exilios los cuenta en su último libro *Un murmullo lleno de silencio* publicado en 2024 por Seix Barral.

Los premios que obtiene a lo largo de su carrera son: 1972, Premio de Poesía Mariano Fiallos Gil; 1978, Premio de Poesía cubana Casa de las Américas; 1989,

---

<sup>2</sup> Periodo político dictatorial nicaragüense dirigido por Anastasio Somoza García.



Premio Ana Seghers; 2008, Premio Sor Juana Inés de la Cruz; 2010, Premio hispanoamericano de novela la Otra Orilla; 2014, Premio al Mérito Literario Internacional Andrés Sabella; 2014, Premio de Bellas Artes de Francia; 2018, Premio Eñe por su obra, trayectoria y compromiso cívico.

Laura Esquivel nace en la Ciudad de México en 1950, sus estudios universitarios la llevaron dedicarse en una primera etapa de su vida a ser educadora. La cercanía con los niños le permitió indagar en obras teatrales y especializarse en el género con un enfoque infantil, aspecto que la encaminó a la escritura y que marcó los inicios de su creación. “En 1980 Laura Esquivel se introdujo en la creación de guiones cinematográficos, debutando en 1985 con el guion de la película *Chido One*, el *Tacos de Oro*, nominada por su argumento para el premio Ariel de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México” (Escritores.org,2013).

El parteaguas en la vida de Esquivel ha sido la creación de su obra más conocida: *Como agua para chocolate*, publicada en 1989 y llevada al cine en 1992 por su esposo Alfonso Araú, tanto el libro como la película han tenido una serie de premios importantes como los Ariel y el *American Booseller Book of the Year*.

La producción literaria de Esquivel pareció inactiva por un par de años hasta antes del dos mil. En esta misma década, el compromiso social que la autora sentía la llevó a la militancia política, desempeñando funciones como diputada a finales de la primera década del siglo XXI. *Como agua para chocolate* mantiene su relevancia editorial a tal grado de que la autora creó una saga que diera continuidad a la vida de Tita, lo que indica que décadas después de su publicación sigue siendo leído por nuevas generaciones y sigue como un referente para la literatura femenina

mexicana. En 2025 el libro tuvo su primera adaptación al formato de serie en una plataforma de *streaming*.

Guadalupe Nettel nace en la Ciudad de México en 1973, es una autora que puntualiza su interés por la extrañeza de las cosas. Abordando con singularidad un defecto físico, específicamente en el ojo, marca gran parte de los tópicos en su narrativa. Egresada de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad Autónoma de México (UNAM), tiene un doctorado en Ciencias del Lenguaje por la *École des Études en Sciences Sociales* de París. (Hablemos escritoras, S/F). Nettel ha consolidado su carrera desde temprana edad, sumando a su repertorio una lista extensa de premios: a los diez y siete años gana el premio Punto de Partida de la UNAM; en 2007, el Premio Nacional de Cuentos Gilberto Owen; en este mismo año es seleccionada por el Hay Festival para las autoras Bogotá 39<sup>3</sup>, en 2008 gana el Antonin Artaud; en 2009 gana el premio Ana Seghers; 2013; obtiene el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero; en 2014, el premio Herralde de Novela; en 2023, *La hija única* es finalista del Premio *Booker* Internacional.

## 1.2 Escritura y pertenencia

Una de las grandes discusiones que se han generado respecto a la literatura femenina es su relación con la vida personal de las autoras. A menudo se suele sobrepasar la línea divisoria entre las autoras y sus obras, dejando de lado la segunda y su alcance estético, que tiende a diluirse en la figura de quien escribe o,

---

<sup>3</sup> Lista de los 39 mejores escritores de ficción de América latina menores de cuarenta años.

por el contrario, se anula la identidad de la autora por el peso que tiene la obra en sí misma. Por mencionar algunos ejemplos, se tiene a Rosario Castellanos y Nelly Campobello, como menciona Oswaldo Estrada (2014) en *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*.

Esclarecer la división entre las autoras y sus obras es igual de importante como establecen el contexto en el que escriben, debido a que su voz no tenía los mismos medios y oportunidades que lo masculino, y porque las distintas sociedades funcionan con modelos que no permiten la emancipación femenina.

En el siglo XX las revoluciones y la promesa de libertad en Latinoamérica resuena con fuerza igual que en el resto del mundo, haciendo eco de las nuevas dificultades a las que los Estados se enfrentan, dejando la sensación de vacío por las guerras y el impactante confrontamiento con la crudeza, el existencialismo y la soledad de una nueva sociedad que vive momentos de contraste en la literatura y con lo pintoresca que llega a parecer Latinoamérica en los relatos del realismo mágico.

El nuevo siglo, que llena los pulmones de optimismo, termina por exhalar algo tan extraño que se va descomprimiendo en la literatura de múltiples maneras con las novelas sobre la revolución apegadas al realismo, las vanguardias y luego con el boom latinoamericano. ¿Qué es realmente lo que mueve por décadas a la literatura? Es aventurado decirlo, pero mucho tiene que ver con encontrarse en el otro, ese que lee y que siente. Josefina Vicens lo deja en claro en *El libro vacío*, obra relevante para la literatura mexicana que es pieza clave para entender el siglo XX indispuerto a ceder espacio a las autoras.

Por otro lado, la visión de Rosario Castellanos puntualiza el papel de la mujer en la sociedad y las dificultades para escribir o crear arte. Decir que una habitación propia es necesaria no se ajusta a la realidad de las mujeres latinoamericanas, quienes se pasan sus vidas en las labores del hogar. (Estrada, 2014, p.15) El panorama editorial tampoco parece un terreno del todo fértil durante el siglo XX, es hasta principios del siglo XXI, que comienzan a crearse espacios para la difusión de la literatura femenina, ya que estos lugares están ocupados, incluso perpetuados, por figuras masculinas.

Un libro escrito por una mujer —según mis sospechas— pasa primero por el filtro de la temática, aunque mucho antes es relevante cuestionar, ¿desde dónde escriben estas mujeres?, ¿cuáles son las unidades de expresión prudentes para escribir?, ¿puede una mujer hablar de la guerra?, ¿del existencialismo y la sórdida soledad?, ¿hablar del amor?, ¿de la pasión?, ¿puede una mujer hablar del miedo?, ¿del horror?, ¿de la muerte?; ¿una mujer puede hablar del sentimiento de nacionalismo?, ¿de libertad?, ¿de compromiso social? Aun respondiendo a todo esto que sí, se les pide a las autoras que sean moderadas, sin emociones, anulando esa parte de sensibilidad que muchas veces no alcanza la literatura masculina. ¿Por qué las autoras deben escribir como hombres?

Aunque los estudios sobre literatura femenina son recientes, lo que se sabe hasta ahora es que escribir para una mujer consiste en la creación de espacios reflexivos, trasgresores, donde se busca transformar la interioridad en expresiones visibles, y como elemento de autoridad e identidad femenina.

### 1.2.1 Escribir como afirmación política

La obra de Gioconda Belli forma parte de una oleada de poetas nicaragüenses de los años setenta con una misma perspectiva política: posicionar desde su lugar de privilegio la voz femenina, al mismo tiempo que transgrede y hace ruido desde sus alcances. Según la investigación de Vanesa González en “Escenas del ‘Yo’ insurrecto. Creación del sujeto poético y político en el grupo nicaragüense (1969-1990)” (2011), se localiza en este movimiento a Vida Iuz Meneses (Matagalpa, 1944), Ana Ilce Gómez (Masaya, 1945), Michèle Najlis (Granada, 1946), Gioconda Belli (Managua, 1948), Daisy Zamora (1950, Managua) y Rosario Murillo (1951, Managua), como parte de lo que ella denomina un proyecto de voces femeninas como un movimiento político.

El carácter político más relevante de este grupo de mujeres abre una brecha en el mundo creador que hasta entonces había estado cerrada a las mujeres y comienza a visibilizar los espacios intimistas de la mujer, sesgados históricamente a lo banal y puestos sobre la balanza política bajo la consigna de que “lo personal es político”, como también lo menciona González. “Para estas poetas, la rebeldía encontró tierra fértil en las señoritas de la clase privilegiada que rompieron el círculo de un destino que les habían escrito por anticipado, convertirse en el ‘ángel del hogar’ que el ideario burgués ha tratado de consolidar desde que, en el siglo XIX, toma el poder y con él los designios culturales, sociales y políticos de Occidente”.

Chiara Manasero en “La búsqueda de la identidad. La narrativa de Gioconda Belli” (2019) cataloga la obra de Belli como “una poética sensual y femenina” (p.19). En sus primeros poemarios: *Sobre la grama* (1972), *Línea de fuego* (1978). Manasero, propone una lectura política sobre la narrativa de la autora, “Escribir con el cuerpo” es su elemento distintivo, desde ahí indaga en el aspecto activo del

cuestionamiento del rol femenino después de los intentos de la represión en el Estado.

Belli afirma que su producción literaria es creada desde su identidad femenina, forjada a través de sus vivencias y el encuentro constante que tiene con la literatura, lo que la lleva a plantear su papel como escritora. Reconoce que ser mujer, en muchos aspectos, es ser para otros; sin embargo, la emancipación por la que ella apuesta viene desde la apropiación del erotismo. “El erotismo tiene que ver con la liberación más profunda del rol de la mujer (...) es la recuperación de un territorio propio y el derecho al placer, territorio expropiado, territorio del abuso” (Belli, 2015, p.6).

Violeta Rocha Arenas (2010) escribe “El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva”, define el elemento del cuerpo como fundamento simbólico, “cuerpo diferenciador de estratificaciones sociales (o lo que es lo mismo, las relaciones del yo-cuerpo con otro-cuerpo), o bien con un estudio del cuerpo como sexo, como dialéctica del enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino” (p.23). La importancia del cuerpo la narrativa de Belli, es el centro del diálogo. Por medio de él, se experimentan las emociones y se puede hacer una reescritura histórica de la memoria femenina y el posicionamiento de la mujer en espacios sociopolíticos y literarios.

Narrar desde el cuerpo, es una forma de transgredir las imposiciones sociales: “El objetivo es proporcionar una nueva definición de la mujer en un paradigma moderno donde el cuerpo no es un objeto del hombre, sino es el sujeto de la acción de emancipación, en un mundo patriarcal” (Manassero, 2019. p.36). La

relación entre la escritura de Belli y el cuerpo viene de la separación de las formas tradicionales, también de la necesidad de preservar la vida a través de las historias.

Lasarte en "Gioconda Belli, un universo de mujeres" (2013), une los elementos de la memoria en relación y el exilio, de estos articula que su función es como el de una brújula ante el abismal olvido que impera dentro del exilio. La autora reconoce en el trabajo de María José Palma "El exilio femenino: Federica Montseny o el peso del amor tan Lastimado." (2006), que habla del exilio femenino, es decir la anulación de la mujer a lo largo de la historia por la cultura patriarcal y el exilio político que impera en el destierro. De esta manera funciona la memoria, reorganiza y visibiliza aquello aparentemente perdido. Decir que es necesario plantear la figura femenina deconstruida no solo en la literatura, si no en la cotidianidad, es urgente, realidad comienza a surgir en los años sesenta, cuando surgen las transgresiones a la figura femenina tradicionalmente impuesta por la cultura patriarcal.

El universo que de Belli apunta a la dualidad entre mujeres. Lejos del pensamiento simplista de oposición entre ellas, describe algo más profundo y secreto que solo se encuentra cuando se es capaz de apropiarse de la historia de vida. Con esto se sugiere que la dualidad entre personajes femeninos es un recurso para esquematizar las relaciones pragmáticas en su vida, sus lecturas y la ficción; también es una crítica puntual al papel de las mujeres al frente de algún cargo político.

Los hechos históricos, políticos y sociales en Nicaragua son pieza clave en la escritura de Belli, aunado a la búsqueda de la identidad femenina en la literatura: "las obras de Belli producen una unión entre la mujer sandinista y su pasado indígena, critican movimientos revolucionarios, reescriben la historia para reivindicar

a la mujer y su etnia como sujeto histórico” (Barahona,2019pagina). A partir de la escritura de sus primeras novelas, *La mujer habitada* (1988) y *Sofía de los presagios* (1990), Belli recuerda y expone la importancia de la escritura femenina, hace énfasis en la memoria como vínculo para reescribir la historia de las mujeres fuera de la perspectiva patriarcal, es decir, el sujeto creador del presente es la memoria de las mujeres. Este deseo de reivindicar el papel femenino se deriva años después en *El país de las mujeres*.

Con los múltiples conflictos bélicos, las mujeres aprender a sobrevivir a distintos tipos de violencias, de ahí la apropiación de la teoría feminista como medio de supervivencia, influenciada principalmente por autoras europeas que gesta en gran porcentaje un nuevo trasfondo ideológico, presente, quizá, desde Sor Juana Inés de la Cruz y que, sin embargo, había buscado su valor en la aprobación masculina y no en el texto mismo.

Desde sus títulos la obra de Belli deja ver una perspectiva radical y comprometida: *De la costilla de Eva* (1986), *Sofía de los presagios* (1990), *Las mamis* (2000), *El pergamino de la seducción* (2005), *Mi íntima multitud* (2007), *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos* (2007), *El infinito en la palma de la mano* (2008), *El taller de las mariposas* (2011), *El país de las mujeres* (2013), *En la avanzada juventud* (2013), *Waslala* (1997), *La mujer habitada* (1989), *El intenso calor de la luna* (2015), *Sobre la grama* (2017), *El país bajo mi piel* (2017), *Rebeliones y revelaciones* (2018), *Las fiebres de la memoria* (2018), *El apretado abrazo de la enredadera* (2019), *El pez rojo que nada en el pecho* (2020), *Una mujer furiosamente piel* (2020), “Trabajo no. 877” (2021), *Luciérnagas* (2022), *Un silencio lleno de murmullos* (2024).



La construcción de la figura femenina en la literatura se debe en gran medida al trabajo de las autoras del siglo XX, quienes impulsa la ruptura de los patrones tradicionales contra los que se disputaron las mujeres del pasado. Sofia Kearns en “Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli”, el artículo describe el trabajo de Belli, como una irrupción en las formas establecidas sobre el concepto de “Mujer” dentro de la literatura. Con ello, las nuevas propuestas literarias en las que el sujeto femenino toma relevancia son la sensualidad y el tema de la corporalidad como elemento de enajenación y tópico constante.

La temática amorosa que propone Belli en su poesía funciona “como una metáfora multivalente que representaba la unidad sociopolítica y de género en oposición a la tiranía” (Kearns en Lasarte, 2013). En el caso de *El País de las mujeres*, la relación amorosa funciona como equilibrio posible más allá de las relaciones de poder, forma radical de hacer ver que el feminismo no pretende despojar a los hombres de su existencia, pero que reprueba la violencia sistemática del mundo creado por los hombres.

El amor en Belli permite comprender el lado tierno y amoroso característico de algunas mujeres y propone además que no es necesario adoptar conductas masculinas, como la negación, para conseguir relevancia y lograr un espacio en el mundo.

La obra de Belli es todas las partes de su historia personal, compuesto por un devenir histórico nacional de las mujeres nicaragüenses y latinoamericanas. Explora mediante la sensualidad, la corporalidad y los tintes eróticos, la rendija que parece enclaustrada solo para la intimidad y la exclusividad de los lugares privados, y otorga valía a esos conceptos para hacerlos parte no solo de la historia de más

mujeres, sino que les da voz en la academia y politiza desde el feminismo su escritura, reivindicando el ser mujeres para otros.

### 1.2.2 Identidad y desestructuración social

La literatura post Revolución en México abunda como un síntoma de la resignificación de la identidad del mexicano, pero no es hasta la década de los ochenta que las autoras escriben sobre personajes femeninos en la época de la Revolución. En “Recuperación literaria: Colección Mujeres que Revolucionaron México” de Lila Adriana Pérez Limón (2023), se aborda el trabajo de mujeres escritoras que hablan de la otra parte de la Revolución, parte que no había sido escuchada porque no hablaba de armas ni del sentimiento patriótico y sanguinario al que alude los relatos masculinos. Las novelas en cuestión son: *Yo también, Adelita* (1936) de Consuelo Delgado; *Puede que l'otro año* (1937), de Magdalena Mondragón; *Transición* (1939), de Rosa de Castaño y *Bajo el fuego* (1947), de María Luisa Ocampo. En cuanto al libro de cuentos, se encuentra de *La roba-pájaros* (1957), de Carmen Báez.

Cristina Ortiz (2015), en su artículo “*Como agua para chocolate*: Manera de hacerse”, reivindica a Esquivel desde una postura feminista que no solo transgrede las formas patriarcales desde las acciones de los personajes, sino que la propia estructura del texto se antepone a las barreras tradicionales de narrar, funciona como una especie de guía feminista desde lo que dicta el patriarcado, pero lo hace desde un ámbito marginal, a modo de recetas de cocina de una familia y una estructura social que va y viene entre el fin de la Revolución Mexicana, lo que

ocasiona que su lectura se quede en un nivel literal y se piense solo como una novela para entretener.

Los personajes son pieza clave de las lecturas y la popularización de las novelas. En el caso de Esquivel, quienes habitan *Como agua...* aluden a las estructuras sociales, aunque no todos los personajes son estereotipos femeninos, como la hermana de Tita, quien decide unirse a los revolucionarios. Tita misma funciona como el estereotipo de la hija abnegada. Lisa Naess en su artículo “Representaciones de personajes masculinos y femeninos en *Como agua para chocolate*” (2019), revela a partir de los personajes, la representación contextual y social del mexicano, siendo el texto el portador sintomatológico de las diversas variedades ideológicas que discuten entre ellas a través de los personajes, sin extrapolar discursos; es decir, cada personaje, sea cual sea el estereotipo que represente, contiene matices que explican su relación con el discurso que representan.

Esta literatura se inclina por la reconstrucción del espacio interior y familiar en la Revolución. En el caso de Laura Esquivel y Ángeles Mastretta hay una integración de estos dos mundos, el revolucionario y el íntimo, que permite a las protagonistas presentarse como seres vulnerables, con una visión crítica del exterior, en el que no necesitan simular conductas masculinas para ser parte de la conjunción de la temática sociopolítica.

La obra de Esquivel también es asociada al Realismo mágico por la utilización comunicativa entre los alimentos, como menciona Cristina Fiallega en el artículo “*Theobroma, the Food of the Gods*” (2012), y la implementación de la retórica a lo largo de la novela. El lenguaje de los sentidos no termina del todo con

el gusto y el olfato, sino que hay una importantísima construcción del elemento visual.

Dentro de los aspectos importantes estudiados sobre *Como agua para chocolate*, sin duda, se encuentra la ruptura de estructuras y sistemas jerárquicos patriarcales. Sin la inversión de significados al sistema de símbolos establecidos por el patriarcado, puede surgir la propuesta de Esquivel, incluso es imposible plantear. Lo que es importante de resaltar es, además, el trabajo de la voz femenina en la oralidad, antecedente en la narración de Esquivel. Una de las estructuras simbólicas para la historia de la identidad femenina es la genealogía, como señala Susana Reisz en su artículo “Hipótesis sobre el tema. Escritura femenina e hispanidad” (1990). La genealogía de mujeres es importante, ya que se encarga de preservar la historia femenina desde lo íntimo o lo “secreto”, usualmente las mujeres se han “exiliado” de la vida familiar propiciando los rituales únicamente a las figuras masculinas. Estas genealogías, creadas a partir del feminismo, buscan entablar vínculos con otras mujeres que no están conectadas directamente en el mismo linaje de sangre, procurando propiciar la reconstrucción de las genealogías heridas, como es el caso de la novela de Esquivel.

### 1.2.3 Cuerpo y reescritura

Nettel escribe desde la protesta del cuerpo, las formas poco convencionales y aquello que se percibe como extraño. El cuerpo funciona como un texto en el cual se deja impresa la vida a través de aquellas cosas que evaden la normatividad. Una cicatriz o una arruga, es para Nettel un texto. Esto conduce a la propuesta en la que el cuerpo es visto como el único territorio que poseen los humanos y es mediante

este que se construye la identidad personal, también la identidad colectiva (Nettel, 2023, s/p).

La búsqueda identitaria en Hispanoamérica ha sido una temática constante que tiende a reflejarse en la conquista del cuerpo. No solo en lo que a espacios geográficos comprende, sino también a la emancipación de la corporalidad específicamente femenina y de los grupos vulnerables quienes sufren la anulación casi completa de sus espacios. La conquista del territorio influye de maneras significativas en la noción de identidad como territorio individual, elemento que Nettel explora de manera abierta como un doble juego, es decir, el lingüístico y el metafísico del cual se desprende un hecho importante en la constitución y apropiación del cuerpo como territorio: el fenómeno del exilio como conversión y separación ontológica.

La marginación es otro elemento que puede surgir en la invención de una identidad y la apropiación territorial de los individuos. En la narrativa de Nettel aparece la marginación como uno de los componentes centrales del discurso, pieza clave en la elaboración de los personajes que son puente para la propuesta ideológica y narratológica, enmarcando este elemento como la ruptura entre el esquema que plantea en la propuesta de sociedad y el pensamiento post Revolución. “Las formas en que la narradora encarna su marginalidad se enmarcan en el momento histórico en que ciertas ideas sobre los miembros de la comunidad imaginaria nacional, como la llamaba Benedict Anderson, han revelado su caducidad” (Estrada, 2023).

Inés Ferrero Cárdenas, en conjunto con Carlos Octavio Guzmán Escobar (s./f.), buscan en la narrativa de Nettel la simbología en la estructura de los

personajes anormales, y su transgresión a la forma estética, social y ética. En el artículo titulado “El ojo cámara: Mirada, belleza y corporalidad en la narrativa de Guadalupe Nettel”, Ferrero y Guzmán rescatan la manera de mirar y crear la concepción de los cuerpos bellos. Los ojos juegan un papel elemental, no solo en la construcción de los personajes, sino porque a través de la mirada se rescatan instantes, que develan otro elemento fundamental: la memoria. “En este sentido, debido a su estatismo, las fotografías e imágenes en la memoria poseen más valor que el objeto en sí, lo que se traduce en una búsqueda constante por fijar la imagen y preservarla de todo aquello que pudiese borrarla” (p.5). Esta cita hace referencia al cuento “Ptosis”, parte del universo construido mediante la mirada que crea la autora.

Los seres anormales, dentro de la narrativa en la que agrego a *El cuerpo en que nací*, importan en la construcción de la Novela de formación como una transgresión a la identidad subordinada, porque atreverse a mirar, implica el descubrimiento de su belleza. En palabras de Ferrero y Guzmán, “Para esta revalorización, el concepto de mirada se vuelve clave: es precisamente la mirada la que es capaz de reconfigurar la corporalidad y su aceptación social o personal” (p.8).

Carlos O. Escobar Guzmán en la tesis *El cuerpo que soy. La poética de la corporalidad en la obra de Guadalupe Nettel* (2018), escribe sobre el trabajo de Nettel, las anomalías físicas y sociales que engendran sus personajes. Los dirige hacia dos posturas: lo estético y lo político. Escobar expone que las anomalías estéticas (que hemos construido a partir de la belleza occidental) no son un rasgo negativo en la literatura de Nettel, sino que este le permite posicionarse como el

centro de atención. En el aspecto político “el cuerpo se concebirá como un espacio personal que hay que defender ante los embates de una entidad ajena” (Escobar 2018, p.145).

Pérez Limón (2017), decir el libro habla de un cuerpo nacional, ya que es por medio del cuerpo que los sujetos perciben y clasifican las alteraciones en las sociedades. Desde este punto de vista Vázquez Almanza (2019) señala que la novela funciona como un puente casi involuntario entre la propuesta de nuevas formas de reivindicar la marginalidad y hacerla funcional incluso destacable.

Elizabeth Murcia en “Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel” (2018), propone una lectura de *El cuerpo en que nací*, desde la narración y su relación con otros textos. Explora la relación de autor-personaje y cómo la figura del primero se construye a partir de la novela misma. “No se habla aquí, pues, de la Guadalupe Nettel de carne y hueso, sino de una imagen que ella ha creado de la Nettel autora de *El cuerpo en que nací*, y que además bien podría coincidir o no con la de *El huésped*, *Después del invierno* u otras obras” (p.70). En el caso de la novela que trabaja Murcia, la literatura que aparece es otra manera de habitar el espacio-tiempo por el personaje, y a su vez, por la autora: “la autoficción analizada dialoga constante y expresamente con determinados autores y obras, y estos vínculos no sólo contribuyen a la formación identitaria del personaje, sino también a la del yo del autor” (p.73).

### **1.3 Encuentro. La generación del post Boom**

Belli y Esquivel forman parte del grupo de escritores que escriben en los años posteriores al boom, en un terreno aparentemente fértil para la publicación que

parece prometedor para las mujeres con los ideales feministas, conocedoras de las propuestas de Virginia Woolf. En los años en los que Esquivel y Belli gestan sus primeras obras, la generación de escritoras en la que publica Guadalupe Nettel se desarrolla con importantes distinciones. La más importante es la libertad con la que las escritoras alza la voz. Aunque las tres escritoras son académicas, lo que habla de ciertos privilegios distintos en muchos casos a los del resto de las mujeres de sus países, está claro que la lucha que atraviesa Belli no es igual a la de Esquivel ni a la de Nettel. Cada una abre camino con su narrativa, pero un camino que en el caso de Nettel ya está despejado veinte años antes.

María Fernanda Romo Vázquez llama escribe “El posboom de la literatura latinoamericana: Análisis de la presencia de los autores hispanoamericanos en el contexto de la industria cultural” (2019) de este señala al periodo como “La edad de oro” de la literatura hispanoamericana al periodo en el que surge el Boom Latinoamericano, comprendido entre la década de los sesenta y los setenta, proporcional al optimismo de una supuesta transformación en los sistemas sociales y políticos de Latinoamérica, que trae consigo la Revolución Cubana, por ejemplo. También es uno de los fenómenos editoriales más importantes que terminó cambiando el panorama de la opinión que se tenía sobre los países latinoamericanos y sus capacidades a nivel artístico emancipados de Europa.

Lo más destacable del boom, es la creación del canon literario que se consolida a partir de quienes publican dentro del movimiento editorial, quienes los leyeron y los talleres que de ellos surgieron. Una especie de pacto patriarcal, sostenido en gran medida por la complejidad estética de los autores, la función editorial y las relaciones fraternales. Pese a que el movimiento editorial fue



acaparado casi en su totalidad por hombres, cabe señalar, que quien comenzó dicho movimiento editorial fue Carmen Balcells (1930- 2015), quien creó su agencia literaria encargada de apostar por los talentos emergentes.

De las características más relevantes del boom latinoamericano, útiles para esta investigación y que comparten las autoras, son el realismo mágico, aspecto evidente en Laura Esquivel, pero aún visible en Belli y Nettel, así como la pugna social e identitaria que los escritores hispanoamericanos se han disputado a lo largo de las décadas.

Ángel Rama, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha* (1981), pone, contextualiza lo que pasa entre el boom y después, lo que se conoce como *la novísima literatura*. No obstante Rama no considera literatura escrita por mujeres, pero sí reconoce, de manera brevísima, la relevancia de la literatura escrita por mujeres y su función revolucionaria en la forma de hacer literatura y producirla, de ahí que sugiere un cambio ideológico radical en cuanto a la inclusión del feminismo, abriendo temas de discusión como la libertad sexual más novedosa en la escritura femenina por la conquista pública de esa nueva forma de darle voz.

El post boom o la novísima narrativa, como le nombran tanto John Garganigo en *Huellas de la literatura hispanoamericanas* (2001) señala, al igual que Rama, que la novísima surge entre los setenta y los ochenta, específicamente menciona que el comienzo de esta generación se da a mediados de los setenta en un momento de desencanto social, contrario a la euforia del boom. El sentimiento de desilusión que rueda por Latinoamérica produce obras que emplearon elementos diversos con la finalidad de agotar en la literatura, Garganigo señala las siguientes:

*De amor y de sombra* (1984) de la chilena Isabel Allende (1942-), *Ardiente paciencia* (1985) de su compatriota Antonio Skármeta (1940-), *La última canción de Manuel Sendero* (1982) de otro chileno Ariel Dorfman (1942-) o *El color que el infierno nos escondiera* (1981) del uruguayo Carlos Martínez Moreno (1917-1986) y *Días y noches de amor y de guerra* (1978) de su compatriota Eduardo Galeano (1940-). (p.5).

La novísima literatura adapta de mejor manera este término, en lugar del de post boom, por las implicaciones comerciales que este fenómeno literario propicia. Un punto importante que caracteriza a esta narrativa dice Garganigo, es el uso de la parodia en respuesta a las formas complejas y engorrosas hijas del boom. También se usa el elemento paródico como recurso para trazar la línea narratológica, clave entre el antes y el después, “dirigen sus críticas contra los modelos discursivos asociados con el boom —como el realismo mágico—, otros autores reescriben textos anacrónicos con el objetivo explícitamente juguetón, pero exento de sarcasmo” (p.6).

Las características que localiza Garganigo, para clasificar a la novísima literatura son las siguientes: interés por recuperar el realismo, propuesta de literatura metahistórica, aparición de la novela testimonial, el exilio de autores en la década de los ochenta, recuperación de la temática del mundo rural y cotidiano enfocado en la crítica social, apropiación del lenguaje coloquial, la temática de la sexualidad, la aparición de la escritura de la mujer y su reconocimiento por la crítica, se abandona el metadiscurso y se aboga nuevamente por la identidad nacional.

Furman (2016) propone que hay una escritura de las mujeres que nombra un segundo boom, con el redescubrimiento de una literatura con identidad femenina, gestado de la mano de la importancia histórica del feminismo. El cambio social que trae consigo la reestructuración de los espacios públicos, en relación con la gran

participación de las mujeres en las universidades y en el mundo laboral. Furman señala este cambio a partir de los años sesenta. La identidad de la escritura femenina que relaciona con este nuevo boom, la localiza a partir de uno de los textos más relevantes, quizá para las letras femeninas mexicanas, en tanto que aborda una reestructuración del orden social en el papel femenino. Habla de Catalina, el personaje de *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta. Para Furman, la transposición de los espacios entre mujeres y hombres define en gran medida la propuesta de lo que ella establece como identidad, una que más tarde desglosa en las Novelas de formación femeninas.

Hay una brecha aún por definir entre los autores que nacen en los setenta y los ochenta que tienen publicaciones tempranas, como es el caso de Guadalupe Nettel, y aquellos que comienzan a publicar en la década de los noventa y los dos mil. Esta generación se caracteriza principalmente por escritores vivos que continúan publicando y que son parte de un nuevo fenómeno comunicacional: el internet. Las publicaciones electrónicas son pieza fundamental para el auge de esta nueva generación de escritores que no se rigen bajo ningún discurso o lineamientos narratológico específico, como lo fueron las generaciones pasadas.

Lo más relevante de este grupo sin duda es el reconocimiento de la literatura femenina y el valioso trabajo que se ha hecho por reivindicar y posicionar la escritura de aquellas autoras olvidadas por la cultura patriarcal y el peso que mantuvo el canon durante décadas.

Ante la discusión que se entabla constantemente sobre el trabajo femenino y su posicionamiento durante las últimas décadas, es preciso decir que gran parte de asumir el papel de ser una escritora (o) contemporánea (o), precisa una negación o

sentido de pertenencia a un grupo específico. Ante esto, las escritoras se han revelado al famoso “boom femenino” que usaron para comparar la relevancia académica de autoras como Mariana Enríquez, Fernanda Melchor y Samanta Schweblin. Una de las posturas más contundentes, es la de María Fernanda Ampuero quien afirma que en el boom había voces femeninas que fueron silenciadas y que tenían una calidad igual o superior a las masculinas, que destaca Fabiana Scherer en una nota titulada “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo” (2021).

En esa oscuridad deliberada quedaron portentos de la literatura que ya tenían una obra sólida, como Alicia Yáñez Cossío, Clarice Lispector, Elena Garro, Rosario Castellano, María Luisa Bombal, Nérida Piñón y un montón de escritoras más. Lo que quiero decir es que llamar a esta generación de escritoras el nuevo boom implicaría olvidar que hubo un explícito deseo de borrar a las mujeres de aquel boom famoso (12 de junio del 2021).

La brecha que une a las escritoras post boom y a las escritoras de la generación de Nettel es, por un lado, la ardua labor de cimentar las bases de lo que hoy podemos comprender como una identidad femenina en la escritura hispanoamericana; Por otro lado, vemos como una de las aristas que conectan a estas escritoras es la importancia de la academia como espacio creativo y de difusión para sus trabajos. La formación académica es esencial para que sus propuestas puedan ver la luz.

#### **1.4 Diálogo. Reivindicación de las escritoras latinoamericanas**

La recopilación del trabajo artístico, literario y científico de las mujeres ha sido un trabajo indispensable en las últimas décadas para visibilizar las obras que durante años se dejaron en el olvido y para posicionar aquellos otros trabajos que tienen o tuvieron una importancia en sus áreas correspondientes y es que, en el afán por construir la Historia de la humanidad, los hombres se han encargado de que se

cuenta aquellos momentos significativos que han sido meramente públicos y estridentes. Sara Sefchovich en *Del silencio al estruendo* (2020), añade, “La definición de lo importante, de lo heroico de lo artístico, de lo ético, de lo bello tiene que ver con una idea de mundo y de la vida donde lo que interesa y cuenta no es lo que han podido hacer y pensar las mujeres” (p.8) No es sorpresa que la figura femenina no apareciera más allá de ser objeto de inspiración, *Del silencio al estruendo* se encarga de dar orden al progreso de la voz femenina.

En el siglo XX los movimientos sociales e ideológicos crean una especie de agitación que pone al descubierto la figura femenina. Aunque este fenómeno se da como producto de acciones históricas masculinas, se abre una rendija hacia el mundo interior dominado por las mujeres, quienes siempre fueron protagonistas. La emancipación femenina busca su sitio desde la Edad Media, como apunta la investigadora Gloria Prado Garduño en el artículo “La reivindicación de las mujeres por la literatura” (2015) en donde identifica a las primeras mujeres en reclamar su lugar en el mundo desde la literatura

Hildegard von Bingen, Beatriz de Nazareth, Mechtilde von Magdeburg, Marguerite d'Oingt, Marguerite Porete Cristina de Pisan quien se considera la primera escritora feminista y quien fue condenada a morir en la hoguera por su lucha en favor de la reivindicación de los derechos de las mujeres y sus capacidades tanto poéticas como artísticas en general (p.12).

#### 1.4.1 Proyecto

Una de las claves fundamentales para reclamar el lugar de la literatura femenina son los proyectos creados por escritoras, investigadoras y críticas literarias, para devolver la voz a autoras sepultadas en el pasado, con el fin de discutir sobre sus elementos valiosos y su relevancia estética. Otro punto fundamental del cual se

valen los proyectos, es la edificación de una conciencia respecto a autoras como Allende y Esquivel, catalogadas como literatura “mala” por el hecho de tener importantes ventas a nivel internacional.

La recopilación de las obras escritas por mujeres plantea un canon desde la discusión y reflexión de aquellas obras valiosas. La propuesta de promover la literatura femenina tiene grandes compromisos, puesto que tiene que dar difusión y, al mismo tiempo, debe encontrar a aquellas mujeres escritoras del pasado y discernir sobre sus valores estéticos. Ser escritoras, investigadoras, críticas literarias y difusoras culturales, es cercana a la propuesta de Belli, cuando afirma que las mujeres son seres para otros, en este caso para otras.

En México existe el proyecto impulsado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) llamado Vindictas, que tiene como propósito “hacer visible la obra de autoras del siglo pasado, que debido a una visión machista de la literatura no tuvieron difusión” (Vindictas). Este tiene varias colecciones de narrativa, cuento y poesía, propuestos para el encuentro entre mujeres escritoras del pasado y mujeres lectoras del presente.

La colección de narrativa es especial, es un trabajo significativo porque se hace una reedición de autoras del siglo XX que se dejaron en el pasado. Estas novelas entablan un diálogo entre autoras de diferentes generaciones, quienes se presentan mediante su escritura descubriéndose como autoras y lectoras. La colección de cuentistas latinoamericanas editada en 2020 es una recopilación de autoras nacidas en la década de los treinta a los cincuenta. El trabajo de Vindictas poetisas y pensadoras latinoamericanas retoma los ideales con los que las mujeres se fueron abriendo paso. “La primera serie fue inaugurada con la obra de la poeta

Alaíde Foppa, quien encabezó uno de los primeros movimientos feministas en México y fundó, junto con otras compañeras, la primera revista feminista mexicana, *fem*” (Vindictas).

Hablemos escritoras es una enciclopedia virtual interactiva en la que hay un trabajo completo sobre información de autoras, proporciona datos biográficos, así como reseña de libros. Además, está presente en formato *podcast* en el que presentan semanalmente un capítulo dedicado a recomendaciones literarias, culturales y entabla un diálogo en relación con las autoras y sus obras.

Estos proyectos tienen un impacto significativo, de tal manera que la literatura invisibilizada tiene espacios creados por lectoras y autoras, quienes van formando una especie de cadena que se conecta con singular precisión en aquellas narradoras que impactan con la rebeldía y la transgresión a los espacios interiores. La identidad femenina, solo puede ser creada mediante la reivindicación del territorio perdido, ese que las autoras llaman cuerpo.

## Capítulo 2

### Establecimiento de coordenadas

La necesidad del ser humano por explicar los procesos biológicos–cognitivos ha sido nombrada despertar espiritual, encuentro con el destino, iluminación, dominio de la razón, todo esto para describir el proceso en el que experimenta una revelación individual. Esta idea se explica también bajo el término de *madurez*<sup>4</sup>. Este concepto ha permitido explicar cómo se da el salto de la niñez a la edad adulta. Aunque la madurez se puede comprender desde el aspecto biológico como el psíquico, la inagotable cacería de lo que pudiera comprenderse como una verdad absoluta se ha trasladado a la cultura disfrazada de mitos y reflejada en la literatura de manera orgánica como un tópico.

La propuesta a esquematizar durante este capítulo es configurar las coordenadas para analizar *El país de las mujeres*, *Como agua para chocolate* y *El cuerpo en que nací* desde los principios teóricos que postula el *Bildungsroman* como una perspectiva europea y explorar la transposición de significados y variaciones al

---

<sup>4</sup> La madurez es un concepto encaminado hacia la creencia empírica y una postura científica sobre un cambio en la psique humana producto del ciclo vital. Hay multiplicidad de estudios y definiciones culturales, religiosas y científicas sobre este concepto. Puede consultarse uno de ellos en Zacarés González, J. J., & Serra Desfilis, E. Creencias sobre la madurez psicológica.



usar su traducción como Novela de formación para emplearse en textos escritos en Hispanoamérica. Trazada la primera línea de conceptos, encontrar las variantes literarias entre novelas con personajes masculinos y femeninos. Los siguientes puntos de análisis tienen que ver con la hipótesis planteada, en la cual se sugiere que el cuerpo, la sexualidad y los afectos son conceptos clave para entender las novelas objeto de estudio, a partir de las estructuras arrojadas por el *Bildusroman* o Novela de formación y si es que hay variaciones entre las novelas con personajes femeninos y masculinos.

Mijaíl Bajtín (1895- 1975) es uno de los teóricos literarios relevantes y vigentes, su trabajo destaca la profunda teorización sobre la novela, en *La novela como género literario* (2019). Bajtín analiza la estructura de esta en comparación con los géneros literarios que le antecedieron. La confrontación del individuo con su conciencia y su contexto lo posiciona como una entidad inagotable de materia creativa. Esta cercanía con la realidad y sus posibilidades de reflejarse en las narraciones, son elemento clave para entender la relevancia. “El individuo en la novela está dotado de una iniciativa ideológica que reconstruye de forma esencial su imagen (en comparación con la épica)” (p.32).

El *Bildusroman* surge para formar una tradición de narraciones basadas en el aprendizaje, las aventuras y la configuración de la conciencia masculina. Esta tradición es heredera de las epopeyas griegas, en las que el héroe llamado a enfrentarse con su destino dispone de una prueba que superar. Los elementos de la epopeya son proporcionados por la cultura folclórica, en la que los mitos perpetúan su existencia. En el *Bildusroman* se propone a un personaje que se enfrenta a su destino y a su conciencia con todas las implicaciones existenciales

expuestas por los personajes formuladas por el autor, en un espacio y tiempo determinado y causal dentro de la trama.

Bajtín delimita las fronteras entre la épica y la novela, sustentando que la última plantea una cohesión discursiva que se da por medio de los personajes y el autor, ambos conscientes de su existencia y su temporalidad. Lo señala mediante las expresiones de lo “interior” y lo “exterior” (p.34). Este paralelismo entre el discurso épico frente a la novela se refleja en los principios de “realidad” que surgen en la novela. De esta manera, la épica se desarrolla bajo la singularidad de un principio de verdad, existe una única visión de mundo, no hay caracteres ideológicos que constituyan al héroe ni que condicionen su temporalidad, existen con una finalidad específica y hacia allá se dirige su causa heroica.

### 2.1.1 Determinaciones del *Bildungsroman*

La expresión de *Bildungsroman* surge en Alemania en las primeras décadas de siglo XIX, por Karl von Monrgenstern, con la finalidad de teorizar sobre la obra de Goethe, *Wilhem Meisters Lehrjahre* (1795), como lo señala Rodríguez (1996) (p.34). Al proponer una teoría sobre esta narrativa, surge con ella las traducciones que han provocado una serie de imprecisiones lingüísticas y pragmáticas. A lo largo de este capítulo se verán términos como *Novela de formación*, *Novela de autoformación*, *Novela de aprendizaje*, *Novela educativa*, y los sinónimos que de ellas resulten. Estas interpretaciones del *Bildungsroman* pretenden explicar el fenómeno formativo desde sus apreciaciones a las diversas producciones literarias.

Bajtín propone la clasificación de los géneros de la novela partiendo de la construcción de los personajes principales y señala los siguientes modelos: “1)

Novela de peregrinaje, 2) Novela de pruebas, 3) Novela biográfica (incluyendo la autobiográfica y de confesión), 4) Novela de educación (proceso de formación), 5) Novela sintética del siglo XIX". (2021, p.97) Para Bajtín, la posibilidad de crear un modelo para cada género de la novela es rebasado por la temporalidad y los discursos ideológicos que cambian constantemente, por ello prescribe estos cinco modelos arquetípicos en los que las obras pueden ceder por sus determinaciones temáticas y narratológicas. Estas estructuras obedecen a la integración del personaje: "La imagen del individuo es un centro organizador de toda la concepción artística del mundo del escritor" (p.98), de ahí la importancia de la quinta clasificación.

Bajtín afirma que en la Novela de educación se gestan los principios de lo que llama novela sintética y esta, posteriormente, prepara a los escritores y a los lectores para la revolución que presupone la narrativa del siglo XX. Con la publicación de la obra de Goethe se presenta un enfoque realista hacia el individuo que renueva en un principio la función estática de los personajes. La osadía que constituyó al héroe en las primeras muestras literarias revela lo que está fuera de sí, aquello que no implica un movimiento o transformación en la construcción del personaje, ya que el mundo es el centro del argumento de estas novelas (p.110).

En la novela se fundamenta el principio de la experiencia de conocimiento a través del mundo, elemento clave para la transformación del héroe. No obstante, la Novela de educación no alcanza a representar lo interior y lo exterior, según Bajtín, "el proceso de formación de la humanidad en el individuo conduce no a su unión más estrecha con algún colectivo concreto y real, sino, por el contrario, a su desunión" (p.119).

La primera delimitación concisa sobre la Novela de educación, como lo propone Bajtín, más allá del significado lingüístico es una reflexión pragmática que explora la transformación de las narraciones y los intentos de construcción de héroes o personajes que ambicionan integrar el mundo interior y el mundo exterior, constituidos por los aspectos de *realidad* importantes para el autor, como las ideologías, la sociedad, las ambiciones, los miedos. El análisis de la Novela de educación y la propuesta de unificación del personaje con la etapa de vida y su temporalidad histórica, introduce al concepto de Cronotopo<sup>5</sup> que después teorizaría como parte fundamental de la novela del siglo XX.

Sobre el concepto de *Bildungsroman*, el teórico György Lukács en *Teoría de la novela* (2018), propone una teoría similar a la de Bajtín, en la que el personaje funciona como reconciliación entre el carácter individual (psicológico) con la historia. Lukács también señala la obra de Goethe como el principio de las Novelas de educación: “Goethe quiso representar la sociedad burguesa y los conflictos vividos por el individuo que quiere ingresar en ella, pero para llegar a un final ‘feliz’, se vio obligado a hacer uso de recursos propios de formas no novelescas, no realistas” (1968, p.141).

Esta discusión parte del análisis de las figuras heroicas, la representación del héroe dentro de la epopeya es sustancialmente distinto al de la novela del siglo XX, ya que en él recae la totalidad del lenguaje. Este héroe se distingue por su necesidad de pertenecer a un mundo que percibe de manera ideal, debe llegar a

---

<sup>5</sup> Mijaíl Bajtín crea el concepto de Cronotopo para entender en una obra las categorías de espacio (chronos) y tiempo (topos). “El cronotopo es la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (p.237).

una “madurez viril” representada por el orden social impuesto, lo que lleva a cuestionar su estructura social y su deseo vital. Esta discrepancia, y lo que resulte de ella, es lo que Lukacs denomina Novela de educación.

En ese sentido, el concepto de *Bildungsroman* atiende a la palabra en alemán creada específicamente para analizar la obra de Goethe y la producción literaria que surge después de ella en Europa. Bajtín y Lukacs coinciden en su análisis sobre el héroe en la *Bildungsroman*, lo delimitan a partir su proceso de maduración o metamorfosis de éste, mientras que se desarrolla la aparición del sujeto colectivo y la conciencia individual. Estas dos entidades paralelas llevan al héroe a la exploración de su psique, en contrapeso al *deber ser* que implica una colectividad.

La propuesta estética sobre el *Bildungsroman* y su traducción a Novela educativa se fundamenta a partir del deseo del individuo por crear un proceso formativo/ educativo, acotado por su contexto. Lo que caracteriza la producción literaria de este tipo de novelas en Occidente atiende a una tradición estética, en la que a través del héroe se dan las manifestaciones ideologías- políticas que al autor le interesa. Por el contexto en el que surgen las primeras obras se puede interpretar como una protesta, expuesta de manera irónica al mundo burgués, gracias a la flexibilidad de los finales abiertos. De esta manera, el arquetipo originario de la tradición griega en ocasiones se convierte en un ser reflexivo y opositor de su historicidad.

### 2.1.2 La *Bildungsroman* en Hispanoamérica

Las producciones literarias Hispanoamericanas precisan acepciones distintas a las de Occidente, ya que el proceso constitutivo se da bajo otras circunstancias

históricas. La producción literaria de América no nace de las mismas condiciones que el *Bildungsroman* occidental. A pesar de que los autores hispanoamericanos tengan cercanía con las obras clásicas, medievales, renacentistas, etc., no suceden bajo las mismas condiciones temporales, políticas, educativas, ni formativas del individuo. Se puede decir que el proceso formativo por el que pasa la novela, desde la transformación de las narraciones mitológicas de origen, en un plano de literalidad, hasta la novela del siglo XX que adapta estructuras complejas nutridas de disciplinas diversas a las puramente literarias (lingüística), surge en Hispanoamérica a partir de 1492 con la Conquista. En este punto se da el origen del conflicto de la identidad literaria en América, que toma mayor relevancia con los procesos de emancipación.

Rodríguez (1996), y propone un análisis cercano al planteamiento de Bajtín y Lukacs. Denomina este proceso como *autoformación* porque “designa, por una parte, propiedades pragmáticas y propiedades discursivas actualizadas en el devenir histórico de la novela y por una estructura temática de origen mítico antropológico que hace referencia al proceso formativo de una entidad individual humana” (p.25).

Rodríguez puntualiza el término *Bildungsroman* para hablar específicamente de la producción literaria y teórica de Alemania, por lo que la traducción al español es imprecisa cuando se refiere a Novela de formación: “el término *Bildung* que traducimos por ‘formación’ significa no solo la actividad-*energeia*- por la que el individuo obtiene unos determinados productos culturales [...] la reflexión o capacidad formativa del mismo objeto cultural obtenido en el proceso de formación, sobre el sujeto, que de ese modo ‘se forma’” (p.30).

Partiendo de este supuesto, toda novela tiene un carácter formativo en tanto el personaje visto desde el arquetipo de héroe mientras enfrenta su realidad histórica. Esta afirmación parece una construcción generalizada y compleja de sintetizar, sin embargo, pese a la evolución del héroe en la literatura desde la epopeya, no alcanza a mostrar su relevancia más allá de la construcción narratológica de un personaje dispuesto a cambiar a través de sus circunstancias siempre positivas y favorables. (p.35). El problema del relato de formación se centra en lo que se puede entender como una falta de estructura externa, hecho que permite la flexibilidad de relacionarse con casi cualquier género o subgénero de la novela.

La relación establecida entre el *Bildungsroman* y la producción literaria limita el análisis que mira hacia construcciones formativas en niveles más complejos a los ya establecidos. Lissa Saariluoma (1999) señala que uno de los problemas del género es la falta de percepción sobre su libertad interpretativa, es decir, la propuesta que surge entre los actantes externos (autor-lector) y los internos (narrador-personaje): “el *Bildungsroman* es posible porque el narrador le deja al lector buscar la coherencia (de las experiencias vitales del protagonista) en el mundo de la novela” (p.38) A propósito de la interpretación Martín Swales en “The German Bildungsroman and the Great Tradition”(1979) advierte la importancia simbólica de la narración, asumiendo que el proceso formativo se da dentro del texto y fuera de él con las interpretaciones que surjan en el lector.

en el *Bildungsroman*, *mutatis mutandis*, un proceso catártico similar al que ejercía la tragedia griega en el ánimo del espectador: descubrimos que nuestra búsqueda de identidad deviene, como la del héroe, simple búsqueda, que nuestro proceso formativo no concluye en la satisfacción de nuestros

impulsos naturales, que, al fin a la postre éstos han de sojuzgarse al imperio del mundo contemporáneo (p.104).

La relevancia de la *Bildungsroma* frente a otros textos, dice Rodríguez, es la finalidad supra-textual que surge de una realidad llevada al campo de la ficción, en la que el universo del héroe se vincule con el lector por medio de la experiencia que funciona como eje central de la reflexión dirigida hacia una afinidad vivencial, ideológica o a un rechazo de éstas. “El verdadero juez, en estas disputas ideológicas, es el lector auxiliado sólo por la narración y su propio horizonte vital, cultural y literario” (1996, p.45).

La búsqueda de la identidad que se plantea en el *Bildungsroman* exige un proceso de *autoformación* que solo puede darse desde el aspecto biográfico. Las analogías proyectadas desde un plano ficcional resultan el elemento simbólico que comparte el personaje y el lector. “El lector tiene, en el proceso de formación y autoconstitución de la personalidad del héroe en aras de una autoidentificación, la imagen artística de su propio proceso y meta autoidentificativa” (p.47). Si bien es cierto que el *Bildungsroman* nace de la autobiografía, los escenarios están pensados para provocar la catarsis, por lo que no necesariamente tienen que atender a una línea cronológica, según Rodríguez, sino a una teleológica.

El final de estas narraciones está direccionado en dos puntos. Por un lado, el fin de la novela comienza cuando el personaje encuentra su identidad y, por otro lado, en el final comienza el proceso de autoformación para el lector. Esta paradoja, producto de los finales inacabados y abruptos, es un símil de los procesos formativos a lo largo de la vida, una constante reflexión del Yo a partir de la literatura. Este síntoma de los finales inacabados muchas veces margina al *Bildungsroman*,



sin embargo, el después del final es lo más sustancial para el lector si así lo quiere y está dispuesto a apegarse a la experiencia estética.

Una vida, aunque sea ficticia y esté sometida al “sentido de un final”, desborda la abstracción filosófica y la demostración de una tesis, precisamente porque es vida. Los procesos pueden ser formativos o deformativos a juicio de las expectativas lectorales y los finales, siempre que descubren el yo resultante del proceso, felices, trágicos o irónicos, pues, al fin, estas son apreciaciones del lector [...] El éxito de la formación habrá que valorarlo no tanto en las apreciaciones —positiva o negativa— del lector cuanto en la coherencia interna de la novela (p.49).

De los puntos propuestos por Rodríguez, se rescatan los siguientes: a) el elemento distintivo de este género es su capacidad formativa; b) el género propone una confrontación entre el personaje y su historicidad, esta problemática lo lleva a un proceso de identidad que funciona para el personaje y el lector; c) los actantes tienen la capacidad de reflexionar de manera independiente a las estructuras trazadas; d) no es estrictamente necesaria la aparición de finales positivos siempre y cuando se pueda llevar a cabo el fin del personaje; e) se presenta un ciclo en el *Bildungsroman* entre el individuo y el contexto que lo llevan a la consciencia y la formación; f) el *Bildungsroman* representa el proceso de *autoformación* de los personajes que se entiende como el proceso constitutivo de la novela.

Las propuestas de los autores hasta este punto, son una breve muestra de la teorización y los estudios que hay sobre esta narrativa. Con Bajtín se propone la relación y la transformación del héroe en distintas etapas fundamentales de la literatura, hasta llegar a la creación de un personaje complejo que construye la novela del siglo XX, lo que para Bajtín es la consumación de la novela totalizadora.

El estudio de Rodríguez propone un análisis desde la interpretación del origen de la palabra. De ella surge el concepto de Novela de autoformación desde

la perspectiva del individuo. Más allá de la figura del héroe, impera la figura del lector para la función misma del proceso formativo, contraria a la teoría bajtiana. Sin embargo, lo que interesa puntualizar del *Bildungsroman* y de La Novela de autoformación es la importancia de la historicidad en la configuración del héroe/personaje y el proceso formativo que se da de manera simbólica en el lector, lo que refuta la noción de vigencia.

El concepto de Novela de formación para esta tesis es el punto medio que abarca una definición que más adelante se concretará con el aspecto femenino, ya que representa una aparición aparentemente tardía en el panorama histórico y porque además no se sujeta a los cánones europeos.

## **2.2 El héroe en la Novela de formación. Distinciones entre Novela de formación femenina y masculina**

La teoría sobre la Novela de formación muestra la figura del héroe como fundamental, aunque también se le llama *personaje*. Esto permite plantear dos cuestiones: primero, ¿cuáles son los atributos o características que posee uno frente al otro?; segundo, ¿es propio de los personajes masculinos denominarse héroes? Buscar las posibles equivalencias y discrepancias, potencia el acercamiento a un análisis del héroe en la literatura del siglo XXI, y a su vez, establece una propuesta sobre los parámetros de los personajes de la Novela de formación de autoras/ autores vivos.

¿Es importante analizar las figuras femeninas que plantean Belli, Esquivel y Nettel como héroes o como personajes? La figura de las heroínas nace siglos después con la aparición de mujeres con atributos sobrehumanos en *cómics* del

siglo XX. Por cuestión de tiempo, no es posible atender a la investigación sobre las primeras apariciones, sin embargo, es preciso hablar de la inclusión del término por cuestiones de género. No obstante, desde la novela de formación este arquetipo queda sesgado a la estructural del héroe que ha construido el *Bildungsroman*, limitando la aparición de nuevas obras porque no corresponden en su totalidad con los lineamientos teóricos y porque se ha pensado a estas novelas desde la propuesta de Bajtín, a modo de ensayo para la “gran novela” del siglo XX. Visto desde la historia de la literatura, la Novela de formación femenina irrumpe con dos propuestas estéticas importantes: 1- el héroe es heroína, 2-) la identidad femenina no tiene por qué cuestionarse en colectividad, de acuerdo con la temporalidad teórica.

La relevancia del héroe tiene un impulso considerable con la aparición de la teoría de Campbell, en el *Héroe de las mil máscaras* (1959), y más tarde planteado por Murdock, en *Ser Mujer: un viaje heroico* (2014), quienes proponen una interpretación de la labor heroica desde enfoques distintos. Campbell habla del héroe como entidad genérica, aunque atiende a atributos falocentristas, mientras que Murdock retoma a Campbell desde las implicaciones identitarias de la mujer. El surgimiento de estas teorías es parecido a la Novela de formación femenina, que, aunque surge de la propuesta canónica (en el caso de las novelas) y la propuesta teórica masculina, replantea el carácter formativo de la figura heroica femenina.

La teoría de Campbell y Murdock serán utilizadas en el siguiente capítulo para el análisis del viaje del héroe. La propuesta es conjuntar ambas teorías destacando el aspecto masculino y femenino que a cada teórico le interesa resolver. Por su lado, el viaje de Campbell es un descubrimiento exterior del mundo, con una

perspectiva falocéntrica que posiciona al héroe durante todo el relato como la figura más importante. Murdock, por su lado, hace un viaje al interior de la heroína para localizar las batallas y sanar las heridas desde la introspección, posicionando a la heroína desde el epicentro de su ser. La unión de ambas teorías permitirá mostrar que el viaje de la Novela de formación femenina no debe ser solo introspectivo para encontrar la identidad, sino que puede posicionarse en el epicentro de la narración y ver cómo se desarrollan las narraciones en tanto a, si obedecen a estructuras patriarcales, las deconstruyen o funcionan como soporte.

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en el *Diccionario de los símbolos* (1986), describen al héroe a partir de tres significaciones. El primero se deriva de la mitología griega. El héroe es el resultado de la unión de los dioses con los humanos, seres excepcionales que buscan el cumplimiento de su destino. El segundo significado refiere a los héroes medievales, constituidos por la fuerza y las virtudes del hombre que manifiesta el desprendimiento de las creencias en las deidades. El tercer referente constituye al héroe por su búsqueda metafísica (p.558). En ese sentido, la evolución de la figura propone un ciclo en el cual la última estación revela el conocimiento sobre sí. Sofia Esteban M. en el artículo “Sobre arquetipos y héroes hacia una Antropología Literaria” (2003), ejemplifica la alteración desde la figura mítica: “Narciso se mira en el espejo del agua. Asumiendo que la figura del héroe es un reflejo del ‘yo’, y, por tanto, su aventura está en correspondencia con el ‘proceso de individuación’” (p.146).

Mircea Eliade en *Mito y Realidad* (1962), argumenta que el héroe mítico establece su ciclo en dos etapas. La primera es de saga, entendidas de origen griego en las epopeyas, no como narraciones folclóricas, sino como

representaciones poéticas que pretenden llegar a un nivel más elevado de conciencia en Horacio y Homero. En segundo lugar, están los cuentos fantásticos que provienen de una tradición folclórica. Esta representa la semejanza con los hombres “mortales”.

Para V. Propp, en *Morfología del cuento* (1928), el héroe constituye uno de los siete personajes principales en obras dramáticas que aparecen en los cuentos fantásticos, los que concuerda con la idea del hombre convertido en héroe por su valor y por representar ideales morales de la época. Sin embargo, advierte la irrupción de la tradición heroica en la narrativa occidental en medida que la producción narrativa es continua y tiende a reflejar el exterior. Este análisis se complementa con la observación de Rosa de Diego en el artículo “Sobre el héroe decadente” (2000).

El héroe literario va a ser en este sentido el ejemplo personalizado de un siglo, la representación y el arquetipo de una norma. Por otra parte, hay que señalar que este héroe, a pesar de morir en la ficción, permanece vivo a través de la historia literaria, en la lectura y, en este sentido, se acerca al concepto de mito en cuanto que la eternidad de la literatura le hace inmortal (p.57).

La figura del héroe, como personificación mítica, logra una teoría importante desde los límites de aquello que es un héroe y lo que no lo es. Estas apreciaciones varían dependiendo del contexto en el que se forja. Desde su nacimiento en el mito se plantea como vínculo semántico. Contrario a lo que se puede mal entender, el héroe no es un mito, sino que personifica o es el conducto para lograr el relato. Desde la perspectiva de Carl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (2010), los arquetipos son asociaciones simbólicas que se dan de forma colectiva mediante el inconsciente, por tanto, se forjan de tradiciones arcaicas. Los arquetipos en la

cultura, específicamente en manifestaciones artísticas, remiten a un sentido originario del ser, que puede o no crear un vínculo sustancioso más allá de lo real y lo divino.

La imagen primordial o arquetipo [...] recurre constantemente en el curso de la historia y aparece dondequiera que la fantasía pueda expresarse libremente. Es, pues, esencialmente una figura mítica. Si examinamos estas imágenes más de cerca, hallaremos que dan forma a innumerables experiencias típicas de nuestros ancestros. [...] Todo proceso creativo, hasta donde seamos capaces de seguirlo, consiste en la activación inconsciente de una imagen arquetípica y en la elaboración y confirmación de esta imagen en la obra de arte terminada. Al darle forma, el artista ha trasladado al lenguaje del tiempo presente y con ello nos permite acceder a las más profundas fuentes de la vida (pp. 319-321).

Los arquetipos sobre el héroe son analizados principalmente desde el psicoanálisis y su relación con la literatura. Dentro de las posturas teóricas que abarcan al héroe como arquetipo se encuentra la propuesta de Otto Rank en *El mito del nacimiento del héroe: una interpretación psicológica de la mitología* (1981), desde el psicoanálisis y la búsqueda originaria de la identidad; al igual que Campbell y su concepto de *monomito*, entendido como la estructura de muchas historias representadas por el mismo mito o patrón narrativo.

El personaje es un concepto que se fundamenta en la novela, por tanto, su relevancia dentro de la colectividad no es primordial como lo es el héroe; sin embargo, desde el ámbito literario se puede inferir que uno es consecuencia del otro. Al principio de este apartado se cuestionó la importancia de nombrar héroes/ heroínas a las representaciones femeninas que encajan con el arquetipo en las novelas de Belli, Esquivel y Nettel, sin embargo, la definición de héroe se aloja en el límite de las creaciones emergentes de la novela.

Azuar en *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela* (1987) crea una teoría sobre el personaje, cuestionando su definición más allá de su presencia en la literatura. Localiza en Turnell Foster (1961) una definición puramente literaria en la que el personaje es una construcción lingüística que solo existe en las novelas, reduciendo su presencia a “masas de palabras” (p.12). La urgencia por especificar los personajes existe únicamente en la mente del escritor, sin formar relaciones semánticas, puede entenderse como una tendencia rígida que limita a los lectores a posicionarlos en de su imaginación, más allá de la recreación individual, que, a decir verdad, es una postura subjetiva.

Azuar entiende que estas definiciones no abarcan la “realidad” literaria “un personaje actúa y vive precisamente en la medida en que se independiza del autor, en la medida que adquiere otros rasgos psíquicos como co-autor, capaz de crear él mismo una esfera distinta de contraste y expresión. “El personaje ayuda tanto al autor a crear una novela como el autor a crear el personaje” (p.13).

Miguel de Unamuno en *Niebla* (1914) reconoce a Augusto Pérez<sup>6</sup> como una entidad “viva” en la medida en la que exige existir dentro y fuera del texto. A propósito de la invención de Unamuno, Azuar usa una cita de A. Gide como epígrafe: “Un mal novelista construye sus personajes, los dirige y los hace hablar. El verdadero novelista los mira actuar” (p.14). Ambas posturas exigen una comprensión de los personajes como representaciones lingüísticas (semánticas), y como materia, de tal manera que la representación de un ser humano quepa en un

---

<sup>6</sup> Personaje de *Niebla* (1914), novela de Miguel de Unamuno.

personaje y este, a su vez, pueda ambicionar a reflejar la totalidad de las mujeres u hombres.

Esta breve descripción del personaje sirve para ejemplificar la metamorfosis del imaginario que se tiene en su origen. Primero como una entidad aislada, existente en el escritor y la novela como palabras que tejen el contorno de una representación, lo que cambia en un segundo momento a una configuración holográfica del ser humano. La sustancia lingüística que contornea la forma se mueve de manera pragmática y entabla conversaciones con sus creadores, el escritor y el lector.

Paul Conrad Kurz es citado por Azuar para entablar la discusión en torno a la muerte del héroe, Conrad dice que, en la novela la figura arquetípica queda eliminada del panorama de recursos posibles para usar, porque el personaje implica una transgresión total a las narraciones tradicionales en las que suele habitar el héroe. “El personaje de la novela moderna es una criatura angustiada, atormentada, en extremo rota, en extremo disociada o en extremo intelectual. El gran tipo superior al mundo ha sido desterrado por los autores modernos” (p.126).

La figura mítica queda desplazada en su totalidad como un modelo cultural que servía para enfatizar valores o conductas positivas para la sociedad. La estructura ideológica y material que sostiene al héroe, según estos autores, es derribada por las otras representaciones del hombre a las que no les importa mostrar agentes morales, sino cuestionar y refutar la figura heroica mediante personajes complejos que permean en distintos niveles interpretativos proporcionados por el autor y su contexto.



Trazadas las coordenadas conceptuales sobre el héroe y el personaje, es preciso decir que, para analizar *El país de las mujeres*, *Como agua para chocolate* y *El cuerpo en que nació*, el término más cercano es el de personaje, considerando que son obras publicadas a finales del siglo XX y principios del XXI. No obstante, no se pasa por alto, como lo mencionó De Diego, que a pesar de que las mujeres de estas novelas no están constituidas por poderes sobrehumanos, ni por cargar el estandarte de la moralidad y la ética, su función está constituida a partir del arquetipo de héroe en la medida que comienzan el viaje creado por Campbell y replanteado por Murdock.

Hablar de heroínas en producciones literarias del siglo XX y XXI, alude a la perspectiva de la lectora o lector desde una conciencia histórica y estética que tiene que ver con el grado de conocimiento hacia el género. También se infiere la utilización de este adjetivo en medida en la que la figura arquetípica haya influenciado en su realidad. De ahí que la Novela de formación persista y luche por tener un espacio en la literatura contemporánea, valiéndose de sus capacidades por enlazarse a otros géneros.

### 2.2.1 Cómo se construye la Novela de formación femenina

La Novela de formación femenina como lo dijo Rodríguez (1996), tiene dos características fundamentales: su capacidad de flexibilidad para enlazarse con otros géneros de la novela, debido a su amplia capacidad temática; y el no poseer un final cerrado, porque el proceso de formación del personaje se agota en el lector. Sin embargo, las heroínas se integran a esta literatura a finales del siglo XIX, según la investigación de Ciplijauskaitė (1988), Furman (2016) y. Dávila (1992). Las primeras

formas de esta literatura se centran en reflejar la etapa de la niñez y la adolescencia, fundamental para la conclusión de las novelas en las que se presenta un final determinativo en la vida femenina vinculado con los roles de género de la época.

Furman encuentra que en autoras *post-boom*, la figura de la niña aparece con frecuencia, pese a que la Novela de formación femenina ya no se encuentra en una etapa inicial en la que se pretende modelar al personaje a partir de las estructuras sociales; no obstante, esta figura es parte de la tradición narrativa hispanoamericana asociada con la emancipación. “La niña pasa por el proceso del conocimiento de sí misma y de sus preferencias. Es el momento en el que la niña, portadora de los sueños, debe necesariamente confrontarlos con la realidad y la sociedad en la que vive” (p.76).

Dávila (1992) identifica un proceso formativo en las novelas femeninas. En las primeras, hay un final sesgado a los convencionalismos sociales para la mujer. El proceso de formación es, a fin de cuentas, determinado por circunstancias ajenas al personaje. La figura de la mujer se mantiene acotada por ideologías, por ello estas novelas presentan un final. La segunda fase formativa que experimenta la novela continúa de la mano del proceso subversivo de la mujer. La apropiación de espacios sociales y la adquisición de derechos permite a las escritoras la posibilidad de imaginar otros panoramas, de ahí que las Novelas de formación femeninas de la última mitad del siglo XX propongan una reflexión sobre la configuración de su identidad, separada de las formas sociales que la reprimen.

La protagonista del *Bildung* moderno [...] tiene que separarse de su ambiente, que generalmente es una sociedad patriarcal dominante, y aislarse para poder definir su identidad de acuerdo con su perspectiva interior, a sus sentimientos. Al estar ella frente al mundo, podrá analizar y definir si debe y puede seguir luchando contra la sociedad que la limita y la margina. [...] la heroína se impone

ante un mundo y comienza a adquirir experiencias que poco a poco la moldean (p.32).

El proceso de escritura describe el panorama social y personal femenino. Ciplijauskaité (1988), señala sobre la configuración de la voz narrativa femenina. Destaca la narración en primera persona como elemento identitario, resultado de los límites espaciales que por condición social le corresponde y luego porque, desde su posición, las mujeres quieren narrar la vida como la perciben. “Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o contarse; es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados” (p.17).

Elizabeth Abel (1983) argumenta que el género más importante para la escritura femenina es la Novela de formación por sus implicaciones en el desarrollo de conciencia del personaje. La *Novela del despertar*, como nombra a este tipo de narraciones, es el fundamento del desarrollo de la conciencia femenina que surge de la estructura del *Bildungsroman* tradicional, pero que se constituye por una energía esencialmente distinta a las narraciones masculinas. “La novela de formación escrita por mujeres tiende a sustituir acomodación activa o rebelión (orientada socialmente) por concentración interior, lo cual implica una narración menos lineal y a veces impone una estructura que por una parte se rige por normas convencionales y por otra, por vivencias íntimas” (Ciplijauskaité, 1988, p.22).

La construcción de la voz narrativa femenina en primera persona delimita, desde la Novela de formación, el concepto de mujer expuesto en el personaje y, desde la literatura, construye la noción de escritura femenina. En ese sentido, mientras la Novela de formación masculina se agota cuando ya no hay nada que

aprender, sino observar del hombre frente al Otro (mundo, ideología, sociedad, psique), la novela de formación femenina comienza, ya que es la mujer quien tiene que enfrentarse a una sociedad patriarcal, aparentemente consumada en la soberanía del poder. La brecha que se establece entre la narrativa masculina y femenina tiene un carácter histórico. El desfase de las producciones narrativas lo advierte, las consecuencias del tiempo son tierra fértil para la narrativa femenina.

La memoria es la materia prima de las primeras novelas femeninas. A manera de un despertar, implica un ejercicio de retroceso del carácter simbólico en el tiempo para establecer una crítica fundacional del estilo narrativo, según Ciplijauskaitė (1988), lo que implica retomar formas y estilos masculinos para rehacerlos desde la escritura femenina, entre esos modelos el *Bildungsroman* funciona de manera orgánica. La “concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora” (pp.37-38).

Dávila coincide con Ciplijauskaitė quienes encuentran que uno de los elementos destacables en la Novela de formación femenina hispanoamericana está constituido por la memoria, ya que a través de ella se va entrelazando el proceso de formación. Ciplijauskaitė que la memoria es uno de los principales diferenciadores entre la narrativa femenina y masculina. “El tiempo femenino es siempre personal, lo cual influye en su percepción global del mundo y de la vida que suele producirse con una iluminación repentina frente a la exposición masculina” (p.39). En ese sentido, las Novelas de formación femeninas se constituyen entre un ir y venir del tiempo que establece la memoria del personaje y su presente.

Mediante las propuestas de Ciplijauskaitė, Furman y Dávila se obtiene lo siguiente de sus investigaciones: 1- su tardía aparición corresponde al carácter social de las mujeres como escritoras y sus implicaciones, lo que lleva a la elaboración de la voz narrativa en primera persona; 2- lo que le interesa a la Novela de formación femenina es crear una identidad a partir de sí, la subjetividad que establece la memoria es determinante en las protagonistas y, de manera simbólica, el propio devenir plantea el rasgo identitario con las constantes transformaciones; 3- la Novela de formación femenina demanda un proceso de autoconocimiento interno; 4- se propone a otra figura femenina como guía para la protagonista, sin embargo, esta tutora no interviene en el proceso de autoconocimiento, únicamente acompaña; 5- la formación femenina surge a partir del cuerpo de la protagonista, el reconocimiento de su cuerpo y el descubrimiento de la sexualidad serán un elemento clave; 6- se establece una ruptura entre los convencionalismos sociales que le han dado estructura a la heroína desde una perspectiva transgresora.

La Novela de formación femenina apuesta por una estructura libre para las autoras y para las lectoras. Se pueden encontrar obras con mayor o menor cercanía al *Bildungsroman* tradicional, por lo que las heroínas, después de hacer el proceso de formación a partir de encontrar su identidad, regresan a los roles sociales de los que salieron. También hay narraciones que se desprenden de todo aquello que las constituye, otorgándoles una perspectiva diferente de la idea de mundo que crearon. Esta capacidad de adaptación corresponde a un ideal complejo sobre la identidad femenina en la que no se pueden representar extremos porque los matices dan sustancia a lo femenino.

Las generalidades sobre la protagonista no se establecen en una edad determinada. Si bien es cierto que el uso de la figura de niñas y adolescentes sirve en un principio, la protagonista puede estar en una etapa adulta. “En los *Bildusroman* femeninos, el anhelo de la protagonista de poder expresarse y hacer lo que desea es el aspecto predominante en la novela. Su subjetividad es lo que aprehendemos; el aspecto social que la margina y la aliena es el marco que rodea tanto a la narración como a la protagonista” (Dávila, 1992, p.34).

El despertar sexual es otro rasgo determinante. En los personajes masculinos el acercamiento a la sexualidad es quizá una parte de su desarrollo, sobre todo en novelas donde el personaje es un adolescente, en las novelas femeninas, el reconocimiento de su cuerpo y la sexualidad, determinan, una trasgresión a las imposiciones sociales, aun y cuando estas novelas se escriban entrando el siglo XXI. Reconocer estas dos entidades implica identificarse en el plano de la conciencia individual y en la colectividad, al ser parte de la “libertad” sexual de la que gozan los hombres.

Podemos hablar de un *Bildusroman* femenina y atender las generalidades que esto implica, sobre todo con el proceso de maduración del subgénero, ya que se configuró más o menos igual hasta lograr obras que captarán su esencia. Sin embargo, como las novelas de Nettel, Esquivel y Belli forman parte de Hispanoamérica, hay una doble búsqueda del sentido de identidad, por lo que analizar las novelas implica un proceso tardío y un proceso moral que sigue vigente en el imaginario social, aunque no de la misma manera que en el siglo XIX y XX.

Hay considerables distinciones entre la Novela de formación masculina y femenina que tienen que ver con asuntos de género. Desde el siglo XVIII, con la

obra de Goethe, se buscó crear un maestro de la vida que dio pie a formular una tradición de obras literarias con protagonistas masculinos, que, aunque configuraban su identidad mediante una crítica social, terminaban cediendo de manera casi trágica a la colectividad. La Novela de formación femenina se construye a partir del rechazo al sistema de reglas que determina por décadas su constitución como mujeres.

### **2.3 Cuerpo, sexualidad y afecto. Elementos clave para el análisis**

Las diferencias entre la versión femenina y masculina de la Novela de formación apuntan, en un principio la búsqueda de la identidad femenina en relación con el autoconocimiento. Si la identidad es una constante de esta narrativa hay que indagar a partir de cuáles elementos es posible llevar a cabo el proceso de formación. *El país de las mujeres*, *Como agua para chocolate* y *El cuerpo en que nací*, comparten tres rasgos importantes: el cuerpo, la sexualidad y los afectos, rasgos principales para establecer la identidad femenina. A pesar de que estos tres elementos están presentes en las generalidades de los personajes femeninos, es aventurado asegurar que se encuentran en todas las producciones literarias de este tipo; sin embargo, se puede establecer el nivel de relevancia en cada obra, ya que cada una está construida de manera diferente, combinando la Novela de formación con otros géneros.

Marta Lamas (2022), plantea cómo se constituye la identidad a partir de la percepción del cuerpo, el cual funciona como una entidad receptiva, más o menos como lo plantea Platón, a manera de recipiente, en el cual recaen las experiencias vitales, así como las afectivas. Mediante el cuerpo padecemos y construimos los

resultados de las percepciones del mundo. “El cuerpo es el soporte de las vivencias, de los intercambios afectivos y de los pensamientos. Además de locus de pulsiones y razonamientos, de deseos y angustias, de placeres y dolores, el cuerpo –el propio y el ajeno– es el objeto más inmediato que se ofrece al conocimiento” (p.220). Por otro lado, lo que refiere al sexo y a las construcciones sociales, estas etiquetas, pierden sentido cuando “la sexuación tiene una materialidad incuestionable, pero desde una perspectiva que se fundamenta en el conocimiento, hoy es posible comprender las identidades de ‘mujer’ y de ‘hombre’ como constructos humanos y no como esencias determinadas por la biología” (p. 221).

Añade además que, la psique es parte importante de las relaciones culturales, dejando de lado el género y la parte biológica como rasgos fundantes. “La identidad de las hembras y de los machos no es producto de su anatomía, sino de sus elaboraciones psíquicas y del significado que estas adquieren en la interacción con los demás. Dicha interacción, además, está atravesada por la valoración diferencial de los sexos en el orden simbólico, o sea, por el género” (p.223).

Mabel Moraña (2021), propone una definición del cuerpo a partir de su aspecto histórico. Advierte que establecer una definición general sobre el mismo es una imprecisión, puesto que no puede limitarse a un solo concepto. “El cuerpo va inscribiéndose en la historia en relación directa con los cambios que se registran en las convenciones sociales, las costumbres y las formas de vida” (p.21). Por tanto, el cuerpo como un objeto que se puede poseer adquiere dos sentidos esencialmente que tienen que ver con lo humano (su carácter material) y lo divino (lo que lo hace existir). El cuerpo como entidad se ha conceptualizado a partir de los sistemas de



creencia establecidos durante esa temporalidad. El concepto ha transmutado de innumerables formas por lo que no posee una definición inmutable más allá de su característica material.

Jean-Luc Nancy (2000) lo define como el medio por el cual nos relacionamos con los demás. “El cuerpo significa hacer inscripciones sobre él, tocarlo y esculpirlo con el pensamiento, desarrollar una somato-grafía, para hacer que el cuerpo mismo” (p.13). Desde la literatura de las autoras a trabajar en esta tesis el cuerpo es un espacio de resistencia y resignificación que las mujeres poseen.

Las interpretaciones más recientes sobre la sexualidad dejan de lado lo referente al sexo, ya que este se toma en cuenta para definir aquellos aspectos que tienen que ver con aspectos biológicos, mientras que la sexualidad, según Nomi Ehrenfeld (2025) es una expresión psicosocial. “Es decir, si bien la sexualidad incluye la base biológica, la contiene y la rebasa, tiene su énfasis en las complejas manifestaciones que resultan de la interacción entre el individuo y el medio” (2025, p.385). Al ser la sexualidad vista desde los aspectos culturales, se puede decir que hay una variabilidad entre cómo se aprende y cómo se vive la sexualidad y esta es dada a través de las normas establecidas entre lo masculino y lo femenino. O lo que llamaré identidad sexual, es decir los papeles sexuales de los hombres y mujeres.

Ehrenfeld concluye que en la identidad sexual femenina no puede haber una homogeneidad como la hay con los hombres, esto por el constructo social de las mujeres, “la mujer y lo femenino pasan a ser un discurso oculto de la historia social” (p.391).

El concepto de afectividad que desglosa Helena López, en “Emociones, afectividad, feminismo” (2014), en el cual hace un cronograma de las definiciones

más cercanas al construir la definición de afectividad desde el feminismo, y recupera la definición de Mónica Greco y Paul Stanner:

Las emociones conformarían un sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos[...] estas respuestas emocionales están informadas culturalmente. En su construcción, por lo tanto, hay que tomar en cuenta la intersección de una miríada de variables sociales (género, sexualidad, raza, clase, etc) y condiciones espacio-temporales que explican la gran variabilidad sincrónica y diacrónica de experiencias de, por ejemplo, miedo o alegría (p.7).

Desde la definición tradicional, el cuerpo y los afectos son palabras que desde su raíz latina *corpus* (cuerpo) y *affectus* (afecto) poseen polos aparentemente opuestos, constituidos desde la metáfora como el recipiente y el contenido, siendo capaz de prescindir la primera de la segunda, pero no la segunda de la primera, porque para que pueda existir un afecto se necesita habitar un cuerpo. Las diferencias entre estos elementos no solo son de carácter constitutivo, sus grafías permiten observar que el cuerpo es una entidad vista como masculina y los afectos como una entidad femenina, por lo menos desde su sintagma nominal.

Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones*, afirma que es necesario atender la significación de las palabras antes de manifestar una postura respecto a ellas y su relevancia dentro de este trabajo, Ahmed hace un análisis mediante un símil entre la política inglesa y el orden que esta supone, con la manera casi intrínseca que tenemos de entender la emotividad y los afectos. Ahmed hace una comparación en tanto a los estudios de las sociedades vulnerables y la percepción que se tiene de ella dentro de sociedades aparentemente organizadas o, dicho de otra manera, sociedades jerarquizadas, donde los más *débiles*, políticamente hablando, representan el peldaño más bajo. La autora lo compara con

el hecho de *sentir* como una característica de fragilidad e inferioridad relacionada directamente con las mujeres.

Marcela Lagarde escribe *Claves feministas para el poderío y la autonomía* (1997). Comienza con el planteamiento sobre la *autonomía*, ¿cómo es que una mujer llega a ser autónoma?, ¿qué es la autonomía?, ¿dónde comienza la autonomía? La respuesta general para estas preguntas es que la autonomía comienza donde la sociedad lo decide, es decir que cada definición que creamos es válida en tanto la sociedad la apruebe o la desapruebe. Esto se plantea así porque si no hay sociedad para desarrollar esa autonomía deja de existir. Sin embargo, distingue elementos como el cuerpo, en el que se expresa la vitalidad de la autonomía, el aspecto económico, el aspecto sexual y el erótico. Según Lagarde, es necesaria una experiencia personal de vida, para que la autonomía tome sentido, es decir que se pueda crear y a la vez vivir dentro del cuerpo.

La autonomía e individualidad para Lagarde, son la distinción entre habitar estos conceptos de manera paralela. Aunque suelen pensarse aunados, la autonomía es algo que debe formarse en principio. El ideal de individualidad presentado en estos tiempos refiere a la exclusión del *yo individual* modelo aspiracioncita que beneficia a un grupo limitado de personas en estatus de jerarquía. En palabras de Lagarde, tiende a masificar el ideal anulando su propia intención.

Cuando las mujeres, desde la cultura feminista, nos planteamos la necesidad y la aspiración de poder ser individuos, estamos planteando otra cosa, desde otra ética, desde otra filosofía de la vida [...] Desde el feminismo planteamos, como una utopía, pero también como una hipótesis, la posibilidad de construir relaciones equitativas entre individuos e individuos, con límites y derechos propios (p.31).

En el artículo “Amor y sexualidad una mirada feminista” (2008), Lagarde aborda la parte afectiva que tiene que ver con lo sexo afectivo. Plantea la figura masculina como eje de las políticas del amor, así como su valía respecto a otros valores o conductas que se han impuesto como vitales, ya que existe la relación entre amor y sexo con todas las normatividades construidas a partir de sistemas de creencias que perpetúa la especie humana. Por tanto, todas aquellas formas de amor que no caben en las ecuaciones que sean sumatorias a la especie, no funcionan dentro del rango de la normativa sexoafectiva. De ahí el planteamiento de la jerarquización del amor. Si el hombre es quien crea este sistema amatorio su posicionamiento no puede o no debería cambiar:

El amor de las mujeres a los hombres como deber ser, implica su apoyo incondicional e incrementa posibilidades de dominio personal y directo, así como genérico, de los hombres sobre las mujeres. Los hombres son el sujeto del amor y de la sexualidad, de ahí su centralidad y jerarquía. Las mujeres son el objeto del amor de los hombres y cada vez más otros sujetos transgénero y transexuales, también son el objeto de amor de hombres hetero, bi, trans (p.2).

Este planteamiento arroja aún más inminente el resultado que ya se ve venir, las mujeres y todo aquel que no se identifique con la figura masculina y que por ende no lo sea, se ve como un sujeto alterno, un ser vulnerable casi irremplazable cuando menos para la mecánica del amor, una mecánica que permite, en apariencia, liberar a la mujer para, románticamente, ceder su persona al poder masculino; de esta manera nace la figura de la mujer abnegada que experimenta su libertad a través de la satisfacción y entrega a otros. “La opresión de las mujeres encuentra en el amor uno de sus cimientos” (p.3).

*En Mujer, locura y sociedad*, Franca Basaglia (1983), cuestiona el papel de la mujer en las relaciones de poder bajo el concepto de amor. Propone el concepto

de amor patriarcal como uno de violencia, ya que la dominación y censura de la mujer, parte de la idea de entrega al otro, disminuyendo toda capacidad de identidad, puesto que las mujeres viven en otros y para otros. De esta manera la posición es naturalmente inferior a la de un hombre, por ende, se cosifica y es vista como un elemento del cual se pueda usar y abusar solo por su naturaleza. De ahí, el incremento en la violencia hacia la mujer, física y políticamente hablando. Para el patriarcado, la mujer existe por el hombre y para el hombre, por tanto, es vista como su propiedad y violentada a merced de un discurso que no acaba de desdoblarse. “Son demasiados los amores pobres, empobrecidos y desgastados y los amores en la pobreza. Y, desde luego, están ahí los amores imposibles y también la imposibilidad de amor” (2008, p.6).

## Capítulo 3

### El viaje de las heroínas

*El país de las mujeres* tiene una audaz tendencia por un mundo que oscila entre la utopía y la distopía; *Como agua para chocolate* narra una perspectiva del papel femenino ante las tradiciones sociales durante la época de la Revolución; *El cuerpo en que nací* es una autoficción que relata la dualidad educativa que atraviesa el personaje en el contexto de los años setenta, los estragos del divorcio de los padres y la biculturalidad.

El terrero que desarrolló la postmodernidad<sup>7</sup> permite que el aspecto formativo surja de manera simultánea en la narración y en el lector mediante la interpretación. Este último aspecto es una característica de la Novela de formación tradicional (novelas occidentales con personajes masculinos), la diferencia es que esta narrativa propone un adoctrinamiento contraproducente para la literatura femenina, que abogó por su propia forma de expresión vinculada con la liberación. Si partimos del supuesto de que la literatura femenina busca establecer y defender una identidad para las mujeres, hay que proponer los elementos en común. Estos

---

<sup>7</sup> Abordar las obras literarias como novelas postmodernas, es otra ruta posible de investigación, sin embargo, no será posible ahondar en ellas en esta tesis.

elementos son el cuerpo, la sexualidad y los afectos, conceptos que funcionan de manera colectiva en las novelas para establecer la identidad. Distinción fundamental entre la narrativa masculina y femenina.

Si la novela masculina pretende una reflexión del ser frente a su destino, a su contexto y sus pasiones, por contrapeso histórico, las mujeres establecen estas marcas a partir de la introspección que deriva en la búsqueda de su identidad. La importancia del cuerpo y la sexualidad son determinantes en un primer momento para la asimilación del yo, luego de manera social o pública con los afectos, al ser conscientes de su autonomía en el medio que se desarrollan. En este sentido, las Novelas de formación femenina son una reacción al cambio ideológico que se ha logrado con movimientos como el feminismo. Novelas como las que aquí se van a trabajar representan un hibridismo de géneros literarios, pero también adoptan el aspecto formativo al proponer personajes que hacen una transición identitaria o una metamorfosis en cuanto a los aspectos biológicos, para replantear y después recrear su perspectiva de vida.

Las propuestas narrativas que tienen implicaciones formativas llevan a expandir el concepto de las Novelas de formación. Obras como las ya mencionadas, representan una tercera manifestación de la Novela de formación femenina, en la que el origen se da en el surgimiento de la literatura femenina, tal como lo propone Bajtin en la recapitulación histórica del *Bildungsroman*. La segunda manifestación se da en novelas como *Nada*, de Carmen Laforet, donde se hace un viaje del héroe estructurado más o menos con las características del *Bildungsroman*. La tercera manifestación, surge de novelas híbridas, donde el proceso formativo se da de manera implícita.

Un hecho interesante que se ha dado con la narrativa escrita por mujeres es que desde sus inicios se cataloga como literatura menor, debido a su escritura intimista, el uso metafórico y literal de la corporalidad, así como el de los afectos para hablar de política, como en el caso de Belli y el grupo de poetas nicaragüenses de los setenta. Las académicas como Rosario Castellanos, María Luisa Puga, Elena Garro, Nelly Campobello y, obviamente, Laura Esquivel, solo por nombrar algunas quienes se despojan de su rol social para definirse como académicas y escritoras, establecen que su sexo va más allá de las cuestiones biológicas y conciben su sexualidad como perteneciente únicamente a ellas.

Luego está la generación de escritoras que crecen en la incertidumbre. Quizá es la época más desalentadora, pero sin duda la más fértil en cuanto a escritura femenina. Aquí, encontramos un sinfín de nombres de académicas, madres, escritoras, políticas, activistas, amas de casa, trabajadoras o todo al mismo tiempo. Solo por nombrar algunas, además de las autoras trabajadas, voces como la de: Mónica Ojeda (1988), Piedad Bonnett (1951), Brenda Navarro (1982), Mariana Enríquez (1973), Maritza M. Buendía (1974), Samanta Shewebelin (1978), Fernanda Melchor (1982), Liliana Blum (1974), Liliana Colanzi (1981), Dolores Reyes (1978), Cristina Peri Rossi (1941), Cristina Rivera Garza (1964), en una diminuta lista de voces que también intenta reivindicar los nombres de escritoras que se dejaron en el olvido. Sin embargo, aún hay categorías diversas en las que se clasifica la literatura, no solo a la femenina, en los polémicos géneros menores.

Si bien la Novela de formación es considerada un subgénero de la novela, la distopía lo es de la utopía y la autoficción o las novelas biográficas lo son de la



novela, al igual que las novelas históricas. ¿Cómo completar una novela in fabula<sup>8</sup> según los parámetros de Umberto Eco? Que, por otro lado, postula la reivindicación de los géneros menores o les quita dicha clasificación, porque de esta manera reconstruye el canon a partir de los esquemas preestablecidos por las barreras tradicionales y son las obras y los lectores modelos los creadores del canon literario.

### 3.1 Esquema de la Novela de formación femenina

Las aproximaciones teóricas del *Bildungsroman* que hace Bajtín y Rodríguez, apuntan los siguientes elementos: 1-el protagonista inicia el viaje con cuestionamientos ideológicos y morales como reacción a su contexto; 2- la fase biológica del héroe se enfoca en una edad temprana, la adolescencia y la juventud; 3- el narrador es intradieгético, lo que crea un distanciamiento “moral” entre quien narra y quien vive la aventura, aunque en novelas posteriores, como las de Herman Hesse *Demian* y *El lobo estepario*, propone una narración en primera persona, creando una mirada intimista del personaje; 4- hay un tono irónico que funciona como una crítica al proceso formativo del héroe. El personaje termina el viaje cediendo a la sociedad su espíritu rebelde.

La Novela de formación femenina, aunque coincide con algunos de los elementos que componen a la Novela de formación tradicional, adquiere algunos rasgos que la diferencian, sobre todo, porque el aspecto formativo femenino se enfoca específicamente en el proceso constitutivo del yo femenino, lo que implica

---

<sup>8</sup> Es la propuesta de Umberto Eco sobre la interpretación semántica que tiene el lector con el texto. Es decir, la participación del lector en la construcción de los diversos niveles de significado en una narrativa, dicho concepto se maneja en *Lector in fabula* (1993).

una resignificación ante la sociedad. Mientras que la Novela de formación tradicional plantea un viaje o proceso del personaje dentro de una disyuntiva ideológica y biológica para configurar su espacio en el mundo, como un proceso de maduración donde el joven se convierte en hombre; el modelo femenino no precisa una edad biológica y su punto de partida es la construcción de una identidad individual.

A grandes rasgos, el imaginario masculino no reprime a los hombres en su individualidad, sino que estructura su formación a partir del sistema patriarcal, que no cuestiona su identidad, sino que la construye en la colectividad mediante el dominio y la sumisión del otro. Las mujeres forman parte de este sistema desde la represión en muchos casos, bajo estructuras sociales más profundas y limitantes que tienen que ver con su papel biológico y sus determinaciones sociales, reduciendo su capacidad de individualización, haciendo necesaria la búsqueda de la identidad a partir de los elementos que arraigan y controlan a las mujeres en colectivo. Es decir, su papel biológico y su función para procrear y la determinación social para amar y criar.

Frente a las primeras propuestas del *Bildungsroman*, en las que los personajes habitan las narraciones en los primeros años de sus vidas, dando mayor peso al nombre del género, las heroínas de las Novelas de formación permiten una inflexión en dicha estructura y presentan personajes en cualquier etapa de su desarrollo biológico.

De manera tradicional, los personajes se ven atrapados en una disyuntiva social que los seduce al viaje. En el caso de la Novela de formación femenina, las heroínas se encuentran reprimidas históricamente, ya sea por ideologías, por la sociedad o por su contexto. En estos casos, hay que cuestionar cómo es el entorno.

Si este representa privilegios económicos, académicos, familiares y no sesga a las heroínas a una lectura lineal en la que, en apariencia, su entorno las favorece o las limita. La intervención del lector en aspectos como ese es de suma importancia

La influencia del mentor en la Novela de formación femenina permite plantearlo de la siguiente manera. Sus aspectos destacables, son intervenciones sin una temporalidad fija en la vida de las heroínas, lo relevante son los cuestionamientos a los que estas las encaminen. Es decir, todo aquello que las lleve a una reflexión consciente de su ser y implique una transformación en cómo aprecian su persona o su entorno, funciona como un mentor.

¿En la Novela de formación femenina hay una búsqueda de identidad explícita? Quizá una de las partes más obvias del *Bildungsroman* es el proceso de maduración, objeto de búsqueda. En el caso de las narraciones femeninas no podemos hablar de que la identidad sea como dice Campbell, el “elíxir”, sino que este proceso se da de manera implícita u orgánica con el conocimiento o el acercamiento que tienen las heroínas a su corporalidad. Algunos personajes femeninos determinan su proceso formativo a partir de algún acontecimiento que desencadena inconscientemente la búsqueda, mientras que otras manifiestan un proceso de reflexión consiente.

¿Cómo podemos saber que el proceso de formación ha concluido? En las novelas es fácil, la mayoría concluye cuando la novela termina, a menos que esta mantenga una estructura como la de *El cuerpo en que nací*, que narra solo una parte de la vida del personaje. La segunda cuestión está encaminada a la noción que propone Rodríguez, ligada al lector modelo de Eco, en la que el lector es una

especie de creador activo. El final del proceso formativo concluye en la asimilación de este y el inicio del lector.

Una de las cuestiones más polémicas o en las que se debe tener mayor cuidado a la hora de analizar Novelas de formación femenina, es la percepción de la identidad femenina. Las lecturas desde diversos contextos pueden encaminar hacia apreciaciones superfluas. En todo caso, cómo percibimos al otro está determinado desde nuestro contexto y las lecturas, así como el contexto de las escritoras y la intensión estética o política con la que estuvo pensada la obra. Por tanto, es posible que la identidad de las heroínas pueda o no ser satisfactoria para ellas y para sus lectoras y lectores.

Las Novela de formación femenina al ser obras que no están pensadas como, no hay un tipo de narrador definido. Entendamos que este tipo de narraciones como tal quedaron en desuso desde finales del siglo XIX, principios del siglo XX. Por tanto, el aspecto formativo es solo una característica que se encuentra en obras de distintos géneros. Encontramos narradores omniscientes, narrador autobiográfico, narrador en primera persona y narrador testigo, por mencionar algunos.

Se puede decir que la identidad se forma una vez que el viaje de la heroína ha concluido; sin embargo, el viaje tiene que incorporar el cuerpo, la sexualidad y los afectos. Dichos elementos no tienen que precisarse en todas las novelas, puede ser que solo intervenga uno. Lo destacable es la subversión ideológica que hay respecto a ellos y sus vínculos con los sistemas patriarcales, es que formulan la principal diferencia entre la Novela de formación masculina y la femenina.

El viaje de la heroína es una pieza clave para comprender el desarrollo de las novelas, al presentar un modelo distinto al de la Novela de formación tradicional.

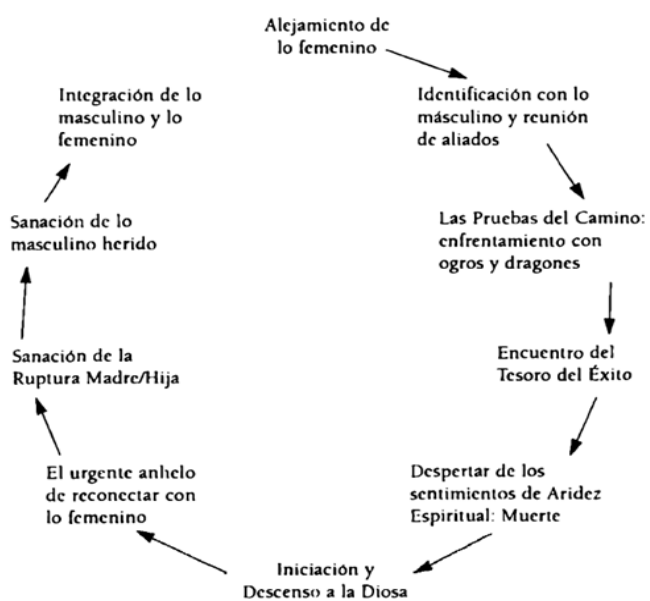
Existen dos teorías que pretenden explicar el viaje de los héroes: la primera es la que propone Campbell, en el *Héroe de las mil caras*; y la segunda propuesta es de Murdock, en *Ser mujer. Un viaje heroico*.

El héroe, se plantea de manera distinta. El trabajo de Campbell y Murdock se resume en los siguientes esquemas



(Campbell, 1959)

### *El Viaje Heroico de la mujer*



(Murdock, 2014)

Campbell hace una travesía en la que el héroe emprende un viaje del que debe regresar victorioso, el viaje se enfoca en la perspectiva del mundo antes y después del viaje. Murdock, propone un enfoque en la transformación de la identidad de la heroína antes y después del viaje. La principal diferencia entre estas travesías es la conciliación que se establece entre la sociedad, el individuo y la identidad.

A partir de estos esquemas se propone una combinación de ambos para el análisis de cada obra, con la intención de generar un viaje “tradicional” apegado al descubrimiento material del mundo y al descubrimiento del yo femenino que plantea Murdock.

### 3.2 La heroína como representación de la identidad femenina colectiva

En esta contradicción inevitable  
entre lo que debió haber sido y lo que es,  
he librado numerosas batallas mortales,  
batallas a mordiscos de ellas contra mí  
—ellas habitando en mí  
queriendo ser yo misma—.  
Transgrediendo maternos mandamientos,  
desgarro adolorida y a trompicones  
a las mujeres internas  
que, desde la infancia, me retuercen los ojos  
porque no quepo en el molde perfecto de sus sueños,  
porque me atrevo a ser esta loca, falible, tierna y vulnerable,  
que se enamora como alma en pena  
de causas justas, hombres hermosos,  
y palabras juguetonas.

-Gioconda Belli, *Apogeo*, 214

*El país de las mujeres* es la historia de Viviana Sansón, una periodista de Faguas, y la historia de las mujeres que hicieron posible un cambio en la política del país. La

nación, envuelta en una serie de irregularidades e injusticias políticas, es expuesta por Viviana y algunas mujeres cercanas a puestos de poder importantes. En la organización de dichos eventos, se ven motivadas por su amor al país y comienzan una campaña política para proponer a la primera Presidenta de la historia. Este proyecto se da mediante El Partido de la Izquierda Erótica (PIE), conformado en su totalidad por mujeres con sueños de una mejor forma de vida. Dicho proyecto de nación es respaldado por la naturaleza que altera la testosterona en los hombres y logran ganar. Cuando por fin hay modificaciones importantes y grandes cambios en la economía y la ideología del país la presidenta Sansón sufre un atentado en un mitin político, que la deja en coma.

La historia de Faguas es la historia de Nicaragua en 1990, de Belli y las integrantes del PIE en 1980. Para este tiempo se forma el partido Unión Nacional Opositora (UNO), partido político que le da el triunfo a Violeta Barrios Chamorro (1929)<sup>9</sup>. Suceso histórico que se refleja en la novela con el triunfo de Sansón. Una de las principales promesas de campaña del UNO, era conciliar a la ciudadanía dividida en dos bandos políticos, derivados del sandinismo. Para Chamorro esta unión es importante, ya que la división está presente en su familia, como lo narra en su autobiografía *Sueños del corazón* (2007).

La construcción de una identidad nacional es una de las propuestas políticas de Chamorro. La emancipación femenina y la lucha por los derechos políticos de las mujeres funcionan como el estandarte del colectivo que conforma Belli en los ochenta. La participación y el quehacer social y político en Nicaragua de las mujeres

---

<sup>9</sup> Política nicaragüense, primera mujer en ser elegida Presidenta de Nicaragua en 1990.



es ser resultado, en gran medida, del trabajo político de las integrantes de PIE, activismo importante para el triunfo de Chamorro.

La historia política de los últimos años del siglo XX, es el espacio que Belli utiliza para escribir *El país de las mujeres*, situado en una temporalidad mítica que plantea el proyecto social de la política nicaragüense al frente de Chamorro. El último capítulo es un apartado de agradecimientos en los que se nombran a algunas mujeres que convergieron en la esperanza y la lucha por formar una nación próspera que garantizara la equidad entre mujeres y hombres y que asegurara su participación política. Belli nombra al PIE como un partido existente durante la Revolución Sandinista. Aunque, más que un partido, promueve el espacio femenino en la vida pública y política. Se sitúa durante el Sandisnimo y el periodo presidencial de Chamorro, no del todo definido en la novela, pero que Belli sitúa en estas décadas.

En los años ochenta en Nicaragua, durante la Revolución sandinista, existió en realidad un grupo de mujeres amigas, que nos constituimos en lo que llamamos el PIE. Entre todas acordamos discutir y poner en práctica estrategias para promover los derechos de la mujer individualmente en nuestras esferas de influencia. El grupo funcionó por varios años y fue un ejercicio de camaradería y creatividad compartida que nos enriqueció a todas (Belli, 2010. 309-310).

La novela plantea una sociedad utópica, temática utilizada desde la filosofía griega con Platón; en el Renacimiento, con Tomas Moro en *Utopía* (1516); que luego se expande y transforma a la ucronía del siglo XVIII, naciente de la ciencia ficción y el socialismo utópico marxista. Cada una de las propuestas entabla una discusión entre el contexto del autor y el modelo que quiere crear. A menudo, la discusión que surge de estas dos entidades, formula una crítica al modelo de sociedad de su

tiempo. Esto permite plantear una hipótesis respecto a la postura de Belli al ficcionar un hecho político de su país: una lectura desde la crítica al primer periodo presidencial de una mujer en Nicaragua.

Hay una propuesta de proyecto utópico, sin embargo, la novela se convierte en una distopía. Término que se deriva de utopía, contrario al proyecto de sociedad ideal. Belli transgrede el proyecto de nación ideal convirtiéndolo en una crítica al supuesto poder político que se les promete a las mujeres.

En el caso del Nicaragua de Chamorro, busca conciliar a los sandinistas con sus opositores, ambos perpetuados por el patriarcado. Por ello, la sociedad de Faguas, transformada por el afecto femenino, se concibe como una sociedad imposible de experimentar, ya que el afecto no cabe en la racionalidad que se presume para configurar los Estados.

El cronotopo de esta novela está situado en Faguas, una ciudad que emula ser Managua durante principio de la década del dos mil. Hay un tiempo mítico que representa la memoria de Sansón y que se establece en la utopía feminista de un país liderado por mujeres. El tiempo narrativo es digresivo y polifónico. Este se establece con el tipo de discurso, con lo que se determinan, además, distintos tipos de narradores. Hay un narrador intradieгético, narrador omnisciente y narrador en primera persona.

La narración está constituida por distintos tipos de discursos que en la novela están marcados como *materiales históricos*: comunicados de prensa, notas periodísticas, manifiesto del PIE, correos electrónicos, memorandos y transcripciones de entrevistas, utilizados para respaldar la historia y complementar una serie de voces colectivas que se constituyen en los elementos de prensa y que

además permiten indagar y criticar el manejo de la información en discursos de masa.

La perspectiva ideológica de esta utopía se enfoca en el feminismo. Pese a que se conocen distintos enfoques de este, la narración evoca a una mezcla de feminismos que componen un discurso complejo o polémico. Las construcciones ideológicas están fundamentadas en el feminismo de la diferencia o feminismo cultural. Raquel Osborne en "Sobre la ideología del feminismo cultural" (1994) lo define como "la promesa de unificar a todas las mujeres por medio de la acentuación de sus semejanzas", que trata de reivindicar a las mujeres desde las diferencias culturales. Este supuesto es fundamental para comprender la propuesta de Belli. El supuesto que plantea Alice Echols (1989), de una *contracultura femenina*, constituye la defensa del "principio femenino, con la consagración de los llamados valores femeninos —a saber, dulzura, ternura y dedicación a los demás— y la denigración absoluta de los *valores masculinos*" (p.217).

La ideología feminista sustenta sus bases a partir de la ruptura de costumbres e ideologías patriarcales, no obstante, la propuesta en *El país de las mujeres* surge de lo que Belli nombra *felisismo*, cuya ideología se fundamenta en el afecto y el sentido maternal. Esta propuesta ahonda en la reflexión más íntima del yo femenino, en la que se contraponen el peso ideológico del feminismo y sus implicaciones históricas, frente a un yo dispuesto ante todo a proteger y amar.

Los personajes no son los estereotipos femeninos fundados en el imaginario capitalista, donde las mujeres deben maternar, ser proveedoras económicamente y tener cuerpos hegemónicos que disfruten plenamente cada una de sus actividades. Tampoco representan al estereotipo del ángel del hogar. Los personajes habitan

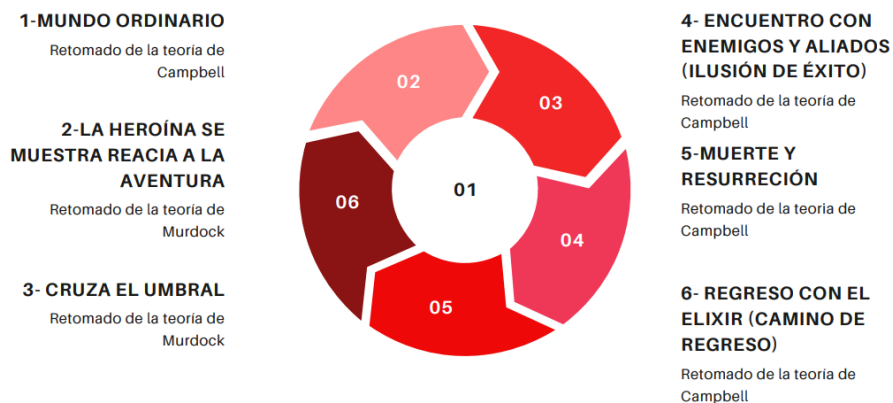
una libertad genuina entre su papel social (su oficio, su profesión), y lo que ellas anhelan ser, mujeres que representan la ideología del feminismo de diferencia. El determinismo biológico con el que juega Belli, gesta una aparente seducción entre la radicalidad y la ternura.

La narración está constituida por cincuenta y cinco capítulos enfocados en tres aspectos. El primero es la narración de Sansón, protagonista de la novela, la segunda es sobre la historia del PIE y, por último, sobre los personajes secundarios. Estos tres enfoques narrativos cuentan el contexto social y político de la sociedad de Faguas, antes y durante el mandato del PIE. Esto desarrolla las historias personales de las mujeres su relación con Sansón, con la política y con su individualidad.

Existen tres tipos de narradores en la novela, lo que nos permite conocer tres tipos de perspectivas de la historia. El objeto que experimenta el aspecto formativo son las mujeres personajes y el Estado. Esta cohesión plantea un aspecto totalizador en la configuración de la identidad femenina desde el aspecto político además de que replantea el espacio público/privado de la vida femenina.

### 3.2.1 El viaje de Viviana Sansón

## VIAJE DE LA HEROÍNA EL PAÍS DE LAS MUJERES



Para analizar el viaje de Viviana Sansón se propone un esquema de seis pasos que combina la teoría de Campbell y Murdock. Esta unión permite articular un viaje que cumpla con el aspecto “tradicional” del *Bildungsroman* y la búsqueda identitaria de Murdock. La teoría de Campbell es importante para esta novela, por lo que simboliza la muerte y la resurrección de Viviana y su acercamiento al mito de Sansón.

*1-El mundo ordinario* es el inicio del viaje. Desde la teoría de Campbell, hace relevancia al espacio- tiempo inicial de las obras. Las generalidades que se saben del personaje principal se presentan. Para ubicar el inicio del viaje en *El país de las mujeres*, se debe hacer un acomodo temporal, ya que la novela es anacrónica. Los capítulos que dan inicio al viaje de Viviana se presentan a través de recuerdos que se manifiestan mientras ella está en coma y en los capítulos que presentan a los personajes secundarios. Las historias van entretejiéndose, formando un orden respecto a quienes eran antes de ser las mujeres del PIE.

En capítulos como “Las gafas de sol” y “El reloj despertador” se muestra la Viviana mujer, esposa, madre. Podemos inferir que hay un proceso de metamorfosis

a partir del proceso de duelo. La muerte del esposo de Sansón hace que la estructura de esposa y madre se derrumben y tenga que construir una nueva que involucre a una Viviana mujer, apasionada por lo que hace. Esta transformación la acerca a las estructuras sociales complejas que viven las mujeres en Faguas.

*2- La heroína se muestra reacia.* En este paso, la heroína es disuadida para iniciar el viaje, sin embargo, no está del todo convencida. La secuencia relevante para esta historia comienza en los capítulos en los que se presenta el inicio del viaje, constituidos, además de los ya mencionados, por “La taza” y “La cafetera”, ya que en ellos se hace un parteaguas en la vida de Sansón. *El mundo ordinario* comienza en este punto con la transformación del personaje. El poder de la palabra que tiene Sansón es puesto a prueba y orillado a cuestionar más allá de lo que usualmente se puede mirar un periodista de la prensa tradicional.

*3-Cruzar el umbral* es el paso al nuevo mundo. En este nivel comienzan a surgir los primeros encuentros con elementos desconocidos, piezas clave del camino. La primera en entablar una amistad con Viviana es Eva Salvatierra. En este punto, se hacen las primeras reuniones y conversaciones respecto a la urgente necesidad de transformar Faguas. Son las historias de las mujeres las que la llevan a dismantelar una serie de irregularidades políticas que asocia con la falta de orden y el cuidado de la patria, y es cuando se plantea la filosofía del partido: el *felisismo*.

*4-Encuentro con enemigos y aliados.* Campbell especifica que será un periodo de pruebas prolongando. En este punto se dan los primeros enfrentamientos de la heroína que harán ganar experiencia para lo que sigue. El héroe consolida a sus aliados, amigos, pero también aparecen los enemigos.

En estos capítulos, se narra la respuesta masculina respecto a las propuestas políticas que tienen las mujeres del PIE. Se localizan tres perspectivas: la masculina, relatada por José de la Aritmética; la versión “oficial” del partido, expuesta mediante un manifiesto; la perspectiva de los personajes secundarios. Es importante señalar que no solo Viviana está en un proceso formativo, sino también el resto de los personajes secundarios. Las historias de Martina, Eva Salvatierra, Ifigenia, Juana de Arco, Rebeca y Celeste, son pieza clave para comprender este paso.

*5-Ilusión de éxito.* Murdock propone una recompensa agridulce, pues la heroína logra su cometido, el personaje gana una batalla. Murdock lo ve como una victoria reconocida frente a lo masculino. Esta posición de éxito implica que la heroína no se reconozca como tal o que sienta que a su victoria le hace falta algo más, un elemento arraigado en su identidad. En la novela, este episodio se lleva a cabo a través del desastre natural ocasionado por los volcanes. El resultado de este fenómeno es relevante para evitar que los hombres reaccionen de manera violenta en época de elecciones. Gracias al desastre, Sansón gana las elecciones, pero queda en ella el temor sobre lo que pasará después, cuando el estrógeno regrese a los hombres. “¡Qué favor les había hecho el volcancito! [...] El efecto había durado aproximadamente dos años, durante los cuales se reformó la Constitución y se montó un sistema que, aunque imperfecto, colocaba a las mujeres y a los hombres en una posición de igualdad desconocida hasta entonces” (p.50).

*6-Muerte y resurrección.* Retomado de Murdock, es el paso que en la novela se da de manera literal: Sansón muere y tiene una revelación a partir del reacomodo de su memoria, gracias a ella puede crear una identidad de sí y de la lucha. A través

de los recuerdos de Sansón encajan las piezas del viaje somos parte de la transición que hace de manera individual y colectiva con las mujeres del PIE y con Faguas.

Estoy en el hospital. Crucé la puerta. No estoy muerta. Lentamente, a cuentagotas, reconoció su conciencia. Le pareció oír, como si se tratara de una máquina puesta a funcionar por un invisible mecanismo, el chirriar de su ser reacomodándose en su interior, echando a andar los engranajes, reconociéndose. Soy Viviana Sansón, tengo cuarenta años (p.299).

*El camino de vuelta y El regreso con el elíxir.* Serán parte de la última fase del viaje. En la novela, está narrada de manera lineal. El último paso del viaje se retoma de la teoría de Campbell, es el último enfrentamiento contra su destino y sus enemigos, el héroe debe derrotar para consolidarse como el vencedor. El camino de vuelta está en Viviana, quien regresa al poder político. Su resurrección es una metamorfosis que la dota de un nuevo cuerpo vulnerado por la bala que perforó su cráneo, pero también con una conciencia madura.

*Regreso con el elíxir.* Es la incorporación de la heroína al mundo ordinario. Aunque en apariencia este mundo sea idéntico al que dejó, la heroína lo vivirá de una manera completamente distinta. En Murdock, este último paso representa la integración de lo masculino y lo femenino; es decir, la conciliación identitaria del personaje que Belli lo expresa en la novela mediante la toma de conciencia, producto del proceso de maduración de su viaje. “No es fácil esta capacidad de la que fui dotada. Me hace muy atenta, más cauta de lo que nunca fui, creo que he pasado a ser una de esas ‘almas antiguas’ que reconocemos en las personas sabias” (p.306).



El viaje termina desde la perspectiva del mito de Sansón. *La Biblia* muestra a este héroe como una especie de mesías que salva al pueblo de los filisteos. Aunque la asociación no es una réplica exacta del mito, en la novela de Belli el hecho de usar el nombre retoma el aspecto mesiánico.

*El país de las mujeres* reúne las siguientes características de la Novela de formación femenina propuestas en esta tesis. 1- La heroína inicia su proceso de formación en una edad adulta. 2- La heroína inicia su viaje porque su contexto es insatisfactorio, los problemas políticos irrumpen su cotidianidad; 3- No hay un mentor definido, los mismos personajes con los que interactúa funcionan, en determinada manera, como mentores, la mayoría son mujeres; 4- La búsqueda de identidad para Viviana Sansón se da en el periodo de coma, derivado del atentado.

En este punto se puede hacer una segunda lectura sobre la búsqueda de identidad cuando surge el proceso político de Sansón, sin embargo, hasta que se enfrenta con sus memorias puede replantear su identidad a partir de los vínculos que ha formado a lo largo de su vida con otras mujeres. 5- El proceso formativo de Sansón termina cuando se reincorpora a la vida pública después de estar en coma. En ese momento concretar la experiencia política y afectiva que creó a lo largo del proyecto y decide terminarlo. El final del viaje significa que el personaje se ha transformado. Aunque la novela termina en este punto, y no conocemos más respecto a la nueva Sansón, Belli deja un final abierto que se construye con las lecturas y las ideologías de los lectores.

6-El resultado del viaje de la heroína, que culmina en el encuentro de la identidad femenina, no siempre parece positiva ni para los personajes ni para las lectoras. En el caso de Sansón, el asumir su identidad desde los afectos y sus

implicaciones en la política causan disgusto y una especie de desasosiego para los habitantes de Faguas. 7-La novela está compuesta por polifonías de distintos narradores. No hay un narrador determinado ni una misma forma de narrar.

El concepto de novela totalizadora pretende alcanzar una redondez estética, lingüística, hermenéutica y social, para a obtener la universalidad. En Belli, esto se logra no desde su primer recurso literario, la distopía, sino desde el aspecto formativo que deconstruye el papel femenino en una sociedad contemporánea en la que el rol femenino se constituye de la fuerza de trabajo desarrollado en el eje profesional y doméstico, con el fin de alcanzar un ideal de mujer no constituido hasta antes del siglo XX, pero necesaria para alcanzar una economía que en muchos casos apenas permite sobrevivir.

La interpretación del lector queda abierto al contexto personal, sin embargo, los paradigmas que establecen los elementos de la corporalidad, la sexualidad y los afectos, aunados a una perspectiva feminista radical, son detonantes para establecer el tipo de formación al que se pueda llegar. En un contexto liderado por hombres, imaginar un Estado que relegue sus obligaciones y les asigne nuevos espacios de desarrollo, es un elemento difícil de imaginar, sobre todo si es imperativo.

### **3.3 Pasos a seguir. Recetas, ingredientes y fórmulas de la identidad**

Este sueño que vivo,  
esta nostalgia con nombre y apellido,  
este huracán encerrado tambaleando mis huesos,  
lamentando su paso por mi sangre...  
No puedo abandonar el tiempo y sus rincones,  
el valle de mis días  
está lleno de sombras innombrables,

voy a la soledad como alma en pena,  
 desacatada de todas las razones,  
 heroína de batallas perdidas,  
 de cántaros sin agua.  
 Me hundo en el cuerpo,  
 me desangro en las venas,  
 me bato contra el viento,  
 contra la piel que untada está a la mía.

-Gioconda Belli, *De la costilla de Eva*

*Como agua para chocolate* es la historia de Tita, la hija menor de un matrimonio de hacendados del norte de México. Desde su nacimiento, Tita se desenvuelve en la cocina, es criada por su nana, quien le enseña todo lo que sabe de cocina. Durante su adolescencia se enamora de Pedro, su vecino, pero como hija menor con una madre viuda, es su obligación dedicar sus años a su cuidado, por lo que le niegan su matrimonio. En consecuencia, Pedro pide la mano de Rosaura, la hermana mayor de Tita con el pretexto de estar juntos. Los dotes mágicos se desarrollan en Tita, quien tiene el poder de transferir sus sentimientos a la comida e influir en el estado de ánimo de los comensales. Cuando separan a Tita de Pedro y de su sobrino Roberto, sumerge en una profunda depresión, por lo que se va a vivir con el doctor del pueblo. Estando allá, Tita descubre el deseo de libertad. Su madre muere, su hermana Rosaura, regresa, ahora con su hija Esperanza y parece que la tradición familiar se va a repetir. Tita hace todo lo que está a su alcance para impedir que el destino de su sobrina lo decida otra persona, aunque esto le cueste su matrimonio.

La primera novela de Laura Esquivel retrata, a modo de diario, las tradiciones familiares de México durante un periodo corto de la Revolución. Por medio de recetas de cocina, la narradora en tercera persona cuenta la historia de Tita, la hija

menor del matrimonio de la Garza, hacendados de Coahuila. Su vida se desarrolla en la cocina de su casa, al lado de su nana. Criada con té y atole sobrevive al poco interés que tiene su madre por ella. La vida de Tita se dispone a habitar el deseo y el deber.

Los capítulos se presentan a modo de recetas, en cada uno se desglosa las maneras de hacer el platillo que desata propiedades “mágicas”, hecho que provoca al comensal una alteración emocional. Cada receta narra la vida de Tita desde la perspectiva de la narradora, su sobrina nieta. Esquivel escribe un segundo libro que complementa a *Como agua para chocolate*, *El diario de Tita* (2016), versión de la historia contada desde la perspectiva de Tita. La lectura de este segundo libro no es prescindible para comprender al primer libro, sin embargo, para fines de este trabajo se hablará de características elementales para el análisis del viaje de la heroína Tita.

Una de las cuestiones más relevantes de esta historia, es el contexto en el que se desarrolla la época de la Revolución mexicana. Esquivel crea una historia de amor bajo un contexto de transformación social que trae un gran impacto para las mujeres mexicanas. La familia De la Garza es un matriarcado encabezado por Mamá Elena y tres hijas: Rosaura, Gertrudis y Tita, conforman el microcosmos de la narración, aunque su papel en la novela se nutre por los roles existentes hasta el Porfiriato. Con esto, se asume que con la Revolución la identidad femenina se modifica y, *Como agua para chocolate*, es un ejemplo de esta transformación.

La novela de Esquivel es un referente de cómo se construye la identidad femenina en la última década de los años XX. No es casualidad que autoras como Mastretta y Esquivel crean personajes femeninos que corresponden a un periodo

histórico distinto al de su publicación. Esto tiene que ver, en gran medida, por los planteamientos teóricos del feminismo y sus implicaciones sociales, pero, sobre todo, en el aspecto literario. Poner en diálogo identidades tan complejas como el de las mujeres en la Revolución, implica una resignificación del rol femenino en la literatura histórica y, lo más importante, es que hace un espacio en la literatura para que se puedan contar estas historias.

La construcción de la novela de Esquivel es fruto de la herencia oral. La parte más innovadora de la novela: las recetas que, vienen de la tradición oral de la familia Esquivel que fueron heredadas por generaciones. Si bien, la historia tal cual la conocemos no es un hecho histórico, se localizan piezas clave de la forma de vida durante este periodo.

La importancia de la voz femenina en la novela apunta dos cuestiones: la contextual, que señalábamos antes, y la literaria. *Como agua para chocolate* es la construcción matriarcal de la voz que narra. En un primer momento, la narración está limitada a lo que Mamá Elena dicta, es decir, la identidad femenina está constituida por la ideología y acciones de las tradiciones familiares del norte de México. En perspectiva, esto tiene un paralelismo con el papel femenino en la literatura, que va ganando identidad a partir de la emancipación de la voz narrativa.

Paola Madrid en *Aquello que dejamos de ser. Ficción y nación en México* (2019), habla de la importancia de la genealogía femenina para preservar la historia, ser parte de este fenómeno ayuda a preservar la identidad femenina. A partir de la matanza del sesenta y ocho, las escritoras comienzan a narrar sobre las relaciones familiares y la importancia que de ellas se deriva. En *Como agua para chocolate*

El enfrentamiento fraternal y materno filial dará paso a la búsqueda de afinidades con otras mujeres, creando nuevas genealogías cuyos mecanismos de cohesión serán, entre otros, el alma creadora, las ansias de libertad, la primacía de las pulsiones, la ruptura con la tradición y la resemantización de la maternidad (1990, p.63).

Es importante señalar que esta voz en la novela no se mantiene aislada o secreta, sino que, gracias a la transformación de los personajes, la voz “liberada” permite conocer la historia. La sobrina de Tita tiene la potestad de contar la historia que su tía construye y plasma en papel, como nos permite conocer Esquivel en *El diario de Tita*. Sin la subversión de Tita, probablemente se hubieran prolongado las restrictivas tradiciones familiares. El conflicto con su madre y con su hermana debe ocurrir de manera violenta para que se puedan crear nuevos vínculos en su árbol genealógico, alejados de la tradición de cuidar a los padres.

La novela aborda el romance, realiza un enfoque tradicional, una recapitulación histórica del rol femenino en la Revolución y resignifica los alimentos. Cada uno de estos puntos converge en la pérdida fundante de una ideología y de una estructura social. Las transgresiones morales exponen a una mujer rebelde, que en un principio pareciera empujada por sus afectos. Sin embargo, cuando Tita descubre su corporalidad parece que estos límites se desvanecen. Ella se dedica a conocerse, a explorar las implicaciones de ser un cuerpo con conciencia.

*Como agua para chocolate* tiene una relevancia literaria destacable, en tanto que es una narración hipertextual, donde se unen géneros como el epistolar, recetas de cocina y el diario, todos estos constituyen una narración compleja con un enfoque feminista, al reivindicar el papel femenino en la Revolución y al posicionar elementos no canónicos como las recetas de cocina y el diario. El papel de Tita en la cocina

conflictúa el enfoque feminista que pretende reivindicar los espacios domésticos, de tal manera que no determinen los roles o el quehacer femenino.

La novela retrata las mezclas ideológicas y sociales de la época, las principales consecuencias de la Revolución mexicana y sus implicaciones en ámbitos como la cocina, la estructura contextual del norte de México y el papel de las mujeres en la vida privada y pública. Los platillos y las jerarquías sociales son una consecuencia de lo exterior. El vínculo entre Tita y la comida es un elemento mágico, usado en el realismo mágico como fundamento.

*Como agua para chocolate* mantiene una estructura constituida por doce recetas, mismas que aparecen en el diario de Tita. La diferencia entre las maneras de narrar es que en la primera novela se presenta la receta de cocina como un preámbulo de la historia; en la segunda novela, estas se añaden al diario como una manera de preservar las tradiciones. En ambos casos hay una evocación a la memoria, único medio de preservar la historia femenina.

### 3.3.1 El viaje de Tita

## EL VIAJE DE LA HEROÍNA COMO AGUA PARA CHOCOLATE



El primer paso en el viaje de la heroína de Tita es *1- La separación del mundo femenino*. Murdock dice que este inicio se caracteriza por el estado de insatisfacción que tiene el personaje con su vida cotidiana. Se conocemos la vida de Tita a partir de las recetas de cocina. *El mundo ordinario*, como lo llama Campbell, se da desde el nacimiento de Tita hasta el día en que Pedro va a su casa para pedir su mano en matrimonio, encontrado en la receta “Tortas de navidad”.

La novela ofrece una visión genérica de la historia. Se conoce la conexión que crea Tita con la cocina porque allí nace y se permite ahondar en las tradiciones familiares, así como sus ideologías. Tita está insatisfecha con su vida porque no conoce más allá de las labores del hogar que su madre les ha impuesto a ella y a sus hermanas. Sus sentimientos y los vínculos que crea con el mundo exterior están limitados a los deberes de hija. Con la llegada de Pedro, Tita se plantea un mundo fuera de lo que conoce, aunque pueda ser que éste se limite aún más del que ya tenía construido su madre.



*2-Llamado a la aventura.* Este punto es retomado de la teoría de Campbell, se da con la aparición de un elemento disruptor. La fisura que se da en el mundo cotidiano impulsa al personaje a transformar lo que no le gusta de este mundo. La posibilidad de casarse con Pedro, el aliento de tener una vida nueva que es negada para cumplir con una de las tradiciones de la familia Garza, da pie al viaje. “Tita bajó la cabeza y con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó su destino” (p.9).

*3-Cruza el umbral.* Es el siguiente paso, retomado de la teoría de Murdock. Trata de los devenires por los que debe pasar el personaje en esta nueva travesía. Previo al rechazo del matrimonio por Mama Elena, Pedro decide casarse con la hermana mayor de Tita, Rosaura, con el pretexto de mantenerse cerca de Tita. En este punto, la vida “tranquila” de la protagonista se transforma en una dolorosa. La heroína debe lidiar con la idea de que jamás podrá casarse, porque es la hija menor y debe dedicar su vida al cuidado de su madre, también debe lidiar con la idea de que Pedro eligió a su hermana y debe verlos juntos cada día. A esto se aúna la muerte de su nana, quien había dedicado su vida a cuidarla y quererla como a una hija. Su mentora en los artes culinarios y la naturaleza.

La boda de Pedro y la muerte de Nacha se dan en la receta “Pastel Chabela”. A partir de ella, Tita desarrolla el aspecto mágico en la comida. Como consecuencia de la profunda tristeza que siente y las lágrimas que caen en la mezcla del pastel, los comensales experimentan un sentimiento de nostalgia que finaliza la fiesta. “Una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel [...] Y eso no fue todo, el llanto fue el primer síntoma de una

intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración [...] Ni uno solo escapó del hechizo” (p.20).

*4-Ilusión de éxito.* Este paso se da con el nacimiento del hijo de Pedro y el vínculo especial que entabla Tita con el niño. La ilusión se manifiesta en dos momentos: cuando Tita quiere escapar con Pedro, “La mirada de Pedro le había hecho recuperar la confianza en el amor que éste le profesaba” (p.39); y con el vínculo que crea Tita al amamantar a Robertito. “Realmente ella ejercía el puesto de madre sin el título oficial. Pedro y Roberto le pertenecían y ella no necesitaba nada más en la vida” (p.40). En el primer caso, la ilusión de éxito es sobre la libertad a la que aspira el personaje. En el segundo caso, la manifestación del amor que siente hacia el niño surge a modo de consuelo.

*5-Muerte y despertar espiritual.* La primera etapa del viaje de Tita se configura mediante el deseo de ser libre. Como temática secundaria a la historia de amor que se gesta entre Pedro y Tita, lo que Tita realmente anhela es tomar sus propias decisiones, más allá de las imposiciones sociales. Por tanto, cuando Rosaura, Pedro y el bebé se van de la casa, sufre una especie de muerte social. La novela nos dice que parece que se vuelve loca, por lo que el Dr. Brown se mantiene a su cuidado. La muerte se da, en teoría, por el alejamiento de los personajes, de manera simbólica, esto representa la condena inminente que su madre le ha impuesto. Sus hermanas se han ido de la casa, su nana ha muerto, Tita sabe que solo hay un destino: cuidar a su madre. De ahí que la muerte social se manifiesta como pérdida de la cordura. “Encontró a Tita desnuda, con la nariz rota y llena de suciedad de palomas por todo el cuerpo [...] Nadie supo qué le dijo el doctor Brown durante las

horas que pasó con ella, pero al atardecer bajó con Tita ya vestida, la subió a su carretela y se la llevó” (p.50).

Cuando Tita se encuentra alejada de su prisión hay un despertar espiritual que le otorga su silencio y la cercanía con otras formas de vida. El Dr. Brown no solo se convierte en un compañero de silencio, también se vuelve un mentor. En este punto de la novela hay un despertar:

Como ve, todos tenemos en nuestro interior los elementos necesarios para producir fósforo. Es más, déjeme decirle algo que a nadie le he confiado. Mi abuela tenía una teoría muy interesante, decía que, si bien nacemos con una caja de cerillos en nuestro interior, no los podemos encender solos, necesitamos, como en el experimento, oxígeno y la ayuda de una vela. Solo que en este caso el oxígeno tiene que provenir, por ejemplo, del aliento de la persona amada; la vela puede ser cualquier tipo de alimento, música, caricia, palabras o sonido que haga disparar el detonador, y así encender uno de los cerillos. Se producirá en nuestro interior un agradable calor que irá desapareciendo poco a poco conforme pase el tiempo, hasta que venga una nueva explosión a reavivarlo. Cada persona tiene que descubrir cuáles son sus detonadores para poder vivir, pues la combustión que se produce al encenderse uno de ellos es lo que nutre de energía el alma (p.55).

*Sanando la separación entre madre.* Es pieza fundamental para el despertar espiritual. Con la muerte de Mamá Elena hay una resignificación de los espacios y de las identidades, Tita es dueña de su destino con la muerte de su madre, pero parece que esta misma libertad le advierte que debe asimilar su identidad. En este punto, Tita se entera del romance que sostuvo su madre con Juan Treviño y las implicaciones que tuvo para su futuro. “Durante el entierro Tita realmente lloró por su madre. Pero no por la mujer castrante que la había reprimido toda la vida, sino por ese ser que había vivido un amor frustrado. Y juró ante su tumba que ella nunca renunciaría al amor, pasara lo que pasara” (p.67).

Si bien, las actitudes violentas de Mamá Elena no se justifican con la frustración de su futuro truncado, sí se puede entender el cambio anímico que trajo para ella. Este reconocimiento de Tita en su madre, la empatía que ella sostiene y los sentimientos que se desencadenan, funcionan para que tome una decisión radical.

*6-Resurrección del héroe y recompensa.* Pese a todo lo que Tita pasa este punto del viaje se da con la cercanía y protección que le brinda a su sobrina. La resurrección se da cuando Tita es consciente de todas las cosas que han constituido su ser. La hija menor, la aprendiz de Nacha, la eterna enamorada de Pedro, la hermana curiosa, la cocinera, la tía amorosa, la alumna de Jhon Brown; Tita rodeada de silencio, Tita la transgresora. Cuando cada de una de estas partes es puesta en su sitio y comprendida desde sus causas y consecuencias, hay una resurrección que viene desde el perdón y de las otras partes que influenciaron en su vida.

El haber logrado la boda entre Alex y Esperanza era el mayor triunfo de Tita. Qué orgullo se sentía de ver a Esperanza tan segura de sí misma, tan inteligente, tan preparada, tan feliz, tan capaz, pero al mismo tiempo, tan femenina y tan mujer en el más amplio sentido de la palabra. Se veía bellísima con su vestido de novia, bailando con Alex el vals Ojos de juventud (p.116).

De acuerdo con las determinaciones teóricas que apuntamos para la Novela de formación femenina, *Como agua para chocolate* cumple con los siguientes puntos:

1- Tita se encuentra reprimida por ideologías tradicionalistas, que dicen que la hija menor debe dedicarse al cuidado de la madre, prohibiendo que contraiga matrimonio; 2-la mentora es Nacha, aunque también hay una gran influencia de Jhon Brown y de su hermana Gertrudis; 3-la búsqueda de identidad en el caso de Tita se da de manera inconsciente, ya que busca revelarse para casarse con Pedro

y ser parte de otro sistema del que no es consciente, porque solo alcanza a percibir un ideal romántico del amor, sin embargo, conforme avanza la historia, crea una perspectiva consiente de sí; 4-el proceso formativo de Tita, para la perspectiva feminista, puede no ser del todo agradable, el papel del lector será rellenar los huecos y cambiar la perspectiva del final o hacerlo simbólico; 5- el tipo de narrador es en tercera persona, quien narra la historia es su sobrina nieta; 6- los elementos que constituyen la identidad femenina son casi proporcionales en esta novela. Primero tenemos una Tita constituida por una masa corpórea, un recipiente que contiene las ideologías que le han sido impuestas a lo largo de su vida. Conoce su cuerpo porque lo asea y porque como todo ser humano ha experimentado dolor, pero lejos de ahí no hay una relación profunda con él, hasta que llega Pedro Musquiz y sus afectos hacen que todo su ser tenga sentido.

Los afectos toman una relevancia mayor a otros elementos, ya que con ellos comienza la novela y con ello se termina. Mediante el cuerpo, Tita es consciente de la relevancia de la cocina, la conexión con las personas y el vínculo mágico capaz de establecer entre ella y su sobrino.

La sexualidad es otro elemento importante, ya que se toma conciencia de la autonomía del cuerpo, y como se vincula con los otros, específicamente con lo masculino. El deseo que siente Tita por Pedro es una combustión que consume la trama. Su primer encuentro ocasiona una fisura en su historia de amor, como si solo pudiera generar caos. En su segundo encuentro, la conexión provoca un incendio que termina con sus vidas. "Tita no dudó. Se dejó ir a su encuentro y ambos se fundieron en un largo abrazo y experimentando nuevamente un clímax amoroso partieron juntos hacia el edén perdido" (p.118).

### 3.4 Escritura e identidad. El viaje femenino

Siento que me voy alejando, que voy saliéndome poco a poco,  
de esta realidad de las mañanas y las tardes y voy entrando  
a un mundo que estoy construyéndome con mis deseos y mis ansiedades  
y todas las cosas reprimidas que empiezan a querer salirse  
y que me empujan, casi sin darme cuenta en la incertidumbre,  
allí donde deberé quedarme sola, donde me da miedo ir porque sé que  
tendré que asumir toda la responsabilidad  
del haberme dado cuenta, del saber que no todo es aire y agua  
y pan y leche y que hay algo más que nos rodea, que está en  
la atmósfera, que nos persigue y espera para envolvernos en  
esa belleza dolorosa que quisiéramos compartir y acercarla a  
los demás pero que, al contrario, nos aleja, nos hace sentirnos  
irreales, diferentes.

-Belli, *Sobre la grama*, 124

*El cuerpo en que nací* es la historia de Guadalupe durante los primeros años de su vida. Nos cuenta cómo viven ella y su hermano la primera fase de su tratamiento visual, sus primeras amistades, sus primeros años de formación educativa y el divorcio de sus padres. La narración se va bifurcando todo el tiempo entre varias perspectivas de vida. Cuando parece que su vida es “normal” otra vez, su padre es encarcelado y desaparece, su mamá se muda a Francia a seguir con sus estudios, dejándolos al cuidado de su abuela. Un año después se van a Francia con su madre y Guadalupe tiene sus primeros acercamientos a la escritura. En la adolescencia, su madre le confiesa que ha ahorrado toda su vida dinero para operar su ojo. Viajan a Estados Unidos y la operación no se puede llevar a cabo. Al final, regresa a México y se reencuentra con su padre.

La novela es contada por Guadalupe, en dos tiempos: la Guadalupe del presente, en el consultorio siendo adulta; y la del pasado, siendo niña. El narrador es en primera persona, la Nettel adulta cuenta su historia en un consultorio de psicoanálisis. La segunda es la Nettel que se lee.

Debido a la narración del personaje adulto, nos damos cuenta de que la Nettel que narra la historia fuera de los momentos en el consultorio psicológico, es la Nettel ficción despojada de sus memorias que ha escrito en una novela. El producto de esta escritura la lleva a terapia y, con eso, a sustentar las bases de la autoficción.

*El cuerpo en que nací* es una obra que podemos colocar, si es que aún existe el subgénero, como Novela de formación en el concepto más tradicional y genérico del *Bildungsroman*. Es una narración que cuenta la vida de una mujer en sus primeros años. A lo largo de la novela conocemos las diferentes dualidades formativas, ideológicas y culturales que atraviesa Guadalupe. Somos parte de su proceso formativo, puesto que, tanto en sus años de colegio en México como en Francia se exponen rasgos fundamentales para comprender la identidad que años más tarde, Guadalupe adulta logrará identificar y apropiarse.

Esta identidad, para sorpresa de muchos, es la Guadalupe escritora, como ella, una identidad *outsider*. La relevancia estética mucho tiene que ver con estos primeros años de vida, de ahí a que la novela surja de manera irruptora en su carrera, como a manera de preámbulo entre la voz narrativa anterior a esta novela y posterior a ella. No quiere decir que la obra de Nettel carezca de relevancia o de una identidad previa, sino que, funciona como un doble juego en el que la autora, acostumbrada a desapropiarse de la obra, la retoma y genera distintos niveles de significado.

El comienzo del viaje de la heroína inicia con la separación del mundo de lo femenino. Este viaje se hará basado en el viaje que propone Murdock, ya que, contrario a los viajes anteriores donde se hibridan las teorías para realizar el viaje,

en la propuesta de Nettel es claro una búsqueda identitaria por parte de la narradora.

No solo se advierte esta búsqueda al ser una narradora mujer, sino que, desde el comienzo, el personaje intenta develar qué es aquello que la diferencia del resto de los niños, iniciando el viaje en un vaivén de cuestionamientos sobre qué es lo masculino y lo femenino. Estas cuestiones son la parte fundamental de la narración, lo que la heroína trata de descubrir a lo largo de su vida, incluso en su adultez, tiempo biológico desde donde inicia la narración.

### 3.4.1 El viaje de Guadalupe



*1-Alejamiento del mundo femenino.* La separación se da con los primeros recuerdos de Guadalupe. Estos primeros recuerdos tienen que ver con la adaptación y asimilación de su condición ocular hasta los seis años aproximadamente. En este punto, no se afirma que exista como tal un “mundo femenino”, sino que hay una primera etapa constitutiva de la identidad de la narradora en la que se sabe diferente. El parche representa la pieza que imposibilitaba el descubrimiento del



mundo exterior, al estar sometida al estricto cuidado de sus padres. Sin embargo, esta separación es el inicio del viaje de Guadalupe.

Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho. No habría tenido ninguna relevancia de no haber sido porque la macula en cuestión estaba en pleno centro del iris, es decir justo sobre la pupila por la que debe entrar la luz hasta el fondo del cerebro [...] El único consuelo que los médicos pudieran dar a mis padres en aquel momento fue la espera. Seguramente, cuando su hija terminara de crecer, la medicina habría avanzado lo suficiente para poder ofrecer la solución que entonces les faltaba (p.11).

*Identificación con lo masculino y el viaje.* Esta parte del viaje constituye los primeros acercamientos con la literatura y la escritura. Al ser una niña marginada por el parche, Guadalupe siente que no corresponde al mundo femenino del que es rechazada por las niñas, ni al mundo masculino por las limitaciones físicas. Esta primera parte, asociada a lo masculino, la expresa mediante sus primeras lecturas de las que se siente atraída por las narraciones misteriosas y oscuras. La escritura funciona como una especie de venganza en la que cabe en el lenguaje todas sus frustraciones.

Por esas fechas —yo debía estar comenzando la primaria—. Empecé a adquirir el hábito de la lectura [...] Leía cuentos principalmente, algunos más o menos largos, como los de Wilde o Stevenson. Prefería las historias de suspenso o de miedo, como *El retrato de Dorian Gray* o *El diablo en una botella*. También leía con frecuencia un volumen de leyendas bíblicas que tenía mi padre. [...] En mis cuadernos a rayas, de forma francesa, apuntaba historias en las que los protagonistas eran mis compañeros de clases que paseaban por países remotos donde les sucedían toda clase de calamidades. Aquellos relatos eran mi oportunidad de venganza y no podía desperdiciarla (p.19).

*2-Cruza el umbral,* se da con el divorcio de los padres. Este evento familiar es un parteaguas para Guadalupe, quien tiene una irrupción con su proceso formativo. Hasta este punto goza de ciertos privilegios económicos de una clase media, su

educación es la de una niña Montessori, criada con las ideologías liberales de los setenta, como la apertura de parejas, causa por la que los padres se separan.

Una vez desmembrada la familia, la tierra se dividió entre dos continentes. Empecé a darme cuenta de que mis dos progenitores tenían maneras muy distintas de ver la vida [...] Nosotros pasábamos semana y media en el hemisferio de mi madre, en el cual el estoicismo y la austeridad eran valores de primera [...] En el continente de mi padre pasaba todo lo contrario, la austeridad y el estoicismo se convertían en los valores más inútiles y masoquistas del mundo (pp.39,40,44).

El resultado de este divorcio es la formulación de dos universos que van constituyéndose con el paso del tiempo, haciendo que estos límites estén presentes, pero cada vez más difusos. Hay una polaridad entre el universo materno y el universo paterno, constituidos ambos por la rigidez y la levedad, lo ostentoso y la austeridad, aunque lo más interesante son los cuestionamientos que Guadalupe tiene respecto a su identidad a corta edad. Estos cuestionamientos son sobre todo de pertenencia.

*3-Illusión de éxito*, se da posterior al divorcio de los padres, significa la adaptación a las dos entidades ideológicas y vivenciales que representaron los padres hasta ese entonces. El logro de convivir con los dos continentes, como la autora lo llama, y adaptarse a un entorno polarizado en el que habitan de manera intermitente es, en cierta medida, un proceso formativo distinto en el que se irrumpe con tal violencia que se destruye con el alejamiento de la madre y del padre. “Al contrario, nos adaptábamos a ambos sistemas de creencias, de manera indistinta y sin cuestionarlos, como uno se adapta al clima de dos ciudades en las que se vive a la vez” (p.45).

*4-Muerte y despertar espiritual*, con la falsa idea de una estabilidad ganada, Guadalupe y su hermano son dejados al cuidado de su abuela materna, una mujer de hábitos raros y temperamento fuerte que tiene una identidad marcada por las ideologías de su tiempo. Lo que advierte que, nuevamente, hay una irrupción con el ideal formativo de Guadalupe.

La muerte de la heroína se da cuando consumida por la falta de afecto y empatía de su abuela, así como sus constantes regaños y reprimendas, Guadalupe se ve sumida en depresión. Hay un momento en el que la heroína se encuentra con una niña vecina que cada noche observa con la misma nostalgia que ella. “Ximena me hizo sentir que, a pesar de la ausencia de mis padres y de la absoluta incertidumbre que tenía acerca de mi porvenir, había alguien en el mundo con quien podía contar” (p.71). Durante este periodo, Guadalupe encuentra toda clase de insectos ponzoñosos que advierten un desequilibrio en la forma de concebir la vida.

La muerte, aunque no se hace de manera literal para Guadalupe, se da para su vecina Ximena: la niña decide quitarse la vida de manera violenta y se prende fuego. Este episodio marca a la protagonista, se convierte en un recuerdo frecuente, incluso adulta, quiere buscar respuestas. Posterior a esta, Guadalupe comienza a encontrar insectos como gusanos que luego se convertirán en mariposas, haciendo alusión a una futura resurrección.

La asimilación de la muerte, en este caso el suicidio, durante la infancia de Guadalupe, desenmascara su comprensión del mundo, que ella había conocido en los primeros años de su vida, como uno lleno de amor, de educación liberal, sin tabúes y afecto. Con la cercanía de la otra cara de la moneda, en un hogar hostil,

donde parece que el refugio más importante para el personaje se va a constituir en la calle, representa un primer encuentro con lo abyecto.

En *El cuerpo en que nací*, la muerte representa una metamorfosis en varios sentidos. El primero de ellos constituye la separación idílica que se tiene de la infancia, en la que se piensa que los niños están alejados de la pulsión de muerte. El segundo hace referencia al cambio físico de Nettel, cuando este episodio llega, ella está por entrar a la pubertad. El tercero es el cambio cultural que tiene lugar de México a Francia. En cuarto lugar, el interés por la escritura.

*Sanando la separación entre madre e hija.* Forma parte del proceso tres de este viaje, sin embargo, es un proceso complejo, debido a la mala relación que Guadalupe tiene con su madre, sin embargo, hay varios momentos en los que se reconcilia con su madre porque alcanza a comprender los lugares desde donde se forjan sus decisiones. “Salí de ahí más inquieta por mamá que por mi futuro óptico. A pesar de nuestras dificultades constantes, me preocupaba hacerla feliz” (p. 194).

*5-Encuentro con el hombre interno con corazón.* La integración de lo masculino y lo femenino, se aprecia desde el aspecto físico, que en este caso constituye lo femenino, por las implicaciones corporales y sexuales. Lo masculino representar los vínculos que Guadalupe establece con la escritura mediante la conciliación y el reconocimiento de sus afectos. “Mi propio cuerpo, que desde hace años ha constituido el único vínculo creíble con la realidad, me parece ahora como un vehículo en descomposición, un tren en el que he ido montada a lo largo de todo este tiempo” (p.196).

*6-Más allá de la realidad. Recompensa,* el viaje termina en dos niveles: 1- la historia lineal de vida que culmina en su adolescencia, no hay un año que

especifique la edad de Guadalupe, pero se infiere que está entre los quince y diez y ocho años 2- el tiempo narratológico, es decir, el tiempo que compone la narración que abarca desde los primeros recuerdos de su infancia hasta la edad adulta cuando acude al consultorio del psicoanalista. En este caso hay dos finales en la historia. El de la Guadalupe adulta encontrando su identidad, mediante la novela que acaba de describir y reflexionando sobre ella en el consultorio médico. “El cuerpo en el que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero sólo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos más distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo, a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías” (p196).

Luego, el final de la historia que ella quiere contar y que termina con el viaje a *Wachintong* para su operación ocular. “La mañana de la segunda cita con el doctor Zaidman y sin ningún aviso previo, mi padre fue puesto en libertad [...] Su presencia ahí también era una broma del destino, como si su intención fuera decirnos que no todas las esperas tienen el mismo final” (p. 195).

La historia de Guadalupe es sobre cómo mirar el mundo cuando se tiene una condición médica que impide la “normalidad”. Esta manera de mirar constituye a la Guadalupe adulta, después de atravesar los primeros años, columpiando su ser en un vaivén de ideologías y culturas que comienzan a surgir cuando el doctor quita aquel primer parche, que brindó seguridad y estabilidad, pero que también la limitó a lo que solo un ojo puede ver. La narración termina con una intervención médica que no resulta como se esperaba, aparentemente la desviación en la que se va

inclinando el ojo de Guadalupe transgrede las posibilidades médicas de volverlo “normal”.

En este sentido, la identidad de Guadalupe se constituye como la de un ser *outsider*, marginado físicamente, abyecto que ilumina. Esto será, en gran medida, la identidad literaria que a Nettel le interesa resaltar en sus obras.

Los puntos que comparte la novela según el esquema de Novela de formación propuesto funcionan de la siguiente manera: 1- El personaje femenino se presenta en los primeros años, edad que propone la Novela de formación tradicional. 2-El personaje, a lo largo de su vida se sabe limitada por las diversas ideologías a las que la arrastran los adultos. 3- No hay influencia de un mentor concreto, sino que, en las diversas etapas del viaje, hay distintos personajes que tienen una influencia en su identidad. 4- El proceso formativo se da de manera implícita en el desarrollo biológico-cognoscitivo. La heroína es consciente de este proceso hasta que es adulta y puede mirar desde otra perspectiva su vida.

5-El proceso formativo termina en la edad adulta. 6-La identidad que Guadalupe establece es satisfactoria desde la perspectiva adulta, puesto que hay una integración de todos los elementos. 7- El narrador es en primera persona por el aspecto biográfico de la narración. 8- La identidad de Guadalupe se concreta con la aceptación de su corporalidad y la integración de los afectos. Estos aportan al cierre de la novela, en el que se integra el elemento de la memoria para configurar la identidad y el entendimiento de la espera.

## Conclusiones

Al principio de esta tesis se afirmó que los conceptos del cuerpo, la sexualidad y los afectos, son elementos constitutivos de la identidad femenina en las novelas que aquí se trabajaron. Las Novelas de formación femeninas despiertan este tipo de discursos, ya que permiten hacer un mapeo de los componentes culturales esenciales con los que se puede esbozar la identidad femenina. Si bien, cada novela considera más un concepto sobre otro, en la constitución de las identidades, todos aportan al proceso de formación de las heroínas.

Cada una de las autoras que aquí trabajé tiene una manera singular de comprender y expresar la identidad femenina, sin embargo, las tres se mantienen firmes en la importancia de la subversión de lo que constituye a la otra como “diferente” y esta diferencia que, aunque lo más sustancial radica en lo ideológico, comienza por lo corporal. Viviana habitando un cuerpo políticamente rebelde, Tita uno que trasgrede las normas de la realidad y Guadalupe uno que sale de las normas.

La transgresión que se piensa en la sexualidad no radica en el sexo como acto reproductivo ni como una anomalía biológica, sino como la emancipación social y política que se ha inculcado sobre estas dos formas de concebir la sexualidad. Para Belli, existe el sexo como definición biológica y el erotismo como acto sensual. Para Esquivel la sexualidad es el impulso de seguir las pasiones, encender la cajita de fósforos como impulso vital. Para Nettel es encontrar lo bello en la rareza.

Los afectos son la entidad más compleja de demostrar, resultado de la aceptación corporal y el encuentro con la sexualidad. Es la mezcla de todas las emociones que surgen en las heroínas durante el trayecto. No solo sentimientos y

emociones positivas, también tiene que ver con la ira y la tristeza; la desesperanza y el sentimiento de frustración. Probablemente, esta definición amerite una tesis solo para analizar este aspecto y su relación política, como lo sugiere Ahmed (año), sin embargo, de manera muy generalizada, el sentimiento de hartazgo, amor y compasión mueve a Sansón y confluye de manera colectiva en un ideal femenino de lucha política que termina en desaliento, pero para el resto de las mujeres de Faguas es un movimiento esperanzador.

En Tita hay miedo, ira, sumisión y pasión en un primer momento de la novela. Estos sentimientos se van transformando y modificando en las recetas de cocina. Lo interesante es que cada uno de ellos debe magnificarse y detonar, para que uno nuevo pueda surgir, Con todas las heroínas es un proceso complejo. Con Guadalupe, la mezcla de afectos está polarizada todo el tiempo. Esto no quiere decir que sea maniquea, sino que sus afectos se trasladan en la medida en la que busca la aceptación y construye su identidad.

Marta Lamas (2021) vincula a la identidad con una serie de entidades complejas, como el género, el sexo y los estereotipos, que se resumen en un constructo social que funciona a manera de discursos de masas. No obstante, Lamas dice que cuestionar estos “libretos” permite la integración de identidades reflexivas. En ese sentido, dialoga con Roger Bartra (2014), para quien la identidad se constituye de una serie de símbolos culturales que definen el planteamiento de una identidad individual trazada por un deseo de individualidad y de colectividad (p.12).

El cuerpo fue el elemento principal para el análisis de estas obras, porque de él depende cómo se concibe la identidad femenina, es decir, si es que las heroínas



se perciben con su sexo y con el género impuesto, y cómo este va constituyendo su manera de ser y relacionarse con el mundo. Viviana Sansón, al igual que la mayoría de las mujeres del PIE, es una mujer adulta que suponemos con una identidad constituida. Para ella, el cuerpo que habita pasa por diferentes transformaciones, lo que en gran medida ocasiona una influencia en su identidad. Los cambios físicos son el reflejo tangible de estas manifestaciones.

Lo que sabemos de ella, es que antes de ser la Presidenta, fue esposa y madre y, que, debido al duelo producido por la muerte de su esposo, sufrió depresión. Analizar este momento como una ruptura identitaria que se da posterior a la depresión, la brinda su rol en el mundo, puesto que ahora su cuerpo debe ser una unidad funcional, cuando menos bajo los parámetros capitalistas y de crianza. Pero gracias a la comunión de símbolos que afirma Bartra, logra un quiebre con el rol femenino del ángel del hogar. Más allá de saber cómo era la relación de Viviana con su marido, esta muerte le permite convertirse en sujeto emancipador.

Belli describe a Viviana como una mujer rebelde y agitada que la distingue una especie de marca invisible de maternidad, sello de la filosofía del partido y de su identidad, en la que su cuerpo, además de ser su espacio vital, le otorga un espacio de resistencia política, al subvertir sus atributos femeninos como marcas de cuidado y protección para el país.

A sus cuarenta años tenía un físico envidiable: un sólido cuerpo moreno claro de nadadora [...] sobresalían sus pechos abundantes que cuya utilidad solo aceptó cuando se metió a la política. [...] Al final no le quedó más que abrazar sus generosas proporciones. Terminó pensando que debía celebrarlas y convertirlas en sinónimos del compromiso de darle a la población de aquel país los ríos de leche y miel que el mal manejo de los hombres le había escatimado (2010, p,15).

La producción literaria de Belli se reconoce por la singularidad de su voz poética y las relaciones que mantiene con el erotismo, esta novela no es la excepción. La relación entre el cuerpo femenino y el alimento tiene que ver también con la maternidad. En este sentido, la identidad femenina en cuanto al lazo corporal se refiere, tiene un vínculo estrictamente ligado al cuidado materno por la relación que hay con el feminismo cultural.

El planteamiento de la corporalidad de Tita es el de una mujer que sabe su identidad por las imposiciones sociales, asumido por su sexo. Tita, además de cumplir con los roles sociales de las mujeres de su época que se restringen a las labores de casa, también debe preservar las tradiciones de los cuidados de la familia, es decir, continuar con el legado de la maternidad, aunque esta le sea negada. Esta heroína es el claro ejemplo de las identidades a las que Lamas se refiere como estereotípicas. Siguiendo más o menos ese supuesto, Tita sería una ramificación más antañá a lo que se conoce como el “ángel del hogar”, puesto que la vida de casada le es negada.

El cuerpo de Tita transgrede las normas de lo “real”, cuando adquiere dotes mágicos que transfiere a la comida. Los cambios en la trama, como los encuentros con Pedro, su recuperación en la casa de Jhon Brown, la muerte de su madre y luego la de su hermana, son eventos “casuales” o provocados que se propician para que Tita y su legado familiar viva sin las imposiciones tradicionales de la familia de la Garza. En ese caso, su cuerpo, como un recipiente capaz de permear creencias de la misma manera que símbolos, recurre a eventos mágicos capaces de cambiar el orden social.

La corporalidad es el tema central de la identidad en la novela de Nettel, el planteamiento del cuerpo como Otro, respecto a que este, como una entidad normativa no corresponde al estereotipo físico, pero desencadena una anomalía respecto a la apreciación de cómo se percibe el género. Lamas refiere que el cuerpo actúa como un elemento en el que nos podemos encontrar o diferenciar con los otros. La historia de Guadalupe gira en torno a cómo se desarrolla el lunar de su ojo y a cómo aprende a mirar desde las distintas posiciones en las que su corporalidad la coloca. Conocemos a una Guadalupe en una serie de matices que componen su proceso formativo, mismos que culminan en la asimilación de un cuerpo no normativo que termina por dar identidad a lo que conoceremos como el estilo narrativo de la escritora.

La corporalidad puede ser, quizá, el único elemento que define la identidad femenina, pero en las Novelas de formación, el carácter sexual es imperativo a la hora de hablar de una madurez. Al estar estrechamente relacionados a la corporalidad, *El país de las mujeres*, *Como agua para chocolate* y *El cuerpo en que nací*, funcionan como una celebración de los tiempos femeninos y no como parte de un ritual “tradicional” apegado a ideologías patriarcales que tienen que ver con el matrimonio o la reproducción.

En el caso de la primera novela, la sexualidad funciona como un agente de cambio, el mismo nombre del partido político aboga por la inversión de los significados. En gran medida, tiene que ver con la voz poética de la autora, presente durante toda la novela, haciendo referencia a su poesía y a la de otras poetas que integran el partido del PIE, y que forman parte del histórico grupo de poetas nicaragüenses de las que formó parte Belli. En la novela se hace referencia a Ana

María Rodas con uno de los “Poemas de la izquierda erótica” “Hago el amor y después lo cuento” (1973).

La sexualidad femenina vinculada al sexo, históricamente ha funcionado bajo paradigmas de honor, asociados exclusivamente al tiempo de un segundo agente: La vida en sociedad, la religión, los hombres. Los tiempos estaban marcados y esta entidad, pese a que les pertenecía a las mujeres, no la poseían. El gran logro de la Novela de formación femenina es presentar una construcción de la conciencia, de la pertenencia de la sexualidad como territorio personal relacionado o no al sexo. El verso que usa Belli en la novela es el claro ejemplo de esta conciencia colectiva, en la que la afirmación habla de un tiempo personal que le pertenece únicamente a la voz poética.

Tita mantiene algunos encuentros sexuales con Pedro, sin embargo, estos siempre terminaron en eventos desafortunados, ya que él la incita y ella se dejaba guiar por la pasión del momento. Lo interesante, es que ella decide esperar y poner el futuro de su sobrina antes que el de ella. Hasta el final de la historia, cuando su hermana Rosaura muere y su sobrina Esperanza puede casarse e irse a estudiar. Tita estando con Pedro en la soledad de la casa, decide que es tiempo de llevar a cabo la relación que por tanto tiempo anhelaron. Más allá del acto sexual, es la posibilidad de vivir su sexualidad en libertad, bajo ningún signo de opresión ni disturbio que en el pasado le hubiera impedido consumir su deseo.

Guadalupe mantiene las marcas de la sexualidad como parte del desarrollo biológico de los adolescentes. En este sentido, la novela nos permite ver desde el lado femenino, como se desarrolla su descubrimiento desde la óptica de las adolescentes. Al retratar con mayor apertura la ideología de finales del siglo XX,

conocemos a una narradora que tiene un acercamiento íntimo con su corporalidad y que marca pautas temporales más complejas, como los primeros acercamientos con el placer a temprana edad.

Ocurrió durante unas vacaciones en las que hacía mucho calor. Uno de mis juegos favoritos consistía en subir a saltos, de dos en dos, los escalones de barro, y bajar resbalando por el barandal de hierro que había para detenerse. [...] Esa tarde, por alguna razón que no sabría explicar, la sensación se reveló sorprendentemente agradable. Era como un cosquilleo justo arriba de la entrepierna, que exigía repetirlo una y otra vez, cada vez más rápido (Nettel, 2011, pp.31-32).

Este comportamiento es reprimido por su madre, a pesar de que se nos dice que hay una educación sexual sin tabúes. Lo siguiente sobre la sexualidad, es una Guadalupe que intenta encajar en la vida adolescente recreando sus primeras experiencias, más allá de los prejuicios corporales y culturales. La relación de la experiencia es el encuentro decisivo que enmarca la sexualidad. La heroína, en su búsqueda, va recolectando experiencias que le permitan formarse. Así surge también la sexualidad que se da de manera consiente a los trece años en Francia, cuando decide tener novio y comenzar con los encuentros corporales.

La afectividad, como ya se mencionaba con anterioridad, es el vínculo que tiene el cuerpo para establecer relaciones con otros, por tanto, aunque parece que solo el concepto de corporalidad es necesario para explicar este análisis, sin los vínculos afectivos la Novela de formación femenina no puede sugerir la búsqueda de una identidad ni propondría uno de los elementos fundamentales del género: el aspecto formativo en el lector y en la heroína.

Lo que distingue a estas tres novelas es que las heroínas, en sus respectivos viajes, han sido seres para otros. En determinados momentos sacrifican su tiempo,

su esfuerzo, incluso su corporalidad, para otorgar a los suyos amor, cuidado, proyección y libertad. Gran parte de la discusión feminista respecto al papel femenino atiende al cuidado del otro, si este tiene un vínculo cultural, de género o de sexo. Sin embargo, pese a que las tres narrativas engloban aspectos culturales distintos, los afectos que se desarrollan en las heroínas también lo son, con la única particularidad de que siempre se considera a un otro.

Esto tiene que ver con la influencia de las y los mentores. Si bien, los afectos surgen y se desarrollan en las heroínas, son mediados por los mentores o tienen alguna influencia en ellos y permiten elaborar una conciencia colectiva de las propuestas ideológicas, en este caso de los distintos tipos de feminismo que se localiza en las novelas.

En estas tres novelas, las heroínas establecen una jerarquía política sobre cómo se ve la emancipación femenina a gran escala. Por un lado, Viviana Sansón representando la figura bíblica de justicia, subvierte el papel femenino asociado a la maternidad, como si fuera un elemento que discapacitara, contrario a lo que es la política para hacerse cargo de un país. Además, pone en jaque la ideología patriarcal y los roles de género que señalan a la mujer como parte del hogar y al hombre en la vida pública. Tita desestabiliza el sistema generacional, lo que representa culturalmente las imposiciones familiares, se niega a seguir con un legado y antepone su estabilidad y felicidad para que las futuras generaciones gocen de la libertad que ella no pudo.

Guadalupe es el núcleo, la parte más pequeña y concentrada de esta emancipación. Ella representa la individualidad y la autonomía y aunque estas dos palabras parecieran esclarecedoras, el resultado es un espacio lleno de soledad y

silencio, la construcción de una identidad silenciosa en un mundo agitado donde todos tienden a ser iguales o no son nadie.

Las conclusiones generales a las que se han llegado en esta tesis es que, aunque el género del *Bildungsroman* ya no se produzca como tal, y que parezca en desuso porque la novela del siglo XX llegó para cambiar los paradigmas y crear novelas mucho más complejas, aún hay elementos formativos en obras de este siglo y del siglo pasado. Este elemento aparece quizá como una temática o como una forma de interpretación de las novelas.

No es sorpresa que para este tiempo no haya un esquema teórico sobre Novela de formación femenina, si cuando se comenzó a escribir esta ya no se leía; sin embargo, la propuesta de un modelo, como el que aquí planteo puede ser útil para establecer algunos lineamientos a la hora de analizar, ya que no se pueden analizar de la misma manera producciones masculinas y femeninas.

Esta tesis dejó posibles rutas de investigación que no fueron posibles abordar. En el caso de los géneros de las novelas como la distopía, el histórico o el autobiográfico, es preciso decir que se puede ahondar en lo que respecta a análisis completos sobre un estudio del *Bildungsroman* femenino y la Novela de formación femenina, así como precisar sobre la literatura posmoderna y las implicaciones en el hibridismo de textos, y realizar una lectura enfocada en estudios de género.

Al inicio del primer capítulo se hicieron algunas preguntas que me parece prudente responder ahora. ¿Desde donde escribieron estas mujeres?, ¿cuáles son las unidades de expresión prudentes para escribir?, ¿puede una mujer hablar de la guerra, del existencialismo y de sórdida soledad?, ¿hablar del amor? ¿de la pasión?; ¿puede una mujer hablar del miedo?, ¿del horror?, ¿de la muerte?, ¿una

mujer puede hablar del sentimiento de nacionalismo?, ¿de libertad?, ¿de compromiso social? Aun respondiendo a todo esto que sí, se les ha pedido a las autoras que escriban moderadas, sin emociones, anulando esa parte de sensibilidad que muchas veces no alcanza en la literatura masculina, pero ¿por qué las autoras deben escribir como hombres?

Las escritoras escriben desde su lugar de resistencia, Belli como exiliada política, Esquivel como la autora que no ha sido valorada y Nettel desde el *Outsider*; escriben para dejar testimonio de su voz y de la voz de sus antecesoras. De las voces silenciadas, de sus ancestras y de todas las escritoras que no han tenido el espacio para ser publicadas. Hablan desde las cosas que las constituyen, desde sus miedos, sus pasiones, las cosas que las inquietan, les dan valor, las inspiran y las enojan. Escriben desbordadas. Escriben como les da la gana porque no tienen que parecer ni escribir como escriben los hombres. Escriben porque se han ganado un lugar en las editoriales, en la academia y en el mundo.



## Bibliografía

- Abel**, E., Hirsch, M., & Langland, E. (Eds.). (1983). *The Voyage in: Fictions of female development*. University Press of New England.
- Ahmed**, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aranda** González, R. "Nicaragua. Dictadura y revolución". *Memorias*. Revista digital de historia y arqueología desde el caribe. Consultado el 20/03/2024.
- Azuar**, R. (1987). *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela* (Ensayo e investigación, n.º 14). Instituto de Estudios Juan Gil-Albert; Excma. Diputación Provincial.
- Basaglia** Ongaro, F. (1985). *Mujer, locura y sociedad* (Colección La Mitad del Mundo, vol. 1). Universidad Autónoma de Puebla.  
[https://books.google.com.mx/books/about/Mujer\\_locura\\_y\\_sociedad.html?id=iR5HAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.mx/books/about/Mujer_locura_y_sociedad.html?id=iR5HAAAAYAAJ&redir_esc=y).
- Belli**, G. (2023). *El país de las mujeres*. Seix Barral.
- Belli**, G. (Año de publicación). *Apogeo*. Editorial. (Cita de fragmento en epígrafe: p. 214). Recuperado de <https://rialta.org/nueve-poemas-para-parir-el-alba-con-gioconda-belli/>.
- Belli**, G. (2018). *De la costilla de Eva*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- Belli**, G. (2018). *Apogeo*. Madrid, España: Visor Libros.
- Belli**, G. (2023). *Sobre la grama*. Granada, España: Averso Poesía.
- Bajtín**, M. (2019). *La novela como género literario*. Universidad Nacional
- Bajtín, M. (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Campbell**, J. (1959). *El héroe de las mil caras*, Fondo de cultura económica.
- Chevalier**, J. Gheerbrant, A. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Ciplijauskaitė**, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos.
- Dávila** Gonylives, Michele C. (1992). *El Bildungsroman femenino en las novelas: Wide. Sargasso Sea y Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Universidad de Puerto Rico.
- De Diego**, R. (2000). *Sobre el héroe decadente*. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, (15), 57–68.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0000110057A>.
- Donoso**, J. (1987). *Historia personal del Boom*. Editorial Andrés Bello. [pdf]  
<https://archive.org/details/historia-personal-del-boom-el-boom-domestico-jose-donoso-maria-pilar-donoso/page/n3/mode/2up>.
- East**, V. (Entrev.). (2015, julio). *Entrevista a Gioconda Belli*. *Nomadías*, (19). Universidad de Chile.

- Eliade**, M. (1962). *Mito y Realidad*, Universidad de Chicago [PDF]  
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20Y%20Realidad.pdf>.
- Eco**, Umberto. (1993). *Lector in fabula*. Editorial Lumen. [PDF].  
[https://docs.google.com/file/d/0BzH20\\_Ds87woaHhHbjJ2dXJtTXc/edit?pli=1&resourcekey=0-W5nO8QbPa8fGTWZYU94d8g](https://docs.google.com/file/d/0BzH20_Ds87woaHhHbjJ2dXJtTXc/edit?pli=1&resourcekey=0-W5nO8QbPa8fGTWZYU94d8g).
- Escobar** Guzmán, C. (2018). El cuerpo que soy. La poética de la corporalidad en la obra de Guadalupe Nettel. [Tesis de maestría, Universidad de Guanajuato]. Repositorio de la Universidad de Guanajuato.  
<http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/7717>.
- Escobar** Guzmán, C. Ferrero Cárdenas, Inés. “El ojo cámara: Mirada, belleza y corporalidad en la narrativa de Guadalupe Nettel”. [Ponencia]. Universidad de Guanajuato.
- Estrada**, O. (2014). *Ser mujer y estar presente: Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea* (Serie El Estudio). Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.
- Estrada** Orozco, L. M. (2023). Cuerpo propio sobre cuerpo patrio: Deporte, sexo y pertenencia en la imaginación marginal de *El cuerpo en que nací*, de G. Nettel. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 11(20), 295–316.  
<https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/581>.
- Esteban** Moreno, S. (2023). “Sobre arquetipos y héroes: hacia una Antropología Literaria”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 136-165. DOI:  
<https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.136-165>.
- Esquivel**, L. (2017). *Como agua para chocolate*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Esquivel**, L. (2016). *El diario de Tita*. Suma de Letras.
- Fiallega**, C. (2012). *Theobroma, the Food of the Gods* (pp. 161–178). En M. Canepari & A. Pessini (Dir.), *Food in postcolonial and migrant literatures = La nourriture dans les littératures postcoloniales et migrantes*. Peter Lang. En *Studi Francesi*, 168 (LVI | III), 616–617. <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3886>.
- Furman**, L. (2016). *Identidad femenina y modelos narrativos en la prosa de las escritoras hispanoamericanas del segundo «boom»* [Doctoral thesis, Uniwersytet w Białymstoku]. Repozytorium Uniwersytetu w Białymstoku.  
<https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/handle/11320/5458?mode=full>.
- Garganigo**, J. F., de Costa, R., Heller, B. A., Luiselli, A., & Sabat-Rivers, G. (Eds.). (2001). *Huellas de las literaturas hispanoamericanas* (2.<sup>a</sup> ed.). Pearson Education.  
[https://archive.org/details/huellasdelaslite0000unse\\_e1z4](https://archive.org/details/huellasdelaslite0000unse_e1z4).
- González**, V. “Escenas del ‘Yo’ insurrecto. Creación del sujeto poético y político en el grupo nicaragüense (1969-1990)”. *Hesperia. Anuario de filología hispánica*. XIV-2 (2011). pp 79-91. Universidad de Vigo. [pdf]

<https://revistas.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/611/597>.

**Goethe**, J. W. von. (2018). *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Reimpresión de la edición original de 1795–1796]. Hansebooks.

**Jung**, C. (2010), or. 1933-1954), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.

**Kearns**, S. (2003). Una ruta hacia la conciencia feminista: La poesía de Gioconda Belli.

*CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 9, 1–14.

<https://www.lehman.edu/media/Ciberletras/documents/ISSUE-9.pdf>.

**Lagarde**, M. (2008). *Amor y sexualidad, una mirada feminista*. Curso de Verano, Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Recuperado de

[http://www.bduimp.es/archivo/conferencias/pdf/08\\_10193\\_17\\_Lagarde\\_idc37747.pdf](http://www.bduimp.es/archivo/conferencias/pdf/08_10193_17_Lagarde_idc37747.pdf).

**Lagarde**, M. (1997). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Puntos de encuentro.

**Lamas**, M. (2016). *Postergar la maternidad*. “Identidad, psiquismo y cultura” (pp. 219–246). CLACSO. [PDF]

<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/169338/1/Marta-Lamas.pdf>.

**Lasarte Leonet**, G. (2013). Gioconda Belli, un universo de mujeres. *Estudios Feministas*, 21(3), 1081–1097. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000300018>.

**López**, H. (2014). Emociones, afectividad, feminismo. En A. García Andrade & O. Sabido Ramos (Eds.), *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea: Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales* (pp. 257–275). Universidad Autónoma Metropolitana.

**Lukács**, G. (2018). *Teoría de la novela*, (edición en bolsillo). Debolsillo.

**Madrid**, P. (1990). “*Como agua para chocolate* y *Malena es un nombre de tango*: en busca de una genealogía perdida”. *Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*. nº 1. Universidad de Zaragoza. [pdf]

[https://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC\\_OBRAS/027/664/d08/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/p0000008.htm](https://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/027/664/d08/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/p0000008.htm).

**Manassero**, C. (2019). *La búsqueda de la identidad: La narrativa de Gioconda Belli* [Tesis de maestría, Università Ca' Foscari Venezia].

<http://hdl.handle.net/10579/15428>.

**Moraña M.** (2021) *Moraña M.* (2021) *Pensar el cuerpo: Historia, materialidad y símbolo*. Herder.

**Murcia**, E. (2018). Figura de autor e identidad marginal en *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel. *Diseminaciones*, 1(2), 71–88. Recuperado de <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/160>.

**Murdock**, M. (2014) *Ser Mujer: un viaje heroico*. Gaia Ediciones.

**Naess**, L. (2019). *Representaciones de personajes femeninos y masculinos en Como agua para chocolate: Un análisis de los ideologemas en la novela de Laura*

- Esquivel* [Tesis de licenciatura, Universidad de Gotemburgo]. GUPEA.  
<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/60450>.
- Nancy**, J.-L. (2001). *Corpus* (A. Moscati, Ed.). Editorial Cronopio.
- Nettel**, G. (2011). *El cuerpo en que nací*. Anagrama.
- Nettel**, G., & Sanz, M. (2023, abril 24). *El cuerpo como texto y el texto como cuerpo* [Audio podcast]. En *Tema libre*. Editorial Anagrama. <https://www.anagrama-ed.es/radio-anagrama/tema-libre/el-cuerpo-como-texto-y-el-texto-como-cuerpo>.
- Osborne**, R. (1994). Sobre la ideología del feminismo cultural. En *Historia de la teoría feminista* (pp. 311–338). Instituto de Investigaciones Feministas.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=655685>.
- Ortiz**, C. (1996). «Como agua para chocolate: Manera de hacerse». *Letras Femeninas*, 22(1–2), 121–130. <https://www.jstor.org/stable/23021177>.
- Palma**, M. J. (2006). El exilio femenino: Federica Montseny o el peso del amor tan lastimado. *Germinal: Revista de Estudios Libertarios*, (2), 93–106.  
[https://anarkobiblioteca2.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/el\\_exilio\\_femenino\\_-\\_marc3ada\\_josc3a9\\_palma.pdf](https://anarkobiblioteca2.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/el_exilio_femenino_-_marc3ada_josc3a9_palma.pdf).
- Pérez Limón**, L. A. (2018). Visualizing the nonnormative body in Guadalupe Nettel's *El cuerpo en que nací*. En I. M. Sánchez Prado (Ed.), *Mexican literature in theory* (pp. 211–226). Bloomsbury Academic.
- Prado** Garduño, G. (2015). La reivindicación de las mujeres por la literatura. *IBERO*, 51, 107–121. <https://revistas.iberomx.mx/ibero/article/view/655685>.
- Portillo Álvarez**, D. L., & Ramírez Cervantes, E. de la C. (2023). Recuperación literaria: Colección Mujeres que Revolucionaron México. *Jóvenes en la Ciencia*, 20, 15. <https://www.jovenesenlaciencia.ugto.mx/index.php/jovenesenlaciencia/article/view/3916>.
- Propp**, V. (1928). *Morfología del cuento y las transformaciones del cuento maravilloso*, Ediciones Akal.
- Rama**, A. (1981). *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980* (1.ª ed.). [PDF] Marcha Editores.
- Rank**, O. (1981). El mito del nacimiento del héroe: una interpretación psicológica de la mitología, Barcelona, Paidós.
- Reisz**, S. (1990). Hipótesis sobre el tema. *Escritura femenina e hispanidad*, 6(2), 85-98.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784823>.
- Rocha Areas**, V. (2010). *El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli, y el discurso de los cuerpos y la sexualidad en la literatura de los apócrifos de Adán y Eva*. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (13), 11–28.  
 Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/2133>
- Rodas**, A. M. (2025, agosto). *Poemas de la izquierda erótica (fragmentos)*. Altazor. *Revista electrónica de literatura*. Fundación Vicente Huidobro.  
<https://www.revistaaltazor.cl/ana-maria-rodas-2/>

- Rodríguez** Fontanela, María. A. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la narrativa española*. [Archivo pdf]. Universidad de Oviedo.
- Romo** Vázquez, M. F. (2020). *El posboom de la literatura latinoamericana: Análisis de la presencia de los autores hispanoamericanos en el contexto de la industria cultural*. **Memorias del Concurso Lasallista de Investigación, Desarrollo e Innovación**, 6(1), 49–55. <https://doi.org/10.26457/mclidi.v6i1.2163>
- Scherer**, F. (2021, 12 de junio). *El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo* [Archivo en línea]. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcen-el-rumbo-nid12062021/>
- Sefchovich**, S. (2020) *Del silencio al estruendo*. UNAM
- Swales**, M. (1979). The German *Bildungsroman* and the great tradition. *Comparative Criticism*, 1, 75–92. Cambridge University Press.
- Vázquez** Almanza, P. (2019). *Aquellos que dejamos de ser: Ficción y nación en México*. Siglo XXI Editores. [PDF].
- Hablemos Escritoras**. (2024). *Hablemos Escritoras*. Hablemos Escritoras. Recuperado [26/02/2024], de <https://www.hablemosescritoras.com/>
- Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial**. (2023). *Vindictas*. VINDICTAS. Recuperado [07/03/2024], de <https://www.vindictas.unam.mx/sitio/vindictas>

