

**Voces en resistencia: Estrategias de subversión en la escritura
de mujeres latinoamericanas**



Melgar, Lucía. (2024). *En busca de una habitación propia. Miradas feministas en once escritoras latinoamericanas*. México: Grano de sal, 248 pp.

Yoline Cornuau

CEIIBA Université Jean-Jaurès, Toulouse, Francia,
yoline.cornuau@univ-tlse2.fr, <https://orcid.org/0009-0000-4838-3440>

La célebre afirmación de Virginia Woolf acerca de la necesidad de que las mujeres cuenten con “un cuarto propio” para pensar y escribir ha trascendido generaciones, como un principio fundamental del pensamiento feminista y de la reflexión sobre la creación literaria. Ella fue pionera en plantear el problema de la mujer como escritora de ficción y personaje dentro de ella. De la misma manera, Simone de Beauvoir, dos décadas más tarde, trató la cuestión de la libertad de pensamiento y de expresión de las mujeres en un contexto en el que “los hombres le imponen asumirse como la Otra: se pretende congelarla como un objeto y destinarla a la inmanencia” (de Beauvoir, 1968, p. 22). De ahí surgieron corrientes clave del pensamiento feminista: la crítica feminista en los años setenta, la ginocrítica en los años ochenta, y, finalmente, las teorías de género en los años noventa, que cuestionaron los discursos dominantes, el dualismo femenino/masculino y

CÓMO CITAR: Cornuau, Yoline. (2026). Voces en resistencia: Estrategias de subversión en la escritura de mujeres latinoamericanas. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 12, e1400. <http://dx.doi.org/10.24201/reg.v12i1.1429>

la noción esencialista del género. Estos desarrollos fueron posibles gracias al trabajo de intelectuales de distintas partes del mundo, Linda Nochlin, Adrienne Rich, Margo Glantz, Josefina Ludmer, Hélène Cixous, entre muchas otras.

Con esta revisión de literatura inició la primera sesión del curso de Lucía Melgar, impartida en línea en febrero de 2021, seguida por otras once sesiones hasta abril del mismo año. Fue llevado a cabo en la Casa de Estudios Cien Años de Soledad, y organizado por la Fundación para las Letras Mexicanas y las universidades Veracruzana y Autónoma de Nuevo León. Su contenido fue publicado por la editorial Grano de Sal en 2024 con el título *En busca de una habitación propia. Miradas feministas en once escritoras latinoamericanas*. El curso que dicta Melgar pretende ofrecer una lectura crítica de la obra de once mujeres que aportaron novedades significativas a la literatura. Con un enfoque transdisciplinario que articula los estudios literarios, los estudios feministas y el análisis del lenguaje, Melgar demuestra que no es necesario oponerse al canon ni asumirse explícitamente como feminista para expresar una voz crítica o una forma de resistencia en la escritura como mujer.

Al igual que el curso, el libro se compone de doce capítulos —incluyendo la introducción—, de los cuales diez están dedicados al estudio de una autora en particular —María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo, Clarice Lispector, Cristina Peri Rossi, Carmen Boullosa, Mariana Enríquez y Alejandra Costamagna— mientras que el antepenúltimo, titulado “Feminicidios”, le da especial atención a la novela *Chicas muertas* de Selva Almada, completando así el conjunto de once escritoras analizadas. El orden escogido busca respetar una línea cronológica, empezando por Bombal quien publica por primera vez en 1934, y terminando con Costamagna, cuyo primer libro es de 1996. Se aprecia también la diversidad geográfica de la selección: cinco nacionalidades diferentes, incluyendo la presencia de la brasileña Lispector.

La estructura de los capítulos responde a un esquema reiterativo, lo que le confiere al libro su carácter pedagógico. En cada caso, Melgar inicia con una síntesis biográfica de la escritora. Luego, ofrece una visión panorámica de su obra, identificando los temas que dialogan con su experiencia personal. Finalmente, realiza un análisis textual detallado de

algunos cuentos o novelas para ejemplificar los principales aspectos que nos ayudan a comprender la prosa de la autora. El rigor analítico de Melgar se manifiesta en la constante interlocución con otros y otras críticas literarias, cuyas interpretaciones retoma, discute o amplía desde su perspectiva especializada en estudios de género. Teje así una red de intertextualidad crítica que enriquece su análisis y la sitúa claramente dentro del campo de los estudios de género y los estudios feministas latinoamericanos. En el caso de Clarice Lispector, por ejemplo, Melgar dialoga con los trabajos de Moser —el biógrafo más reciente de la escritora— y retoma su lectura de la palabra como portadora de un valor cercano a lo místico o lo espiritual, más allá de su función demostrativa o connotativa.

Una cartografía de resistencias

A medida que avanzamos en la lectura, se revela que las once autoras analizadas por Melgar articulan distintas formas de resistencia frente a la condición de dominación e invisibilización de las mujeres. Cada escritora, desde su particular modo de entender la literatura y el género, busca desafiar los límites impuestos por la cultura patriarcal, incluso aquellas que no se identifican con el feminismo, como Bombal, Ocampo, Garro y Arredondo.

En los relatos en los que los personajes femeninos responden a una figura tradicional y están condenados a finales pesimistas —o realistas, diría Melgar— la resistencia se tiene que buscar en lo simbólico. Los medios de escape son escasos, pero existen: el silencio, la muerte, la ensoñación y la mirada. Son pequeñas fisuras en el mundo patriarcal. Es muy evidente en Bombal, donde el tema del amor es central, pero sólo sirve a las mujeres para “vivir y morir correctamente” (p. 40). En “El árbol”, la protagonista decide responder a la indiferencia de su marido con el silencio, siendo su única manera de defenderse. En *La amortajada*, Ana María se desprende del sentimiento de odio que tenía hacia su esposo una vez muerta, al reconocerlo como ser vulnerable que pronto se va a morir también, desaparece por un momento el modelo binario hombre/mujer, apareciendo la muerte como “un proceso de conocimiento y una especie de refugio” (p. 49). En cuanto a la mirada como vía de escape, Melgar propone esta lectura de “Mariana” de Arredondo. En el cuento, Mariana es víctima de un feminicidio y de violencia física por parte de su esposo. Sin embargo, él percibe que no puede ejercer un control absoluto sobre ella, ya que su mirada está vacía: no refleja nada, y mucho menos amor. Es como si su cuerpo

pudiera ser atrapado, pero no su espíritu. Melgar sugiere que esto se debe a que Mariana “ve más allá de la realidad, está más allá del sufrimiento” (p. 131).

Hay que mencionar que lo fantástico también puede permitir un escape poético ante la opresión, como ocurre en *Los recuerdos del porvenir* de Garro. En la famosa escena del tiempo detenido, Julia aprovecha la suspensión del tiempo para huir con su amante de la violencia del pueblo.

También la literatura puede ser deliberadamente comprometida, como la “obra de realismo crítico” de Castellanos, centrada en “la condición de la mujer y la condición indígena” (p. 75), lo que cabe resaltar por la época. En *Oficio de tinieblas*, esta doble opresión, por el género y por la etnia, le permite a la autora articular una forma de dominación interseccional. Con ironía y una crítica social frontal, también abre un camino al plantear la violación como un abuso de poder, anticipando debates posteriores sobre la violencia sexual. Este compromiso no sorprende si se considera que, desde muy temprano, en su tesis de maestría *Sobre cultura femenina*, Castellanos ya se interesa por la figura de la mujer escritora como contrabandista. Allí plantea la idea novedosa de que históricamente las intelectuales tuvieron que infiltrarse clandestinamente en el ámbito de la escritura para definirse a sí mismas, en lugar de seguir siendo definidas por otros. Desde sus inicios, sitúa entonces a la mujer en el corazón mismo de la escritura y la reflexión literaria. No por nada su obra ha sido releída desde los estudios poscoloniales y subalternos.

Por su parte, Peri Rossi concibe la escritura como un acto de transgresión. Una parte de su literatura se centra en el deseo y el erotismo, al mismo tiempo que subvierte la mirada masculina tradicional. En *Solitario de amor*, el cuerpo femenino se describe con una prosa lírica que desestabiliza el lenguaje patriarcal, situando al hombre en una posición vulnerable y a la mujer en posición de diosa. Esta “escritura femenina”, compartida con Lispector, se erige como una manera de romper los dualismos y las jerarquías sobre el placer. De manera general, el cuerpo femenino es un eje privilegiado para explorar la individualidad de la mujer, reflejando la necesidad, identificada por Margo Glantz, de llevar el cuarto propio al “cuerpo propio” (Glantz y Jáuregui, 2001). Desde Bombal se observa una representación de la mujer en fusión con la naturaleza. Más allá de lo erótico,

el cuerpo también puede ser símbolo del dolor como lo expone Almada Enríquez, o de una maternidad puesta en cuestión como en Castellanos, Arredondo y Costamagna.

Boullosa lleva la experimentación aún más lejos al jugar con las estructuras de género y de identidad desde una perspectiva cercana a la teoría *queer*. En *Duerme*, Claire adopta una identidad masculina para escapar del destino impuesto a las mujeres. El disfraz y la máscara se convierten en estrategias que le permiten cuestionar los roles de género. Por estas subversiones su obra ha sido analizada desde la perspectiva posmoderna también. En esta misma vena, Ocampo recurre a la ironía, la exageración y la parodia de los estereotipos de género, explorando lo fantástico para desestabilizar las convenciones sociales.

Enríquez, por su parte, no recurre a lo fantástico, sino al terror para representar las violencias estructurales del Cono Sur. En términos de Alejandra Amatto, se inscribe en un “descontento realista” (Amatto, 2020). En “Las cosas que perdimos en el fuego” las mujeres deciden incendiarse voluntariamente como reacción a los ataques con ácido que sufren, transformando el dolor en una forma de visibilidad, hasta en “una nueva belleza”. Es un cuento controvertido que plantea dudas sobre si representa un empoderamiento femenino, aunque desafía la imagen tradicional de la mujer que calla y se avergüenza de la violencia sufrida.

En el extremo contemporáneo, Almada denuncia la violencia feminicida mediante la “narración documental” (Ruffel, 2012). En *Chicas muertas*, mezcla la ficción con el documento (archivos, entrevistas, testimonios), con un único objetivo: “juntar los indicios de la vida de las chicas, darles voz, decir quiénes eran, no dejar que sean solo unos cadáveres o unas mujeres asesinadas” (p. 204). Combinar la literatura con el periodismo para recuperar la voz y la historia de quienes han sido olvidados(as) por el sistema es un método cada vez más utilizado en América Latina desde la década de 1970.

En conjunto, Melgar logra demostrar que la dicha “escritura femenina” es en realidad la creación de lugares de enunciación diferentes, con una mirada distinta a la del canon. Las autoras que estudia dan voz a mujeres “insignificantes” o marginadas, mostrando el origen social de su subordinación y las diversas formas de resistencia que manifiestan. Sin embargo, no se pueden considerar vanguardistas esas obras únicamente desde una

perspectiva feminista, sino también lingüística, lo que nos lleva a otro aspecto que Melgar quiere destacar: la complejidad de cada obra y de cada una de esas autoras.

Más allá del género: trabajar el idioma

Si esas escritoras se hicieron famosas, a menudo no fue por la crítica feminista que hicieron, sino por el talento literario que revela su prosa y la originalidad de sus recursos narrativos. De hecho, Melgar nunca pretende analizar una obra de manera completa, sino que siempre reconoce que existen múltiples líneas de lectura en cada uno de los cuentos, novelas o poemas que examina.

Bombal dice escribir a la vez una “prosa poética” y una “prosa surrealista”. La primera, porque encontramos en sus cuentos un sentido del ritmo y del movimiento, como en “El árbol”, donde hay “un gran trabajo literario de las imágenes y del ritmo en la prosa poética”. (p. 43). La segunda, porque emplea recursos fantásticos de manera que lo extraordinario resulte natural, gracias a su manejo de los detalles y al desplazamiento del punto de vista, rasgo que Melgar relaciona con la escritura de Rulfo. Esto se destaca también en Garro, considerada como precursora del realismo mágico: en *Los recuerdos del porvenir*, lo fantástico se integra con naturalidad en lo real, gracias a estrategias narrativas novedosas como el dialogismo, la atención a los pequeños detalles, o el uso de un narrador colectivo —el pueblo— en tercera persona.

Ocampo, por su parte, utiliza también el género fantástico, pero para explorar los límites de la razón y una lógica alternativa. La fusión de los tiempos es algo que maneja con excelencia: En “Autobiografía de Irene”, el recuerdo no pertenece al pasado, sino que se proyecta hacia el futuro, y en “Porfiria Bernal”, todo lo que lee la maestra en el diario de la niña Porfiria se cumple en su presente, hasta llegar a su metamorfosis en gato y a su muerte. Melgar recuerda que parte de la crítica ha querido leer a Ocampo desde el *nonsense*¹ más que desde lo fantástico, debate que revela la singularidad de su estilo. Otra escritora que juega con la confluencia de los tiempos y con los anacronismos es Boullosa. En *El libro de Ana*, que reinterpreta la vida de Ana Karenina, introduce a Tolstói como personaje de su propio universo y confunde las fronteras entre realidad y ficción. Boullosa

¹ El *nonsense* literario designa un tipo de escritura que subvierte la lógica convencional del lenguaje mediante asociaciones, contradicciones o desplazamientos de sentido que producen un efecto de aparente absurdo, aunque con cierta coherencia interna.

se apropia de los géneros literarios, los tiempos históricos y las identidades para crear un espacio literario donde la intertextualidad y la metaficción dialogan con una reflexión sobre la condición humana. Melgar subraya que “rompe los límites sociales y literarios, pero con un gran rigor” (p. 173).

En cuanto a los cruces de géneros literarios, merece destacarse el trabajo de Almada porque definir obras como *Chicas muertas* es difícil, pero Melgar se posiciona en contra de quienes la reducen a una novela, o a un testimonio. Prefiere hablar de *crónica*, este “ornitorrinco de la prosa”, en palabras de Juan Villoro (2006), que toma características de varios géneros y subgéneros para construirse. La no-ficción, y en este caso el periodismo, le da una textura literaria única al relato, sobre todo a la hora de contar lo inefable: el feminicidio. Esta escritura que vincula la ficción con los archivos en un objetivo de hacer memoria también se encuentra en Costamagna, en su caso con elementos autobiográficos acerca de la dictadura y postdictadura chilena. Produce una narrativa de tono más personal, como en *El sistema del tacto*, donde recupera su propia historia a través de una protagonista que intenta reconstruir su pasado familiar mediante archivos, a raíz de un viaje de Chile a Argentina, cabe recordar que la familia de Costamagna huyó de Argentina hacia Chile durante la dictadura de Onganía. Por su parte, Enríquez tampoco se adscribe a un género fijo, sino que combina registros en transformación, sobre todo el terror y el gótico, pero también lo fantástico, el realismo y la fantasía, ya que crea un espacio literario híbrido. Melgar menciona incluso “el otro estilo” de Enríquez, perceptible en *Este es el mar*, donde las reflexiones filosóficas sobre la vida, la muerte y la fama se insertan en una novela de fantasía que se acerca al cuento de hadas.

Esto nos lleva a la idea de que una escritora no tiene que conformarse ni encasillarse en un único tipo de escritura. Peri Rossi nos da el claro ejemplo de la libertad de la mujer en su práctica literaria, al afirmar que “la escritura no tiene sexo, cada quien puede escribir sobre lo que quiera” (p. 159). Ella misma, asumiéndose lesbiana, nunca ha escrito una novela sobre un amor lésbico, aunque sí poemas. Es más, si nos adentramos a su obra, observamos que la obsesión masculina tiene diversos motivos, por ejemplo, para obtener la consideración de la amante en *Solitario de amor* y por el cuerpo y la belleza de la mujer en *El amor es una droga dura*, desafiando o respondiendo así a los estereotipos del macho posesivo.

Lispector, por su parte, privilegia el desarrollo de sus personajes a una trama compleja. Sus figuras paradójicas exploran sentimientos profundos y extraños —asco, fascinación, cuestionamiento del ser—. Una escena aparentemente simple, como la mujer que come y escupe una cucaracha en *La pasión según G.H.*, narrada en monólogo interior, conduce a una fragmentación de la subjetividad por la experiencia espiritual que representa. Lispector rompe la estructura convencional de la frase, introduce fracturas y cambios en la narrativa que, junto con su “escritura femenina” y la sensación de extrañeza, hacen de su obra una verdadera experimentación para el lector.

La prosa de esas once autoras ofrece entonces una materia inagotable de análisis, y también se nota en la diversidad extraordinaria de temas. Nos muestran, como dice Boullosa, que “la única nacionalidad y género posibles para un escritor es el lenguaje” (p. 175), o sea que no hay temas que un escritor o escritora no pueda tratar por su género o su nacionalidad, mientras domine el uso del lenguaje. Por supuesto, la violencia es uno de los temas recurrentes —en sus formas múltiples— así como la soledad, el exilio, la sexualidad, la (pos)memoria, la maternidad, la religión, la familia, la historia, entre otros.

Hay otro aspecto que apunta Melgar a lo largo del libro, y quisiera terminar con esto: “muchas veces es interesante analizar los textos pensando en cuáles son sus silencios” (p. 191). Como especialista en el análisis de la voz y del lenguaje, resalta muy bien la importancia del silencio —como un límite del lenguaje— en los relatos de esas once autoras. Ya vimos cómo puede ser una vía de escape a la sumisión en Bombal, pero también puede significar incomodidad e incomunicación en una relación, o un misterio compartido en otra, como en “Lazos de familia” de Lispector. Nos explica Melgar que el silencio es polisémico en la obra de Costamagna: puede aludir tanto a la censura como a la resistencia en el contexto de la dictadura chilena. De igual manera, puede ser el silencio de los cuerpos, si se trata de la ausencia o de la pérdida del ser querido como consecuencia de la violencia feminicida. En Arredondo, la “ética del silencio” está muy presente y puede ser sinónimo de incompreensión, traición y ruptura, cuando se desprecia y se considera como “otra” la persona que casi no habla, como ocurre en “Las palabras silenciosas”. Y, por supuesto, como el silencio no es nada sino “una franja subyacente” del lenguaje, Melgar nos habla también de la violencia de la palabra, cuya máxima exponente es Castellanos. Ella nos muestra “todas las posibilidades de agresión, de

dominación y de violencia que se dan por medio del lenguaje” (p. 90) sobre todo en un contexto de dominación de los indígenas mediante la palabra, como en *Oficio de tinieblas*.

Quisiera concluir subrayando lo rigurosamente documentado que es el libro de Melgar, logrando adaptarse a cualquier tipo de público interesado en conocer la diversidad y la complejidad de la obra de algunas de las escritoras más reconocidas de América Latina de los siglos XX y XXI. El enfoque particular en las cuestiones de género sitúa este libro entre las lecturas indispensables para quienes trabajan los estudios feministas desde una perspectiva literaria. Por su parte, el minucioso trabajo de análisis de la palabra remite a lo que señalaba Adrienne Rich acerca de la necesidad de cuestionar el lenguaje como una herramienta poderosa que, a la vez, puede aprisionar y liberar a la mujer.

Sería imposible agotar aquí todos los aspectos que Melgar aborda, como la relevancia de conocer la biografía de cada autora antes de acercarse a su literatura, la recepción crítica de las obras y sus contextos de publicación, así como las influencias —literarias o no— que marcan su escritura. Ella deja abierta la posibilidad a quienes se interesen por un aspecto particular de continuar la investigación por su cuenta, convirtiendo así su obra en un punto de partida para estudios más profundos.

Finalmente, Melgar ejemplifica con claridad lo que Woolf y Beauvoir habían anticipado: que sólo a través de una producción masiva de escritura femenina la mujer podría ser reconocida y visibilizada en su talento. Eso es precisamente lo que ocurrió, y las once autoras de su estudio son el mejor testimonio de esa afirmación.

Fuentes consultadas

Bibliográficas

- Amatto, Alejandra. (2020). Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, (26), 207-230. <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>
- De Beauvoir, Simone. (1968). *El segundo sexo*. Buenos Aires : Siglo Veinte. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/152/2020/08/7-De-Beauvoir-Simone-El-segundo-sexo.pdf>

Ruffel, Lionel. (2012). Un réalisme contemporain: les narrations documentaires. *Littérature*, 2(166), 13-25. DOI.10.3917/litt.166.0013

Hemerográficas

Villoro, Juan. (22 de enero de 2006). La crónica, ornitorrinco de la prosa. *La Nación*.
https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/#google_vignette

Electrónicas

Glantz, Margo y Jáuregui, Gabriela. (2021). Del cuarto propio al cuerpo propio. Diálogos informales [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/playlist?list=PL5BPIgYNDd_gPgu5wgZzmH6ZokljRUU7X

YOLINE CORNUAU

Es maestra en Estudios Hispanoamericanos por la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès, donde actualmente cursa el doctorado en el mismo programa. Es integrante del laboratorio CEIIBA (Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines). Se especializa en literatura mexicana contemporánea, en los estudios de género y en el análisis de los feminicidios en México.