

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

La construcción androcéntrica de los personajes femeninos en las novelas: *El deseo que lleva tu nombre* (1990) y *La mantis religiosa* (2014) de Carlos Carrión

María Vianney Hidalgo Jiménez

Tutora: Rut Elizabeth Román Viteri

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis/monografía

Yo, María Vianney Hidalgo Jiménez, autor de la tesis intitulada *La construcción androcéntrica de los personajes femeninos en las novelas El deseo que lleva tu nombre (1990) y La mantis religiosa (2014) de Carlos Carrión*, mediante el presente documento dejo constancia de que la novela es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magister en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de producción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la universidad utilizar y usar esta novela por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico como uso de red local e internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la novela antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: octubre 2020

Firma



Resumen

El presente trabajo se centra en dos novelas del escritor ecuatoriano, Carlos Carrión, estas son: *El deseo que lleva tu nombre* (1990) y *La Mantis religiosa* (2014). En estas dos novelas se construye una visión sobre la feminidad a partir de un imaginario masculino. Esta construcción no es solo implícita, si no explícita, ya que el mundo de las dos coprotagonistas de estas novelas está completamente mediado y en función de los sujetos masculinos de las dos novelas.

El principal interés de esta investigación radica en analizar la forma cómo se construye de una manera masculinizada y androcéntrica las diversas representaciones femeninas en las novelas mencionadas, y de esta manera dilucidar si a partir de las representaciones de género existe violencia simbólica en la construcción de los personajes femeninos.

Se ha analizado las mencionadas novelas a través de la intertextualidad con algunas novelas importantes de la literatura ecuatoriana y la biblia como texto sagrado en el cual se construye un cuerpo femenino moralizado.

Palabras clave: Carlos Carrión, literatura ecuatoriana, representaciones femeninas, *El deseo que lleva tu nombre*, *La mantis religiosa*, literatura, género.

A Elena en el universo
A simón
Para siempre

Agradecimientos

A mi querida profesora Rut Román, por su gran apoyo y ayuda en el presente trabajo por su calidad como ser humano y profesional. Gracias profe por su compromiso no solo como mi tutora sino por todas las actividades que realiza, por ese gran corazón.

A Pablo, Miguel, Isabel, Andrea y Samantha por todo el cariño cuando más les he necesitado.

A Esteban, por lo última 4 años, por compartir inquietudes, tiempo, conversaciones y por estar ahí, siempre, de alguna forma.

A Ignacio, porque en el breve momento que coincidieron nuestros caminos, fue compañero y amigo.

A Conchita, porque gracias a sus labores de cuidado he podido dedicar el tiempo a escribir y revisar este trabajo.

Tabla de contenido

Introducción	13
Capítulo primero: De Miguel Riofrío a Carlos Carrión.....	19
1. Antecedentes de la construcción del personaje femenino en la literatura ecuatoriana del siglo XIX y XX	19
2. Las novelas.....	28
Capítulo segundo: Aproximación teórica para el análisis de las novelas <i>El deseo que lleva tu nombre</i> y <i>La mantis religiosa</i> de Carlos Carrión	37
1. Análisis intertextual.....	37
2. Violencia simbólica	42
3. Femenidad estereotipada	45
Capítulo tercero: Una lectura sobre el androcentrismo en los personajes femeninos en las novelas <i>El deseo que lleva tu nombre</i> y <i>La mantis religiosa</i>	51
1. Las novelas <i>El deseo que lleva tu nombre</i> y <i>La mantis religiosa</i> punto de vista y construcción de los personajes femeninos	51
2. Femenidad estereotipada: abnegada, puta y virgen	55
Conclusiones.....	73
Bibliografía.....	75

Introducción

La presente tesis tiene como objetivo analizar las novelas *El deseo que lleva tu nombre* (1990) y *La Mantis Religiosa* (2014) de Carlos Carrión. En estas novelas se narran las relaciones de Lilia Piedra y Juventino Vargas, Loli, Bibi y Antonio (respectivamente) en las cuales se encuentran similitudes (nada casuales) sobre las dos coprotagonistas, como si los personajes estuvieran relacionados a ciertos tipos ideas que definen su comportamiento.

Teniendo esto en cuenta, deseo comprender como la historia de estas protagonistas se construye a partir de ciertos estereotipos sobre la mujer o la feminidad. Si bien el objetivo de las novelas de Carrión no es construir un relato sobre la feminidad, no podemos olvidar que las novelas son productos culturales las cuales están enmarcadas en significados, conceptos y tipologías las cuales los-as autores-as (consiente o no) han interiorizado y las cuales reproduce o intenta subvertir.

Las construcciones de los personajes femeninos dentro de estas novelas cumplen con ciertos rasgos que definen varios estereotipos socialmente construidos sobre las mujeres, particularmente analizaremos las categorías de mujer abnegada, virgen y puta, las cuales han sido analizadas por los estudios de género (interdisciplinar-mente) pues se constituyen como unos de los tantos ejes (puntos) del discurso androcéntrico sobre el ser mujer. Es decir, nuestro deseo no es tanto analizar por qué Carrión recurre a dichos recursos para definir ciertos rasgos de sus personajes femeninos, sino definir cuáles son los estereotipos a los cuales el autor recurre para construir a los personajes y como estos tienen un impacto en la construcción del relato.

Debemos entender la novela como artefacto o producto cultural que en algunos casos reproduce o subvierte los estereotipos construidos socialmente, ya que quienes construyen a los personajes y deciden qué y quien narra en dichas novelas están inmersos en el entramado social, al cual difícilmente pueden renunciar, pues su posicionamiento (en contra o a favor) parte desde su lugar de enunciación. Esto, claro está, no debe verse como un ataque contra quien escribe, ni mucho menos un señalamiento en contra la literatura, sino más bien como un intento por entender el influjo de la sociedad en el quehacer del escritor (del comportamiento y el pensamiento en el cual el escritor inscribe

o quiere inscribir a sus personajes), en nuestro caso específicamente la relación entre Carrión y los imaginarios de la sociedad en la que vive.¹

En estas novelas podemos identificar cómo se construye un tipo de feminidad. De hecho, La literatura y la sociedad están estrechamente ligadas, Lucien Goldman, menciona que “la novela literaria forma parte del conjunto de la realidad” (Goldman, 1977) por lo que esta investigación nace de la idea de que la literatura construye y consolida imaginarios en una sociedad, en este caso, imaginarios sobre el género.

En las dos novelas es posible ver una constante fijación de parte de los narradores y los personajes por expresar ideas sobre la feminidad, es decir expresar un conocimiento vivido de la mujer, un atisbo de palabras que expresan el *ser mujer*. Esto en ocasiones sirve como forma de tener una idea sobre los personajes femeninos de la obra, pero dichas ideas están enmarcadas (como ya hemos mencionado) en la reproducción de ciertas ideas androcéntricas sobre dichos personajes femeninos de la obra.

Uno de los problemas que plantean estas novelas es cómo el narrador, construye una representación femenina, la cual corresponde a ciertos estereotipos y arquetipos que violentan a la mujer simbólicamente. Así, se planteará que la visión de los personajes esta carga de diversos valores androcéntricos (éticos y morales). En este sentido estas dos historias permiten ver las representaciones de género que se hace desde la literatura.

De hecho, si seguimos otros textos literarios escritos sobre mujeres desde lo masculino en el Ecuador, podemos mencionar que dos textos también realizan el ejercicio de Carrión, estos son *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío y *Cumandá* (1877) de Juan León Mera. Estas novelas que dan cuenta de cómo la figura femenina (por medio de sus personajes) se constituye a partir de una visión ética y moral del deber ser de la mujer.

Esto es construir desde una visión androcéntrica a personajes femeninos, de quienes se habla sobre sus cuerpos, sentimientos, pensamientos y roles femeninos en primera persona, pues, aunque el relato no se narre en primera persona, el narrador si tiene acceso al interior de los personajes principales en el caso de Loli y Juventino. Es decir, como si ellas (Cumandá, Rosaura y Loli) como personajes femeninos estuvieran diciendo, sintiendo y pensando eso que expresa el narrador. De esto no escapan Loli, ya

¹ Esto se ve claramente en las novelas históricas, las cuales nunca logran ser un calco de la sociedad y la época en la cual se sitúan, pues la distancia que une la mentalidad de una época con el autor esta traspasada por el limitado conocimiento que este tenga de esta, además, del influjo de experiencias que el mismo tiene en su tiempo y el impacto que estas tiene al momento de escribir. Es decir, las novelas históricas pasan por el terreno de la imaginación (como toda novela), más no son reproducciones del momento histórico que desean recrear.

que en esta novela el narrador tiene acceso a sus pensamientos, sentimientos, etc., (pues ella es la protagonista principal), pero claro estos están definidos por el imaginario androcéntrico sobre la mujer.

En *La mantis religiosa* (2014) se relata la historia de Loli, es decir una historia enmarcada en las acciones y pensamientos de un personaje femenino, en cambio en *El deseo que lleva tu nombre* (1990) se narra desde un enfoque de Juventino Vargas ya que el narrador no es “*omnisciente editorial*” por lo cual no tiene acceso a los pensamientos y emociones de Lilia, sino tan solo del protagonista, es decir un relato en clave de un *punto de vista “omnisciente neutral”* (Norman Friedman, 80-82). Por lo cual la construcción del personaje de Lilia esta transversal-izado por la visión del narrador quien está atrapado en el *punto de vista* de Juventino Vargas (ya que solo tiene acceso a sus pensamiento y sentimientos).

En la narración no es difícil notar como los personajes femeninos principales son, por ejemplo, sexualizados, pues son jóvenes, bonitas y deseables, mientras que por el contrario los personajes femeninos asexuadas (en su mayoría secundarios) son adultas, viejas, se encuentran en la sombra, son como las brujas que acechan a las princesas en los conocidos cuentos de hadas (Charo Bustamante, Bibi, la inspectora, etc.). Esto se revela en estas dos novelas a cada instante, opacando cualquier intento por construir una narrativa que logra alejarse de una visión androcéntrica, la cual estereotipa a las mujeres a partir de su edad, su clase, su color, etc.

Esto en ningún momento quiere decir que el autor este de acuerdo o en desacuerdo con lo que se narra, pues el cómo constructor de la novela se encuentra atado al ejercicio de elaborar personajes los cuales logran generar una complejidad de la trama, por lo cual, él no es culpable, cómplice o provocador de los actos que suceden en la narración, sino que esta se va alimentando de los perfiles que el escritor construye en cada personaje para construir la historia. Félix Martínez afirma que para Sarle no es posible sostener que el autor de novela haga seriamente las afirmaciones que sus personajes realizan, pues los personajes al ser ficticios solo pueden realizar afirmaciones “tan ficticias como ellos”,² esto significa que el autor en su proceso creativo finge que sus personajes las realizan.

² "No es posible sostener, piensa Searle, que el autor de novelas pueda hacer seriamente las afirmaciones que su texto contiene. Sólo puede fingir hacerlas.". "Por lo menos, podemos imaginar una enorme variedad de entes, y entes ficticios de todas las clases que conocemos en nuestra experiencia real. Ello implica que podemos imaginar hablantes ficticios que sostienen seriamente afirmaciones (tan ficticias como ellos), verdaderas o falsas, acerca de otros antes ficticios." Tomado de Enric Sullá, *Teoría de la Novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996, 214 y 219.

"[...] las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: No son frases reales sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario." (214).

"Claro está que puede decirse con propiedad idiomática que el discurso ficticio imaginado por el autor es suyo, pues lo ha imaginado él por primera vez, lo ha creado. Pero es suyo como objeto imaginario que es modelo de otros tales, no como acto de hablar." (219).³

Esto significa que no creemos que Carrión sea misógino, machista, heteropatriarcal o tenga un pensamiento androcéntrico, sino que los personajes que construye debido a las historias que narran sus novelas tienen estas características, las cuales reproducen discurso socialmente construidos, en ese sentido podríamos decir que estas dos novelas de Carrión reflejan ciertas prácticas y costumbres arraigadas en nuestra sociedad. Cabe aclarar que el realizar una radiografía de la sociedad tampoco es el objetivo del autor, pues Carrión solo quiere hablar de amor, de un amor apasionado que trasciende la edad, la clase, etc., pues el autor no quiere construir por medio de cada uno de sus personajes un discurso sobre la sociedad, sino que los personajes como individuos son aquellos que construyen su mundo, pero este mundo nunca está desapegado de la realidad social de la cual el autor parte, como ya lo explicamos anteriormente.

Si tomamos en cuenta las palabras de Gonzalo Torrente, estas novelas tienen más de Cervantes quien por medio del Quijote y Sancho logra hablarnos de la realidad humana, y menos de Balzac y Tolstoi quienes utilizan sus personajes como modos o "meras significaciones" para hablar de un hecho-momento histórico o sociedad. Pero esta realidad humana, que genera sensibilidad y conexión con los personajes siempre se enmarca en ideas, que en el caso de las novelas que analizaremos son androcéntricas.

El análisis que deseamos realizar en la presente tesis está definido por los estudios de género, este se define como construcción cultural parte desde la diferencia sexual para elaborar el significado de lo femenino y masculino. Marcela Lagarde, haciendo alusión a las teorías del género, menciona que la categoría de género "[...] analiza la síntesis histórica que se da entre lo biológico, lo económico, lo social, lo jurídico, lo político, lo psicológico, lo cultural; implica al sexo, pero no agota ahí sus explicaciones" (Lagarde 1996).

La literatura, como representación de lo social, expresa los roles de género, valores y arquetipos asignados a lo masculino y femenino, los cuales generan un conjunto de mandatos sociales respecto de lo que es ser mujer u hombre. Las novelas materia de

³ Félix Martínez Bonati, "El acto de escribir ficciones" (1978), en *La ficción narrativa*, Universidad de Murcia, 1992, 63-64 y 65-69 [61-69]. Tomado de Enric Sullá, *Teoría de la Novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996, 213- 220.

esta investigación responden a este conjunto de valores pre asignados y aceptados como legítimos en una sociedad, las cuales son expresadas por los personajes y reproducidos por los narradores de las novelas.

La lectura que realizaremos estará definida por el análisis intertextual (Kristeva, 1978), pues buscaré los sentidos que socialmente se han construido sobre los roles de género y el cuerpo de la mujer (Bourdieu, 1998) en las dos novelas. Esto a partir de los estudios feministas y de género que han explicado la forma cómo se ha fundado el pensamiento androcéntrico, el machismo, los mandatos y los roles. Estas construcciones culturales de hecho se verán específicamente en algunos arquetipos sobre la mujer elaborados históricamente, estos son (como ya mencionamos anteriormente) las vírgenes-santas, las abnegadas madre-esposas y las putas, a partir de dichas visiones se han fundado ciertas prácticas de control, castigo y represión sobre los cuerpos femeninos y la mujer.

Estos arquetipos construidos desde el androcentrismo, están reflejados en los personajes femeninos protagónicos de las novelas materia de análisis, donde se configura representaciones femeninas las cuales se encuentran supeditadas a la violencia simbólica ejercida a través de ciertos roles de género. Por lo cual, el objetivo general es analizar cuáles son las representaciones androcéntricas de los personajes femeninos y como esto ayuda a tejer la historia y el tipo de voz narrativa de las novelas.

Mientras que los objetivos específicos son definir y analizar si a partir de las representaciones de género existe violencia simbólica en la representación de género de los personajes femeninos; analizar la intertextualidad de las obras en mención con las novelas decimonónicas de la literatura ecuatoriana y la biblia como texto sagrado en el cual se construye un cuerpo femenino moralizado.

Esto se realizará por medio de tres capítulos, en el primero titulado “De Miguel Riofrío a Carlos Carrión”, se analizará cómo se ha construido la imagen femenina en la novela ecuatoriana, todo ello para comprender los referentes literarios que han existido desde el inicio de la historia del país. También se realizará un breve resumen de las novelas, es decir, se expondrán algunos de los contenidos fundamentales de estas.

En el segundo capítulo, “Aproximación teórica para el análisis de las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa* de Carlos Carrión”, se buscará dar a conocer los conceptos, estereotipos sobre la mujer y las herramientas necesarias para entender la construcción de los personajes femeninos en las novelas de Carlos Carrión, dando cuenta de que es la intertextualidad y cómo se utilizará para relacionar el acervo literario y los imaginarios sociales del machismo construidos desde el androcentrismo.

También se analizará cómo se construyen las formas de control sobre el quehacer y el ser de las mujeres, para esto se utilizará la teoría de Bourdieu en su novela *La dominación masculina*, se definirá cómo se construyen los sentidos y formas de funcionar de la violencia simbólica.

Finalmente se analizará los estereotipos socialmente construidos los cuales son utilizados en las novelas objeto de análisis. Con esto se logrará entender cómo se trasladan ciertos imaginarios sociales al texto, pues parafraseándola a Kristeva *la sociedad está inserta en el texto* (Kristeva, 1978). Esto significa que en todo texto encontraremos una respuesta o una continuidad de ciertos imaginarios hegemónicos o no, los cuales siempre estarán en disputa en el campo social y posteriormente en la narración de los escritores.

En el último capítulo, “La construcción de los personajes femeninos en las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa*”, se analizará las ideas-estereotipos que constituyen a las protagonistas desde una visión heteronormada.⁴ Este capítulo estará dividido en dos secciones; en la primera, se hablará de manera breve la forma cómo las novelas dan cuenta de un pensamiento androcentrista. En el segundo se analizará cómo se da contenido y forma a los sujetos femeninos por medio de los tres arquetipos ya mencionados.

Por ende, el objetivo específico de este tercer capítulo es comprender cómo las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa* están definidas por diversos juicios de valor sobre las mujeres desde el androcentrismo, ello se analizará por medio de la concepción performativa de los cuerpos, los cuales construyen una visión generizada de cada uno de los personajes de las novelas.⁵ Se tomarán las referencias intertextuales que se hacen con la biblia (la mujer virgen, santa y abnegada) y la disciplina de los cuerpos por medio de ejercicios de poder que los hombres protagonistas de estas novelas practican sobre los sujetos femeninos representados.

⁴ Butler propone que el rompimiento de la heteronormatividad se da a partir de un proceso performativo de los cuerpos los cuales se construyen formas de género distintas a las socialmente establecidas.

⁵ Para ello tendremos en cuenta el carácter performativo de la construcción del género de Paul B. Preciado, en la cual encontramos que los sujetos se construyen a partir de la escenificación de su cuerpo, esta al mismo tiempo depende de un constante devenir del cuerpo que se está construyendo. Pero en este caso, al estar analizando una novela literaria nuestro interés no será problematizar el cuerpo a partir de la forma como se va construyendo en relación a la materialidad, pues en esta novela no estamos analizando cómo se construye la relación con el cuerpo, sino con la representación de este, es decir con la escenificación, tal como lo plantea la tesis butleriana y en parte reitera Preciado.

Capítulo primero

De Miguel Riofrío a Carlos Carrión

En el presente capítulo se analizará de qué manera se ha construido hasta el momento la imagen femenina por medio de los personajes femeninos en dos novelas ecuatorianas, que hasta el día de hoy son referentes ineludibles, estas son *Cúmanda* y *La Emancipada*. Así este ejercicio nos permitirá establecer un referente de las características que se les ha dado hasta el momento a los personajes femeninos en las novelas. Además, en este capítulo se realizará un resumen de las novelas que se analizarán.

1. Antecedentes de la construcción del personaje femenino en la literatura ecuatoriana del siglo XIX y XX⁶

A continuación, se buscará resumir dos novelas en las cuales se realiza una escenificación de las mujeres (ya sea como personajes secundarios o protagonistas). Con lo cual queremos entrever las formas cómo se construyen los personajes femeninos, es decir poder extraer de manera general cuales son los rasgos con los cuales se define a los personajes femeninos en las novelas.

Se debe señalar de antemano que en dichas novelas los hechos narrados pueden generar juicios positivos y negativos sobre el comportamiento del sujeto femenino, es decir, representan modos de comportamiento típicos o atípicos de los sujetos sociales. En ese sentido, el comportamiento de los personajes femeninos de estas obras tiene importancia en cuanto funcionan como catequismos, pues al leerlas definen cual es la conducta y el pensamiento que una mujer debe tener o no, aunque este en su momento no fuese el objetivo de los autores.

Siglo XIX: *La emancipada* y *Cumandá*

En 1830 la naciente República del Ecuador, daba sus primeros pasos en el mundo y con ello aparecía un estilo literario propio que ha marcado dicho campo hasta nuestros días, el cual libando del romanticismo europeo ciertas características y al mismo tiempo incluyendo personajes, paisajes y situaciones de América Latina, logró tener cierta identidad propia.

⁶ En el presente capítulo se analizarán tres novelas ecuatorianas del siglo XIX y XX, en las cuales se construye la imagen femenina, estas novelas son: *La emancipada* (Riofrío) (1863), *Cumandá* (León Mera) (1877) y *Baldomera* (Pareja) (1938).

En este contexto Dolores Veintimilla de Galindo, inaugura el romanticismo ecuatoriano con su poema “*Quejas*” (1898) y en la narrativa Miguel Riofrío y Juan León Mera, aparecen con sus novelas *La emancipada* (1863) y *Cumandá* (1877) respectivamente. Estas últimas dos novelas cuentan con personajes principales mujeres, quienes están asociadas a la naturaleza, a lo salvaje, a la desobediencia y al castigo final, traducido en su muerte. Características en las cuales deseamos profundizar, pues ellas hacen parte del androcentrismo que ha marcado la literatura ecuatoriana desde sus inicios, en estos las mujeres fueron representadas como santas, abnegadas, histéricas o putas, convirtiendo la violencia simbólica⁷ y sexual contra ellas en anécdotas sin empatía o sensibilidad.

La emancipada

La emancipada es una novela del lojano Miguel Riofrío, quien a través de Rosaura muestra que aquella que se rebela contra la hegemonía (patriarcal, padre, cura, marido) lo paga con el ostracismo, la soledad y la muerte a la cual es sometida como castigo por la impronta contra la moral masculina.

Mientras Rosaura muestra un comportamiento tímido, modesto y obediente, su vida transcurre enmarcada en la seguridad y la normalidad de lo cotidiano, aunque siempre desde la sombra presente una inquietud de libertad traducida en la necesidad de leer, lo cual le está vedado por ser mujer. Cuando su padre (Pedro) intenta casarla con alguien a quien ella no quiere ni conoce, él apela a la violencia y la protección paternal. Pedro amenaza con golpear a dos inocentes sirvientes, lo hace con uno y antes de que castigue a una niña, Rosaura acepta.

Rosaura al aceptar su matrimonio encuentra la manera de liberarse del yugo de su padre y cumple con lo que se requería de ella. Ella, desde su obediencia también desobedece, en relación a esto Josefina Ludmer menciona: “La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él [...]” (Ludmer, 1985).

⁷ En esta tesis se entiende como violencia simbólica, aquellas representaciones que buscan perpetuar la dominación masculina sobre el cuerpo social, en este caso por medio de un formato: la novela. En ese sentido, el orden social masculino busca posicionar de forma continua una forma de ser tanto en los hombres como las mujeres, esto por medio de un entramado de significados que les permiten a los sujetos inmersos en ellas realizar acciones con unas u otras consecuencias. Esto quiere decir que socialmente existen formas correctas e incorrectas de *ser*, a esta petrificación del comportamiento e inmovilidad de los símbolos para expresar formas de construirnos como humanos le llamamos violencia simbólica, pues todos aquellos aspectos culturales que definen al sujeto femenino y masculino al estar inmóviles violentan cualquier posibilidad de posibilidad de posicionar y escenificar otras variables a las ya concebidas.

Rosaura, pronuncia el sí para emanciparse de su padre, apenas lo hace abandona la iglesia. Aunque la protagonista hace tambalear el poder ejercido sobre ella, el acto de continuar la boda sin su presencia, evidencia la poca importancia que tiene ella dentro del acto religioso, mejor dicho, la poca importancia que tienen las decisiones de las mujeres socialmente. En la boda Rosaura es un objeto de cambio utilizado por su padre, con el fin de conseguir sus objetivos.

Tal como lo menciona Gayle Rubín las mujeres han estado supeditadas a los sistemas matrimoniales (Por ejemplo en el caso de los trobriandeses), los cuales están íntimamente ligados con las jerarquías políticas y económicas, esto quiere decir que la mujer ha sido dependiente de los sistemas de poder político y económico pues ellas han sido utilizadas como sujetos articuladores de relaciones sociales las cuales permiten consolidar relaciones políticas y económicas (Rubin 1986). Es decir, las mujeres han tenido históricamente y en algunas sociedades un valor de cambio y de uso convirtiéndose por ende en objetos-sujetos dentro de ciertas economías.

Luego de esto y con pistola en mano, la protagonista busca vivir a su manera. La pistola alude al mundo viril y masculino, herramienta que utiliza para seguir su camino hacia su emancipación. Esta ruptura no se da en un contexto de manifestaciones propias (De Beauvoir 1949, 193) sino dentro de lo masculino, es decir, la manifestación del deseo de liberación femenino se expresa en términos masculinos. Esto nos da una primera pista sobre la literatura ecuatoriana que toma la experiencia femenina para construir un relato, esta pista es que todas las mujeres de estas novelas, no son mujeres en realidad, sino el cúmulo de ideas que se tiene sobre la feminidad, todo ello a partir de su pensamiento androcéntrico. Estas protagonistas no son más que reflejos de los deseos y creencias que los escritores tienen de la feminidad, no la experiencia misma de las mujeres, pues su *ser hombres* les impide a estos reconocer las sensaciones femeninas, ya que no tiene la experiencia historia, de vida y corporal de las mujeres, por ende, sienten desde otro lado, es decir desde su masculinidad.

Esta Rosaura se muestra una mujer fuerte y aguerrida a la idea de independencia, es decir de disfrute de su tiempo, energías y cuerpo, por lo cual rompe con la tranquila sociedad fuertemente conversadora y católica de Loja de segunda mitad del siglo XIX, por lo cual su castigo, es ejemplarizante pues construye una narrativa que le reprocha un comportamiento a la protagonista por medio de su muerte. Por ende, el texto sirve como un manual (o catequismo) de los comportamientos con los cuales una mujer puede disfrutar de sí misma, pero siempre a la espera de recibir un castigo.

En este sentido, el comportamiento de Rosaura es transgresor al tiempo que la historia es punitiva, pues da cuenta de la rigidez que caracteriza la moral católica-conservadora del siglo XIX. Como hemos dicho, la narrativa de Riofrío se constituye a partir de la moralización de los actos de Rosaura, por lo cual, todos los actos de libertad de Rosaura son constituidos como hechos libertinos (negativos), no como un ejemplo a seguir para los lectores, sobre todo las lectoras. Al referirse a esto Montufar Cabrera, en uno de sus trabajos inéditos menciona lo siguiente:

Sin embargo, esta historia narrada por Riofrío presenta intertextualmente una notable negatividad sobre la vida de Rosaura, se palpa claramente como el autor ubica a esta mujer como una “víctima” de la emancipación y no como una mujer victoriosa de ese proceso, evidencia en su escritura la sensación de una advertencia: “la libertad femenina cuesta la vida”, en tanto la vida de las mujeres no debe pertenecerlas a ellas sino a los hombres. (Montufar 2016, 1)

En este sentido, la imagen femenina que construye el escritor, es una imagen femenina dudosa, peligrosa y pecaminosa, cuestión que enfatiza cómo las mujeres deben ser juzgadas de manera constante por la masculinidad en este caso, la del escritor, construyendo una imagen femenina siempre dudosa, la cual debe estar corregida por la influencia de los hombres; si el padre, esposo o cura no está para guiar los pasos de la mujer, entonces ellas estarán una constante decadencia hacia lo salvaje y perverso, a lo incivilizado y pecaminoso, por esto las mujeres deben ser controladas, vigiladas y castigadas, actos que no se cansa de realizar sobre su propio personaje ficticio.

La virginidad de Cumandá

Más allá de todo lo importante de la novela de Juan León Mera, preciso situarme en dos aspectos de la protagonista, su belleza y virginidad. La tradición católica, considera la virginidad como un atributo necesario para la belleza, por lo cual es la virtud más ennoblecedora de las mujeres. San Agustín de Hipona, doctor de la iglesia y considerado el máximo pensador del cristianismo del primer milenio, dedica su novela completa, *La Santa Virginidad*, a ensalzar la virginidad como la virtud deseable de las y los cristianos.

Juan León Mera, un católico acérrimo y cercano al entonces presidente García Moreno, hace lo propio en su novela *Cumandá*, ensalzando constantemente la virginidad en la protagonista y asociándola permanentemente con su belleza física: “Extendiose sobre su lindo semblante la sombra de suave melancolía que torna más linda a la virgen visitada por el primer amor [...]” (Mera 2011, 13).

En *Cumandá*, la virginidad enmarca el papel subordinado y de pertenencia de la mujer al hombre, es el matrimonio el puente entre el cual ella pasa del seno del padre al seno del marido. El matrimonio transmuta de la mujer hija a la mujer esposa.

La virginidad y el cuerpo, no le pertenecen a Cumandá. Esto es evidente cuando Tongana ofrece a Cumandá como esposa de Yahuarmarqui, está claro que ella debe vivir bajo su sombra, ha pasado de la sombra del padre a la sombra del marido, el matrimonio es el puente. La descripción realizada por el narrador sobre Cumandá evidencia, como en el caso de Rosaura, la forma por medio de la cual las mujeres pueden existir solo desde el imaginario masculino, por lo cual son representadas como naturaleza a ser dominada, divinidad a ser entregada, etc.

Educada según las libérrimas costumbres de su raza, que tiene por inestimables prendas la robustez y actividad del cuerpo y el varonil temple del ánimo hasta en la mujer, aprendió desde muy niña a burlarse de las olas, y la primera vez que sus padres la vieron atravesar el Palora a flor de agua, como una hoja de mosqueta impelida por el viento, [...] Otras veces, cuando ya más crecida, se le admiró manejando el remo con tanta destreza, que competía con sus hermanos, los vencía y avergonzaba; y no en pocas ocasiones se igualó con ellos en el ejercicio del arco. (Mera 1891)

Sin embargo, de lo dicho, Cumandá más allá de la virginidad, guarda otros valores endilgados a lo femenino. Es romántica y espera, aún sin saberlo, al amor y cuando este llega sacrifica su propia vida por la del amado. Es decir, se convierte en un sujeto el cual solo tiene una relación en cuanto a los demás, no en relación a ella misma, solo es pensada por sí misma al momento que se piensa con los demás, es decir, piensa en su amor gracias a que lo puede sentir por el amado, siente dolor pues sus cercanos le hacen sentir, etc. Aunque, somos sujetos sociales y por ende nuestros actos se construyen a partir de las relaciones que tengamos con los demás, en el caso de las mujeres de estas novelas solo los hechos hablan sobre sus sentimientos, por lo tanto, cada acción, aunque sea la más íntima siempre va ser juzgada por otro, sea el narrador, quien mira y comenta las acciones o por otro lado los protagonistas de las novelas.

Por otra parte, en Rosaura la “libertad sexual” de su protagonista la hace lucir como un ser corrupto, decadente, oscuro, lujurioso, etc. Su ataque frontal a la moral sexual, por lo tanto, a la moral religiosa de la época, la sitúa en la categoría de la casquivana. Mientras en Cumandá la virginidad le otorga valores angelicales y marianos durante toda la novela, en Rosaura el quiebre de esa “virtud” la sume en la perdición. En Rosaura lo angelical y lo perverso existen en una sola mujer.

En el caso de Rosaura, su cuerpo es visto como un objeto de intercambio, sus dueños son aquellos hombres que la han rodeado en el trascurso de su vida, primero su

padre, luego Eduardo, Don Anselmo. Su castigo hacia ellos es denigrar su cuerpo porque no le pertenece, es parte del honor de todos los hombres que lo han visto como objeto y se han sentido sus amos. Cuando Rosaura se enmarca en su deber ser, es una Rosaura hija, enamorada y esposa, sin embargo, cuando decide ser simplemente Rosaura, su apodo de emancipada se apareja al libertinaje.

El amor como el motor de la desobediencia

Si bien las protagonistas de las novelas mencionadas, a simple vista se rebelan contra el mundo hegemónico patriarcal que las oprime, no es por sí mismas que lo hacen, sino por el amor de un hombre. La aparente vida cotidiana y segura de estas dos mujeres, encuentra su punto de quiebre al enamorarse.

Si bien es cierto que tanto Cumandá como Rosaura presentan características que las diferencian de lo que en ese momento era el deber ser de una mujer, ellas desobedecen las órdenes de la autoridad patriarcal por obedecer un deseo que es el más fuerte de todos, el amor. En la novela el amor lo mueve todo, marca el centro del actuar de la protagonista, este amor es perfecto, correspondido e ideal durante toda la novela. Este amor romántico es definido por Giles Lipovetsky de la siguiente manera: “[...] es algo más, y otra cosa, que la atracción sexual; por añadidura, debe ser desinteresado, ajeno a los cálculos de intereses económicos, sociales o matrimoniales” (Lipovetsky 1999, 16).

La idea de amor y sacrificio van de la mano, ella debe luchar contra lo que amenaza este sentimiento, debe romper con las leyes de su comunidad, representadas en la autoridad máxima que es su padre y esta desobediencia trae consigo amenazas, castigos y por último su muerte.

Estas novelas se muestran como manuales de conducta idealizada del amor, el matrimonio y las familias, como lo dice Doris Sommer (2006) las novelas han sido las que moldean los estereotipos, no solo en cuanto a feminidad o masculinidad, sino en todo lo amplio del concepto, se moldean roles de buenos ciudadanos, de padres, de madres, de esposos, esposas, de amor, de sacrificio, de lealtad, etc.

No es una decisión autónoma e independiente desobedecer, el amor con su vena de sufrimiento y sacrificio invade el corazón y el mundo de las protagonistas de estas novelas. Pero a diferencia de Cumandá, Rosaura no tiene el amor perfecto e idealizado, narrado por Mera, sin embargo, la razón por la cual ella decide confrontar el matrimonio como institución religiosa es por la incapacidad de consumir su amor.

Si bien en un momento la desobediencia de Rosaura está motivada por el amor a Eduardo, ella viendo su duda, desconfianza y debilidad, desobedece apelando a su propia libertad. Sin embargo, esta libertad conseguida a la fuerza, exige un sacrificio y este consiste en la degradación del cuerpo de Rosaura, lo que le supone la condena social y el ostracismo.

La muerte como efecto aleccionador

En *La emancipada* y *Cumandá*, las dos protagonistas mueren al final. Rosaura se suicida, Cumandá se sacrifica por su amor. La feminidad sacrificial asignada a esas mujeres triunfa.

En el caso de Rosaura, aunque exista un profundo rechazo al mundo masculino que ha gobernado su destino y la ha condenado a ser una paria, ella también en el fondo se desprecia a sí misma. En su carta a Eduardo, reconoce haber causado daño y acto seguido toma la decisión de suicidarse. Estamos frente a una Rosaura que a pesar de su lucha por su libertad y autodeterminación cuestiona sus actos porque no han sido acorde a lo que se espera de ella, a lo deseable de una mujer y su liberación es la muerte.

Por otra parte, Cumandá tiene la muestra más grande de amor que se espera de las mujeres, el sacrificio más grande, dar la vida por quien se ama. Cumandá va a ser sacrificada porque su marido ha muerto, y también decide morir para que Carlos quede en libertad. Marcela Lagarde (2005, 36) al respecto hace un interesante análisis sobre esos visos de feminidad endilgados por ser mujeres, aludiendo que se nos ha definido para renunciar a nosotras mismas para consumir nuestra entrega al otro. Cumandá, es el claro ejemplo de esta premisa.

Baldomera, la otra cara de la moneda

Baldomera (1938), es una novela de Alfredo Pareja Diezcanseco, escritor guayaquileño del siglo XX. La novela trata sobre una mulata marginal que vive en Guayaquil y las peripecias de su vida.

A diferencia de las protagonistas anteriores, Baldomera aparece desde el principio frontal y cruenta. No es la mujer soñada ni mucho menos. Para empezar, es una mulata en un incipiente Ecuador de principios de siglo, alcohólica, ex prostituta, amante y esposa legal de Lamparita, madre de cuatro hijos, el primero de padre desconocido, el segundo ladrón como su padre, el tercero casi sin protagonismo y la última sin siquiera nombre en la novela.

Baldomera, gorda, fea, grande, de estatura indeterminada, aparece desde siempre en el espacio público. La protagonista muestra su vida desde y en la calle. Ex recogedora de cacao, ex prostituta, actual vendedora informal de comida en la Boca del Pozo. Su espacio de desenvolvimiento no es lo doméstico y no está anclado a una figura masculina, menos a una figura paterna. Es ella quien mantiene el hogar cuando Lamparita está preso o sin trabajo.

Baldomera se legitima desde lo masculino, es violenta y alcohólica, características asociadas a los hombres, incluso se siente lejana del espacio femenino al cual debería pertenecer, por ejemplo, cuando habla con su hijo Polibio acerca de las mujeres, habla en tercera persona, no se incluye en el grupo: “Las mujeres son unas condenadas” (Pareja 1938, 133). Las mujeres son el otro para Baldomera, ella no está inmersa en el ser mujer. Aunque no para ella, la ley que prima es la del hombre, la hegemonía es la patriarcal.

Baldomera, parece ser dueña de su cuerpo, no tiene vergüenza de su pasado de prostituta, esto es evidente cuando aparece Gertrudis, otra trabajadora sexual, amiga de aquellos tiempos. Ellas se dedican a beber alcohol y a recordar esa vida compartida de antaño, no hay atisbos de arrepentimientos o falsos pudores. Sin embargo, el ser dueña y señora de su cuerpo, parece que solo se aplica a Baldomera, ya que, cuando Celia María es apuñalada por Inocente, para que Baldomera pueda pagar la condena en lugar de su hijo ella le escribe una carta diciendo: “tú después de lo que hiciste, estás obligada a salvarlo” (Pareja 1938, 248). Cecilia María es la única responsable al haber entregado a otros hombres, su cuerpo no le pertenece, es de Inocencio, fue de los patrones.

Aunque Baldomera no encarna de manera alguna la virginidad, lo angélico, lo mariano o las características propias de la feminidad, el personaje de Celia María lo hace. Para empezar, ella es blanca, menuda, no bonita, pero con cara de ingenua o inocente, los hombres y los patrones la desean. Pareja ha construido a una Baldomera, una mujer fuera del molde, pero perspicazmente, incluye a una Celia María, una mujer que muestra esa feminidad anhelada para las mujeres y presente en el imaginario colectivo.

Baldomera aparece como una mujer que dista mucho de ser, la figura anhelada de mujer del siglo XX, sin embargo, su maternidad de alguna manera la liga a ese mundo. Como bien lo menciona Rut Román (Román 2013, 300), “Baldomera está sujeta al gran edificio de la Madre”.

En este contexto aparece el gran mandato del deber ser femenino, aparece el sacrificio por el otro. Baldomera se confiesa culpable por el intento de asesinato contra Celia María, cuando ha sido su hijo, quien consumido por los celos asesta una puñalada

a su prometida, al descubrir que tuvo relaciones sexuales con los dueños del aserradero. Baldomera ahora sí encaja en la mujer madre y lo que se espera de ella, por salvar a su hijo, sacrifica su libertad sin importarle el crimen, ni la chica ni nadie. Ha cumplido con su deber, es una madre a carta cabal.

¿Y acaso existe algo que haga a una mujer más mujer que la maternidad?

¿Existe algo más femenino que ello?

La emancipada, *Cumandá* y *Baldomera* son novelas ecuatorianas de diferentes siglos, escritas por hombres y protagonizadas por mujeres. Dentro del abanico de posibilidades de análisis, el centrarse en los personajes femeninos permite ver, cómo se ha construido la feminidad en los personajes literarios ecuatorianos. Las novelas a la vez que moldeaban el ideal patriótico también lo hacían con el estereotipo deseado de la madre, mujer, esposa (Sommer 2004).

La creación literaria de los personajes femeninos en un principio nace desde la identidad que menciona Lagarde citando a Basaglia: “[...] como ser para y de los otros [...]” (Lagarde 1990, 1), anclada a la condición de ser objeto que más que sujeto, receptor nunca agente. Sin embargo, esta condición va evolucionando y se descubre que aún desde sus espacios de opresión, ellas exigen un espacio de libertad, pero queda demostrado que el deseo no es suficiente.

De diferentes maneras estas tres mujeres buscan una autodeterminación que aparece como un valor positivo pero que mientras la novela se va desarrollando se convierte en una situación peligrosa, frustrante y negativa. Esta autodeterminación se manifiesta en una desobediencia al mandato del deber ser femenino. Esta desobediencia femenina se traduce en una afrenta a la hegemonía masculina que transgrede lo establecido, que sacude la construcción patriarcal y que esta le responde a través del castigo: la muerte, el suicidio, la cárcel.

A través de estas tres novelas los momentos marcados por lo masculino para las mujeres transcurren desde la Cumandá virgen y angelical, pasando por una Rosaura, en principio dentro del canon para luego convertirse en una mujer prostituida y corrupta, hasta una Baldomera frontalmente meretriz. Y así mismo sus espacios de desenvolvimiento parten de lo doméstico a lo público. Es decir, las mujeres en este imaginario están recluidas a lo virginal o a la prostitución.

Estas mujeres se encuentran en el eterno femenino (De Beauvoir 1949, 338), entendido como la imagen creada de lo que debe ser una mujer por el hecho de serlo, en ese mito lo que les toca ser, lo que son y sus deseos de ser. En esa dinámica deben

encontrar formas y mecanismos que les permitan llegar a lo que son, pero como se ha analizado previamente estos mecanismos son masculinos, su legitimación en el mundo debe darse desde este código que también presenta una masculinidad estereotipada, apela a la violencia, al alcohol, a la valentía sin mediar consecuencias.

1. Las novelas

Carlos Carrión Figueroa es un escritor ecuatoriano, nacido en Malacatos provincia de Loja el 25 de enero de 1944. Sus estudios secundarios y universitarios los realizó en su tierra natal. Obtuvo su doctorado en letras por la Universidad Complutense de Madrid en 1975. Carrión, destaca en su vida de escritor la influencia de su esposa, quien permitió que él se dedicara por entero a escribir a pesar de las estrecheces económicas. Sus escritores preferidos son Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti y Margarita Yourcenar. Aunque considera que ellos no han influido en su trabajo le han enseñado a buscar bajo la superficie de la existencia humana y del lenguaje.

En relación a su novela *El deseo que lleva tu nombre*, Carrión afirma que el libro contiene, a partes desiguales, imaginación y realidad. Una realidad solo soñada. Respecto de *La mantis religiosa*, Carrión menciona que es imaginación pura y sin otro nombre, pero considera que es necesario matizar esto ya que considera que todo hombre tiene una chica hermosa en su corazón; más aún un escritor.

El deseo que lleva tu nombre (1990) es la séptima novela de Carlos Carrión. El escenario principal de esta novela es la Loja de finales del siglo XX, una ciudad provinciana, conservadora y doméstica. La novela cuenta la historia de Juventino Vargas profesor de español y Lilia Piedra una pre-adolescente huérfana de madre y con un padre completamente ausente, quien solo se encargaba de enviarle mensualmente una mesada al tribunal de menores.

Lilia es atraída por su profesor de literatura, por lo que ella decide presentarle su amor por medio de diferentes cartas, estas en un inicio son tomadas como una broma de mal gusto por parte de Juventino Vargas (el protagonista), quien finalmente termina en un romance con la niña de 13 años. El personaje de Lilia, tal como lo menciona Alicia Ortega, se asemeja con *Lolita* (193) de Vladimir Nabokov, pues se refiere a una pre-adolescente con la cual el protagonista de esta novela tiene una atracción sexual, es decir nos encontramos ante una *ninfula* ecuatoriana. Entre estas dos obras encontramos diferentes paralelismos, en las dos hombres mayores se enamoran de preadolescentes o niñas, existe un triángulo de relaciones en donde una mujer mayor ponen en riesgo o

impide la relación con la niña (en el caso de Juventino es la Charo Bustamente), los hombres se esconden o huyen para mantener su relación, aunque en el caso de Juventino no logra escapar en su viaje romántico planificado y en las dos las niñas huyen (con otro hombre quien el protagonista no conoce su identidad), la diferencia es que en la novela nunca se descubre si ella se escapa con otro hombre-niño o lo hace por su cuenta.

Hay que resaltar claro que esto no significa que dichas historias partan de una narración de las historias de vida de sus autores, pues como ya hemos dicho, en el caso de Carrión esta inspiración nace (tal como el mismo lo ha expresado) de la pura imaginación. Pues no queremos que los lectores caigan en una mala interpretación sobre nuestra posición, en esta tesis no criticamos la vida de Carrión, ni mucho menos queremos introducirnos en su vida personal, lo que si queremos resaltar es la mentalidad que sus personajes (como es el caso de Juventino Vargas) tiene sobre los otros personajes femeninos de su novela, los cuales están cargados de imaginarios androcéntrico y machistas, con esto nuevamente resaltamos no queremos decir que Carrión sea androcéntrico y machista.

Pero regresando a la novela, encontramos que el personaje de Lilia huele a Jazmín y ama a los animales, es originaria de Malacatos, ha abandonado la casa de su tía por los maltratos recibidos de su parte. En Loja, estudia y comparte habitación con una mujer, “que, además de gorda, era una bondadosa mujer [...] con quien compartía la cama, la comida y la pobreza” (Carrión 1990, 66), pero con quien había tenido diversos desencuentros y peleas debido a las mascotas que Lilia tanto amaba, lo cual la motivo a dejar dicha casa.

Juventino Vargas, escritor y profesor de literatura, solterón de 40 años, enamorado de su soledad y sus plantas, también cuenta con una fuerte adicción al vino y una fuerte contrariedad y en parte repudio a cualquier relación amorosa y sexual con las mujeres, esto lo muestra el narrador por medio de recuerdos que van llegando a Juventino Vargas al inicio del texto. En consecuencia, el protagonista es construido como un sujeto perturbado por sus experiencias con las mujeres, por ejemplo, la noche que perdió su virginidad es considerada por él una de las peores, pues la mujer con quien quiso tener su primera relación sexual destruyó toda la hermosura que según él esperaba obtener sin ningún esfuerzo de su parte.

Era la primera vez de Juventino Vargas, pero la mujer estaba pensando en que llovería y se le iban a mojar los trapos del alambre si él no se apuraba y no halló el tiempo ni el instinto para preguntárselo ni él la valentía suficiente para decírselo. Se quedó solo con todo el trabajo del amor a su cargo. Estaba tratando de reunir los pedazos dispersos del

sueño de una mujer desnuda para cubrir ese montón de carne de alquiler a tanto la tonelada y salvar su destino [...] (37).

Estas escenas permiten narrar de manera continua cómo Juventino Vargas se convierte poco a poco en una víctima que desea no vivir los hechos que lo atormentan, por lo cual repele las relaciones amorosas con las mujeres. Cuestión que marca la forma cómo se definen a todas las mujeres de la novela, por ejemplo, a la inspectora general de la escuela quien es vista y enunciada despectivamente. Este y otros ejemplos nos permiten ver la violencia simbólica con la cual se va definiendo la historia, una historia donde las mujeres siempre son vistas como ponzoñosas, peligrosas, traicioneras, etc., aun la misma Lilia al final de la novela, la cual es construida como una santa, quien termina siendo puta.

En dicha dificultad para relacionarse, Juventino un día recibe sin venir a cuento, una carta de Lilia Piedra, donde están escritas dos palabras: “te amo”, las cuales ve como una ofensa inicialmente, pero luego piensa en la posibilidad de que los sentimientos de la niña sean ciertos. A partir de ese momento, Lilia busca la forma de entrar en la vida del profesor de literatura.

Juventino Vargas mira cómo su amada soledad termina, cuestión que le disgusta, aunque al mismo tiempo ve en la llegada de la niña una oportunidad de tener una empleada doméstica que reprodujera las bondades y talentos de su madre, la estadía de Lilia en la casa va convirtiéndola en una madre-esposa, de la cual Juventino sacaba provecho a partir de su trabajo doméstico, compañía y sexo. Esto impactó directamente la relación que este profesor tenía con el mundo, en términos de su percepción sobre la vida y en las prácticas que este va construyendo alrededor de la compañía de Lilia.

No era menos cierto, eso sí, que había ganado una empleada gratis. Acaso también una inmerecida dulce loca compañía humana. Con Lilia encantada hizo luego planes para dejar ese mismo día el restaurante y comer comida de comer. [...] Lilia cocinaba como su mamá y la cara de ella, con la alegría pendiente de las lerdas palabras del hombre [...]. Después de la cocina, Lilia se dedicó a cuidar la siesta del hombre. (Carrión 1990, 81, 87, 91).

Juventino trata de evitar una relación con la niña, en su casa y en su vida amorosa, por lo cual, decide dejarla en la casa de la Charo Bustamante, “[...] el viejo inservible mal llamado amor suyo de muchos años [...]” (Carrión 1990, 17) una mujer cincuentona dedicada a los cerdos, al comité pro defensa de la sana moral y buenas costumbres, a los cursillos de cristiandad y a quien odiaba sabiendo su dependencia. Usa pantalones de hombre y camisa de hombre, y es tan marimacho que Juventino se dice a sí mismo que si sigue “atrás de ella, va a terminar de marica” (Carrión 1990, 26), pero con quien quiso

acostarse para aplacar sus deseos sexuales y ver si en su cuerpo de mujer aún existía un deseo que él pensaba merecer. La Charo Bustamante, es una lesbiana en las sombras, con Lilia en su casa, le propone tener relaciones sexuales abusando de su condición de niña para conseguir tener una relación lesbiana, por lo que la chica decide regresar donde Juventino.

El Comité de damas pro-defensa de la sana moral y buenas costumbres de Loja consternado por el abandono de Lilia a la Charo Bustamante van a la casa de Juventino a averiguar por su paradero, Juventino decide esconder a la chica y empieza un juego de deseo donde Lilia se hace dueña del lugar a través de su desnudez, sus animales y persistencia. Juventino teme caer en el precipicio de la tentación, sin embargo, Lilia que en un principio es una arrimada, abandona el colegio y se convierte en la pareja de Juventino, pero poco a poco los celos y deseos de Juventino van deteriorando la relación, por ejemplo, el encierro al cual la somete inicialmente estaba cimentado en el cerramiento de la casa por medio de dos candados, posteriormente la desconexión del teléfono debido a llamadas telefónicas de extraños que decidían guardar silencio o de una voz de enamorado quien llama con sufrimiento a Lilia, por lo cual él decide desconectar el teléfono, dejándola completamente aislada del espacio público, para finalmente al encontrar resistencia por parte de la chica a entregarse amorosa y físicamente, él decide abusar de ella sexualmente.

En consecuencia, Lilia es construida no a partir de lo que ella enuncia, es decir los diálogos con los cuales interactúa en la novela, por el contrario, ella permanece “callada y hermosa” (Carrión 1990, 181), un protagonismo pasivo con el cual permanece en casi la totalidad de la novela, característica aparentemente positiva pues da cuenta de una sumisión constante dentro del espacio doméstico. Cuestión que se rompe, cuando ella demuestra cierto dolor que no explica, pero lo comunica con su llanto.

Esta forma de expresar un sentimiento sin utilizar las palabras nos da cuenta de cierta relación entre el imaginario de la mujer y las niñas como sujetos que deben guardar silencio, pero da cuenta también de una aparente fragilidad con la cual se quiere caracterizar a los sujetos femeninos. El no hablar, referencia de sumisión, pero al mismo tiempo de la incapacidad de tener fortaleza para dialogar por el problema.

El optar por el llanto permite construir una situación en la cual, el dolor de la niña es visto como traición, como efecto de la debilidad de la protagonista para ser fiel y mantenerse al lado de Juventino, por mantener una relación en base a un amor que siempre está puesto en duda, mucho más cuando este da muestra de fragilidad por medio

del llanto de la chica. El llanto como demostración de dolor de hecho inicia un proceso de deterioro de la relación, lo cual podemos entenderlo como el rompimiento del silencio de Lilia, cuestión contraria a su personalidad y aquello que Juventino buscaba de ella.

Finalmente, Lilia desaparece dejándole una carta a Juventino donde le informa su partida, cuestión que trastorna al protagonista, quien ya tiene problemas de alcohol decide manejar su dolor por medio este. Mientras que vitupera a Lilia pues en un inicio piensa que su partida había sido por la otra voz y que ella había tomado su dinero, pero al darse cuenta de que ella no le había robado sintió vergüenza, pues su sosiego por el amor perdido no le deja pensar que dicha partida se debía a las múltiples formas de violencia en las cuales vivía Lilia.

Para Alicia Ortega *El deseo que lleva tu nombre* parte de una reflexión sobre las “nuevas masculinidades”, debido a la construcción que realiza Carlos Carrión sobre el protagonista de la novela, Juventino Vargas. Para sostener esta idea, Ortega explica que Juventino Vargas es un hombre que rompe con el modelo tradicional de masculinidad hegemónica, es decir “[...] encarna una masculinidad bastante disminuida [...]”, en lo cual estamos de acuerdo, pero termina la oración mencionando “[...] que rompe de manera radical con la tradición dicotómica ‘hombre dominador/mujer subordinada’ [...].” (Ortega, 2012: 364) con lo cual estamos en desacuerdo.

Concordamos con el hecho de que, Juventino Vargas es construido como un personaje que expresa una contradicción en cuanto a la fractura entre “razón y sentimientos”, pues nos encontramos ante un docente, soltero, cuarentón, que en sus fines de semana se encarga del cuidar plantas y escribir historias de amor. Pero no podemos estar de acuerdo en que la obra de Carrión rompa con la dicotomía de hombre dominador (solo basta resaltar algunos de los elementos que Ortega también resalta, pero que no parece tener en cuenta), por ejemplo, ¿acaso el personaje de Juventino Vargas se deja llevar por el incandescente amor que siente hacia Lilia para no crear diversos mecanismos para controlarla (encerrarla –no dejarle salir a voluntad de ella-, eliminar la comunicación telefónica, impedirle hablar con las personas de su pasado, etc.)? ¿acaso Vargas renuncia a los privilegios que tiene como hombre mayor dueño de casa proveedor? ¿podemos afirmar que el comportamiento de este personaje es de sumisión al momento que el narrador expresa las acciones y herramientas que utiliza para retener, o mejor dicho controlar a Lilia? Efectivamente no, pues nos encontramos con un hombre que utiliza el poder, sea de una masculinidad disminuida o no, para controlar a su ninfula.

No podemos considerar a Carrión como un “animal desamparado”, tal como la

narración lo quiere construir al inicio de la novela, pues esto se contradice en cuanto al desarrollo de su comportamiento en el transcurso de la novela. Cuestión considero un recurso de la trama, la cual nos habla sobre como el amor transforma el comportamiento de su personaje, como la necesidad de ser amado transforma a un “buen” hombre en un hombre que necesita el control. Con esto claro no queremos decir que Carrión justifique el comportamiento o quiera exaltar a Juventino Vargas como un hombre ejemplar, pues claramente entendemos que el comportamiento de dicho personaje tiene sentido solo en relación a la trama de la novela.

Carrión ciertamente pone en cuestión la construcción de los personajes masculinos (la masculinidad), pero ¿acaso pone en duda los privilegios de esa masculinidad?, ¿acaso su exaltación del control sexual y capacidad de interferir de Lilia en la vida de Juventino pone en duda la violencia que este personaje utiliza para mantener el amor de Lilia (aparentemente ya perdido por sus propias acciones)? Esto sin duda nos lleva a una cuestión, Carrión no pone en duda (tal como podríamos interpretarlo de la misma Ortega) los cánones que componen la feminidad.

“La representación de Lilia se acerca en mucho a una arraigada fantasía masculina: hada y hechicera, virgen y vampiresa, los dos rostros de la enigmática nínfula. No hay que olvidar que las representaciones de la “mujer fatal” hablan siempre de lo fatal-al-hombre. Las fantasías de la mujer fatal traducen una ambivalencia masculina frente a lo femenino: fascinación y repulsión, miedo y adoración.”

Carrión construye un personaje femenino que se limita solo a la dominación (más bien provocación) de los deseos sexuales de Juventino Vargas, pero no de un poder de control sobre el hombre, pues todas las decisiones que esta última toma son para mantener a Lilia a su lado, sin que esta en algún momento se lo pida de manera directa. Es decir, no es que Lilia le pida tal o cual cosa a Juventino (como no dejarlo salir, encerrarlo en su casa, pedirle su dinero para comprarse uno o miles de animales) sino que es Juventino en su posición de dominador quien decide realizarle estos regalos para mantenerla a su lado. Esto se ve continuamente en la novela, por ejemplo, cuando Vargas luego de saber que Lilia se fue busca sus pertenencias para ver si esta le ha robado, cuestión que no sucede, es decir ella no adquiere el control ni quiere las cosas del cuarentón. Otro ejemplo de esto es explícito en la siguiente cita:

“Era la primera ocasión en que Juventino Vargas la llevaba al cine. No fue el fruto de un repentino deseo de esparcimiento; sino del temor que el encierro diurno de la chica, endurecido ahora último, fuera un recurso que estuviese confundiendo la protección con la cárcel. Y para resarcirla.” (225).

Claramente encontramos uno de los ejes del patriarcado la protección (“confundiendo la protección con la cárcel”, 225). Claramente se podría justificar que

debido a la trama de la novela Juventino es víctima de su propio invento pues no logra gestionar su amor por Lilia con su temor a ser encarcelado o perder su empleo (claramente hasta el considera que su “amor” un crimen). Pero esta posición (la de víctima de su propio invento) no representa que sus actos o practicas (los del personaje, nuevamente es necesario resaltar que en ningún momento estamos culpando al autor, ni siquiera a la voz narrativa) no sean machistas y su pensamiento androcéntrico (nuevamente repito, el pensamiento del personaje, es decir, las cualidades con las que Carrión decide surtirlo para construir la trama).

La mantis religiosa (2014) forma parte de la heptalogía *La seducción de los sudacas*. Loli es una joven ecuatoriana migrante en Madrid. Originaria de Vilcabamba, fue criada por su madre y sus abuelos, pues su padre es un investigador extranjero que visitó el pueblo y desapareció.

Durante su niñez sufre malos tratos por parte de los niños y niñas del pueblo. Así mismo es la comidilla de las vecinas debido a que su padre era un extranjero que las había abandonado. Estas mimas vecinas la envidian debido a su belleza y critican a su madre por enviarle a estudiar en la capital, Loja.

Licenciada en Literatura, abandona su país natal porque no encuentra trabajo. Llega una mañana de un invierno gélido a Madrid, en busca del amparo de una amiga suya, quien al final no puede ayudarla, por lo que se ve obligada a vivir durante varios días en la calle.

Tiempo después, comparte piso con una mujer, cuatro hombres y un perro, ellos están locos por ella, la cuidan y velan su sueño. Lucy, la otra mujer de la casa, a pesar de que adoraba a Loli igual que los hombres, “[...] de pronto se sentía herida por las diferencias que le hacían respecto de la otra” (Carrión 2014, 70).

Trabaja en varios sitios de empleada doméstica, Cuidando ancianos, limpiando culos, soportando a subnormales y locos. Después de varios trabajos, donde incluso ha peligrado su vida, un día responde a un anuncio en el periódico: “Matrimonio de 60-56 años, bien física y económicamente, busca chica entre 20-25, guapa, culta y apasionada para relaciones con él” (Carrión 2014, 18).

Llega a un barrio lujoso de Madrid, la recibe la pareja en un salón amplío, iluminado, inmenso, es un Madrid tan diferente al que ella conoce. La esposa es Bibi, quien explica que por “[...] razones muy personales, ella no podía darle el cuerpo al esposo, sin que eso significara ni mucho menos que lo hubiera dejado de amar; todo lo contrario [Bibi] ha decidido gozar con el gozo de él [...]” (Carrión 2014, 144), por lo que

han decidido invitar a otra mujer para que mantenga relaciones sexuales con el marido.

El marido es Antonio, un escritor exitoso, amable, educado y seductor. Enamorado de su mujer, ha aceptado acostarse con otra, por lo que el trabajo de Loli consiste en dar placer a Antonio para que con el “[...] fuego de una muchacha como ella [...]” (Carrión 2014, 44) su vida se embellezca.

Loli no quiere sentirse como una trabajadora sexual más o de la misma forma que las “[...] rumanas de la calle Montera.” (Carrión 2014, 134) y Bibi reafirma el hecho de que no lo es, debe entregar su cuerpo con deseo y reemplazarla en su deber conyugal. Además, es advertida que no debe recordar no confundir “[...] la bondad con cualquier otra cosa [...]” ni “[...] tergiversar la belleza de su corazón con la depravación o el proxenetismo [...]” (Carrión 2014, 42).

Loli sabe que su paga va a depender de su entrega a Antonio y sobre todo de entender que no le pagan por su cuerpo sino por la gratitud de contribuir a la ventura de un hombre y una mujer, sin embargo, desde el primer momento siente que puede dar más, “[...] toda la intensidad con la que ha soñado un hombre, a cambio de nada, como en el amor.” (Carrión 2014, 49).

Los encuentros sexuales entre Loli y Antonio suceden en el apartamento de los esposos y con Bibi presente, a veces desde la sombra, a veces participando activamente. Aunque desde el principio Loli desea a Antonio, sabe que enamorarse no es algo que se puede permitir, pero pasa.

Este amor que siente ella, es en ocasiones correspondido, pero en otras ocasiones la distancia de Antonio en los encuentros sexuales pone en duda su veracidad. Esto le hace dudar de manera continua si su trabajo es de ser una amante remunerada o una puta, pues ella cree que el hecho de recibir una paga le quita la hermosura de entregarse por amor. Esta visión, de sí misma le lleva continuamente pensarse junto al hombre, pero no le deja más que dolor e incertidumbre al comprender que este también ama a su esposa y que difícilmente la podría dejar.

Capítulo segundo

Aproximación teórica para el análisis de las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa* de Carlos Carrión

El presente capítulo tiene el objetivo de dar a conocer las herramientas y conceptos necesarios para analizar a dos de los personajes femeninos en las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa* de Carlos Carrión. Se analizará intertextualmente cómo las novelas en mención están construidas a partir de los acervos literarios y los imaginarios androcéntricos. También se analizará cómo se construyen las formas de control sobre el quehacer y el ser de las mujeres, para esto se utilizará la teoría de Bourdieu en su novela *La dominación masculina*, con las que se buscará definir de qué manera se construyen los sentidos y formas de la violencia simbólica. Para finalizar el capítulo se analizarán estereotipos que se han construido de la imagen femenina, los cuales se reproducen dentro de las novelas, cuestión con la cual se logrará comprender cómo el pensamiento sobre la mujer se superpone en las novelas por lo cual, sus textos se cargan de diversas referencias estigmatizadores y violentas contra las mujeres.

1. Análisis intertextual

El presente acápite buscar dar a conocer al lector cuáles son las múltiples formas en que comprendemos y utilizaremos la intertextualidad como herramienta de análisis para la presente investigación. Cuando nos referimos a la intertextualidad es necesario nombrar los trabajos de Julia Kristeva, quien basó su carrera en los estudios semióticos y psicoanalíticos de la literatura, por lo cual se convirtió en un referente inmediato al utilizar este concepto (Kristeva, 1978).

En términos generales la Intertextualidad se refiere a la correspondencia que un texto con otros textos o discursos que hacen parte del acervo cultural de una sociedad o comunidad lingüística. La relación entre textos contemporáneos o históricos permite construir una trama de recursos que median la producción, lectura y comprensión de un texto sea académico o literario.

La intertextualidad fue pensada como aquella correlación de distintos discursos, en dicho proceso la producción de una novela parte del aprendizaje de muchos argumentos, ideas e imágenes de otras novelas, cuestiones que quedan impregnados en la memoria de quien produce una novela, por ende, la escritura es un acto de reproducción

y producción de contenidos culturales. Así, la palabra de quien produce un escrito se ve atrapada por la multiplicidad de otros productores quienes se encuentran conversando continua y pluralmente.

Se puede señalar cómo la intertextualidad ha permitido entender a algunos académicos la producción literaria de la antigüedad (Salem, 2017). Por ejemplo, Ronald Forero Álvarez se ha encargado de entender la relación entre Ovidio (43 a.C. –17 d.C. de Tomis, actual ciudad de Constanza en Rumania) y Safo poetiza griega (580 a.C., Lesbos en Grecia) (Álvarez, 2017). Ovidio al escribir las *Heroidas* específicamente en la carta XV de Safo a Faón toma algunas frases y la estética de la producción escrita de la poetisa, cuestión que pasó desapercibida para los expertos de la literatura antigua hasta hace menos de una década. Las revelaciones sobre el trabajo poético de Safo, desconocida por mucho tiempo, les permitió a los escritores entender cómo Ovidio readapta el trabajo de dicha escritora a su novela.

De igual forma la intertextualidad también ha servido para analizar textos modernos y postmodernos, Jorge Alcázar en su estudio sobre la intertextualidad existente entre *The Go-Between* de Hartley y *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, encuentra cómo el escritor mexicano adapta la narrativa del escritor británico, por ejemplo, los momentos que permiten estructurar la novela en términos narrativos son similares (casi paralelismo) entre una y otra, así, el escritor mexicano sitúa a su personaje como un sujeto que ve al pasado con el objetivo de recordar a modo de historia las experiencias que componen los textos (Alcázar, 2016).

Así, esta teoría ha permitido comprender la forma cómo uno o varios textos influyen entre sí, por lo cual, la construcción de un texto contiene de manera indirecta otros textos provenientes de una larga tradición, la cual contiene diversos estilos, registro, apropiaciones narrativas (Alcázar, 2016), argumentos, personajes, historias que tiene cierto éxito en el pasado (Eco, 2005) y paralelos entre esquemas narrativos de periodos históricos distintos (Ziolkowski, 1972), aspectos que marcan de manera continua la producción escrita. En palabras de Alcázar la intertextualidad representa:

[...] adueñarse del esquema, la trama, la temática, así como de los motivos o detalles provenientes de un texto; éstos, a su vez, se presentan de manera novedosa, creando en el lector la sensación de estar leyendo un texto aparentemente original. (Alcázar 2016, 103).

[...] el novelista se apropia y adapta motivos y detalles de un hipotexto y los inserta en un nuevo universo ficcional, creando un hipertexto que parece a todas luces algo genuino y original pero que se ha aprovechado del texto de un autor distinto aparecido con anterioridad. (Alcázar 2016, 106)

En consecuencia, los escritores tienen un influjo con los saberes del pasado, cuestión que permite construir una relación entre las dos novelas a analizar y una tradición literaria en el Ecuador. Entre estas novelas se encuentran diversos paralelismos, por ejemplo, la construcción moralizada del cuerpo de la mujer gracias a su sexualidad, dando diversas características a aquellas denominadas vírgenes o libertinas, cuestión que se define por medio de los sentidos, es decir, el olor, el color, el tono de voz, etc. Así, la narrativa se construye a partir de una nominalidad socialmente aceptada, esto teniendo en cuenta el posicionamiento de los sentidos del lector en relación al sujeto femenino. Esta forma de narración sobre la mujer es intertextual en cuanto los diversos escritores ecuatorianos han construido la imagen femenina por medio de esta estrategia narrativa.

Es de especial interés que la imagen de la mujer nominalizada, por ejemplo, la mujer virgen por ende pura, siga perdurando de la misma forma y con el mismo objetivo luego de más de 100 años a nivel del Ecuador. Esto nos permite meditar si se debe a una falta de “[...] originalidad estética [...] donde a menudo el novelista mira hacia el pasado para alimentar el ímpetu creativo” (Alcázar 2016, 104), tal como lo denominaría Jorge Alcázar, o si en realidad nos encontramos ante un fenómeno de mayor envergadura, este es la necesidad de masculinizar al sujeto femenino debido a la incapacidad de darle existencia propia basada en la experiencia de las mujeres en la realidad social que habitan. Es decir, la necesidad por tener el manejo de todos los aspectos de la mujer, aún en los relatos ficcionarios.

La relación entre los hechos ficticios que se construyen en las novelas de análisis está relacionada con la percepción y experiencia que tiene el escritor en torno a los diversos cambios en el ámbito local y global. Lo anterior se ve reflejado en las distancias en las cuales el escritor ubica una novela (Loja / Madrid), en la forma como las dos mujeres exiliadas (en contra o a su voluntad aparente) de sus lugares de procedencia se comportan ante los efectos del amor y otros aspectos que analizaremos en el tercer capítulo. Así, se debe resaltar que esta intertextualidad con sus referentes inmediatos tanto culturales como espaciales son importantes para analizar las novelas.

Luego de plantear dichas cuestiones como segmentos que deseamos abordar a partir de la intertextualidad, es necesario por ahora seguir planteando algunas variables de dicho concepto, ya que estas se presentan como herramientas útiles para la comprensión de estas novelas.

Entre las diferentes formas en las cuales podemos ver la intertextualidad encontramos aquello que Daniel Rojas Pachas denomina “intertextualidad refleja”, la cual define de la siguiente manera:

[La intertextualidad refleja es la] “[...] relación de escritos con escritos de un mismo autor, [...] no es algo que me ocurra involuntariamente [...]. El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo, El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura”, (Rojas, 2017).

Este “retorno siempre distinto de lo mismo” es una de las cuestiones que se puede ver al momento de realizar la lectura de las dos novelas de Carrión, pues la forma como el escritor construye dos universos distintos es en apariencia puesto que los paralelismos entre una novela y otra están presentes. Por ejemplo, Carrión da continuidad a algunos supuestos sobre las dos mujeres protagonistas de las novelas, por ejemplo, la migración, las carencias afectivas, la incapacidad de los sujetos para dominar sus deseos, la construcción del comportamiento femenino por medio de diferentes analogías con las historias bíblicas.

En relación a estas analogías podemos señalar algunos apartes de los textos en los cuales dentro de las novelas en cuestión se utilizan referencias bíblicas, por ejemplo, en la novela *La mantis religiosa* se correlaciona a Bibi, Antonio y Loli con la historia de Abraham, en la cual Sara decide utilizar a su sierva Agar para tener un hijo, Ismael. Con esta analogía se ejemplifica cómo la desconfianza Sara ante el mandato de Jehová debido a su edad, es la misma que tiene Bibi, dejando una puerta abierta a anhelos de rompimiento de la relación, tal como sucede con Agar y Loli. Al mismo tiempo se realiza una referencia intertextual, en la cual nos expresa el final de su novela, pues de la misma manera que Abraham no se separa de Sara en la historia bíblica, Antonio no se separa de Bibi.

1.1. Representación y construcción de sentido

Hasta este momento hemos hablado de la intertextualidad como una herramienta para el análisis, dicha herramienta da por hecho que aquellos autores que escriben también consumen textos u otro tipo de productos culturales los cuales pasan hacer parte de un entramado de referencias e ideas de la novela que se escribe. Como ya hemos mencionado esta relación permite que un texto tenga un número significativo de relaciones con múltiples discursos, estilos, formas estéticas, etc. Es necesario comprender, aunque sea de manera general los efectos que tiene en un sujeto el ejercicio de la lectura, esto es la adquisición de nuevos sentidos e ideas, es imposible pensar que un lector puede terminar

una novela sabiendo lo mismo o menos que cuando inicio esta, siempre quedaran nuevas ideas que la historia expresa.

El efecto que tienen las lecturas a las cuales los escritores tienen acceso posibilitan la “construcción de sentido” y “representación” sobre ciertos objetos y sujetos, el propio ejercicio de la construcción de los personajes parte de ejercicios intertextuales. Esto se puede ver en los distintos estilos, formas estéticas, ejemplos, sujetos y objetos que el escritor utiliza para construir la narración, cuestiones a las cuales tiene acceso por medio de otras novelas las cuales le ayudan a construir sentido del mundo que lo rodea.

Roger Chartier define el sentido de la palabra “representación” como la codificación de una imagen presente de un objeto ausente gracias a unas “condiciones para que dicha relación sea inteligible” (Chartier 1996, 12). Las ideas de los textos no trascienden del escritor al lector de manera directa, este último logra comprender y actualizar (construir sentido) a medida que interpreta el texto por medio de los conocimientos que ha interiorizado. Por lo tanto, la lectura de una novela conlleva al ejercicio de construir un sentido de las cosas que está expresando un escritor, esto a partir de las experiencias del lector y a la readaptación de nuevas formas de representar las experiencias que está leyendo a partir de los nuevos elementos que da la lectura.

La construcción de sentido ocurre por medio de operaciones en las cuales los sujetos se apropian de diversas experiencias alrededor de hechos, objetos y sujetos concretos, Chartier utiliza el término *usos* para definir esto, lo cual le permite plantear que los textos tienen muchas formas de ser interpretados, por lo cual se le puede dar diversos usos, sean estos políticos o sociales. Por ejemplo, los textos revolucionarios no hacen a los sujetos inmediatamente revolucionarios, existe un proceso de construcción social del sentido que le dan los lectores al texto, el mismo acto de leer provoca distintas interpretaciones. Esto es, cómo los sujetos le dan sentido a los libros a partir de su lectura.⁸

Para Hunt la escritura construye sentido, la cercanía o la intimidad que expresan las novelas epistolares (como *julia* o *La nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau) funciona porque hay unas condiciones sociales donde esto tiene sentido. Las lecturas levantan emociones, pues despertaban diversos tipos de sensaciones, esta nueva subjetividad

⁸ Chartier nos habla de la desacralización de la lectura, las caricaturas pornográficas, por ejemplo, le quitan el estatus sagrado a los monarcas, esto no significa que los usuarios de dichos textos compartan o no la idea, pero por sí solo el texto es una operación que introduce una nueva idea, los lectores luego le dan sentido a esta, “Las imágenes contenidas en los libelos y panfletos no se graban en la mente de sus lectores, como en una cera blanda y la lectura no trae necesariamente la creencia.”. Roger Chartier. “Los libros, ¿hacen revoluciones?”, En *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. (Barcelona: Gedisa, 1995), 97 (PDF).

provoca una conciencia del yo, en la experiencia del hombre del siglo XVIII-XIX (Hunt, 2009).

Hunt conecta las distintas maneras de leer, con el mundo de los lectores, para entender estas prácticas de apropiación. Es una interpretación sobre el leer las novelas, no sobre el texto en sí mismo. En la práctica de la lectura los usuarios (sin importar su estatus social) lograron sentir la empatía fuera de estas barreras sociales tradicionales, esta fue una de las formas por medio de las cuales los sujetos lograron identificarse más allá de las barreras sociales; en palabras del Hunt: “La capacidad de sentir empatía es universal [...] la de comprender la subjetividad de otras personas e imaginar que sus experiencias internas son como las propias.” (Hunt 2009, 39).

Todo lo anterior es de importancia pues al realizar un análisis intertextual vemos cómo Hunt construye sentido sobre aquellas otras novelas a las cuales ha tenido acceso, haciendo referencia a ellas con un sentido particular en el texto, por ejemplo, en la novela *El deseo que lleva tu nombre*, Carrión decide hacer que el protagonista cite a Gabriel García Márquez con el objetivo de expresar algunos sentimientos como la desesperanza.

Así, entender la forma cómo el escritor representa y construye sentido por medio de la referencia nos permite ubicar el mundo ficcional que nos presenta, sino que también nos permite interiorizar sobre los sentidos que da a cada personaje por medio de la voz narrativa. Esto quiere decir que en estas dos novelas se realizan referencias intertextuales con el objetivo de definir el punto de vista de los personajes, es decir, construir un cuadro psicológico y emocional del personaje, estos referentes son aquellos que permiten llenar de vida, mejor dicho, de pensamiento propio a los personajes, nos permite posicionarnos a partir de sus puntos de vista. Estos tienen el objetivo de generar en el lector un posicionamiento frente a hechos específicos narrados en la novela, sea que estos nos interpelen o nos hagan sentir identificados.

2. Violencia simbólica

Pensar desde la intertextualidad, es decir, leer a profundidad los textos desde sus contextos culturales y sociales, y la relación entre quien escribe, quien consume y quienes reproducen los textos, nos invita a reflexionar sobre ese contexto cultural que retroalimenta la posición de los personajes femeninos en las dos novelas, postura que inminentemente está basada en la construcción social del género a partir del androcentrismo. Bourdieu en su texto emblemático sobre *La dominación masculina* (1998), que parte de un estudio etnográfico de las relaciones sociales y simbólicas, genera

un análisis centrado en las condiciones que producen y naturalizan la dominación masculina a través de cuestiones como las representaciones de la feminidad y la masculinidad, caracterizadas desde la sexualización de los cuerpos y los comportamientos, producidas y reproducidas por códigos simbólicos imperantes:

El orden de las cosas no es un orden natural contra el que nada puede hacerse, sino que es una construcción mental, una visión del mundo con la que el hombre satisface su sed de dominio. Una visión que las propias mujeres, sus víctimas han asumido, aceptando inconscientemente su inferioridad (Bourdieu, 1998).

Bourdieu logra a partir de su estudio interpelar la estructura de las cosas, ese orden que funciona como tal a partir de una legalidad simbólica, cuestiona que hombres y mujeres aceptamos como inminente la forma de relacionamiento y la identidad de género como dada, existente desde siempre. Según Bourdieu el inconsciente está plagado de androcentrismo, de oposición y de obviedad sobre el pensamiento unívoco centralizante masculino.

Los productos artísticos o científicos expuestos en diversos formatos (textos, piezas musicales, novelas de arte, etc.) están ligados a una idea concebida sobre la realidad, estos “(pueden) provocar una forma de desconcierto que puede ir acompañada de una impresión de revelación o, mejor dicho, de redescubrimiento, absolutamente idéntica a la que procura la necesaria imprevisibilidad (del lector)” (Bourdieu, 1998). Sin embargo este inconsciente, aunque puede ser sutilmente inocente, produce ideas al respecto al género e identidad de una persona, generando como consecuencia concreta relaciones de poder y dominación, es decir, que el inconsciente plagado de ideas masculinizadas imprime o revela la oposición dominado/a-oprimido/a, esto por medio de texto, novelas de artes, fotos y otro tipo de documentos y dispositivos culturales que se transmiten a lo largo de diversas generaciones.

La sexualidad, en este sentido, es una dimensión de lo humano que ciertamente ha sido construida a través del dialogo con la sociedad, familia, escuela y otros espacios donde se recrea-producen y se llevan en práctica las ideas del ser. Sexualidad la cual se encuentra supuestamente iniciada en el erotismo, y se ha instalado históricamente más bien en “tipologías sexuales del cuerpo socializado” (Bourdieu, 1998). En otras palabras, los sujetos no construyen individualmente sus preceptos sobre los cuerpos, y cómo relacionarse de manera genérica, sino que los cuerpos desde que existen, hombres y mujeres, ya han sido socializados con antelación, hay una norma a seguir y deben corresponder a una significación social: el movimiento hacia arriba está asociado, por

ejemplo, a lo masculino, por la erección, o la posición superior en el acto sexual (Bourdieu, 1998).

Esta socialización del cuerpo que menciona el Bourdieu, se enmarca en las percepciones del ser hombre y ser mujer en las sociedades. El orden masculino en este caso resume que la forma de los hombres de hacerse masculinos está justificada, no necesita ser explicada. Así, el orden social de los cuerpos es androcéntrico, en el centro de todo está la masculinidad, esto no necesita ni debe ser debatido, cuestionado, casi ni enunciado:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación, femeninos. (Bourdieu 1998, 22)

El orden social masculinizado entonces se basa en una serie de posiciones simbólicas de los hombres en su contraposición a las mujeres, sus relaciones y sus disputas, lo alto/lo bajo, lo seco/lo húmedo, lo pequeño/lo grande, arriba/abajo, entre otras características dadas a la feminidad y la masculinidad, por medio de estos se construye el género. Las relaciones de oposición y binarismos están plagadas de división sexual y son sexuantes. No obstante, no solo las personas están plagadas de esta experiencia simbólica sexualizante, sino que tal como Bourdieu explica, las cosas en el mundo han sido ubicadas en un estatus que genera diferenciación, opresión, y que la idea que prima para ese orden es la masculinidad hegemónica.

[...] en ese sistema simbólico, en el que las mujeres son ubicadas como cercanas a la naturaleza, a lo húmedo, es también representada como diminutivo, en un espacio casi invisible, como si la feminidad se resumiera en el arte de empequeñecerse (la feminidad, en bereber, se caracteriza por la forma en diminutivo), las mujeres permanecen encerradas en una especie de cercado invisible (del que el velo solo es la manifestación visible) que limita el territorio dejado a los movimientos y a los desplazamientos de su cuerpo, sobre todo en los lugares públicos. (Bourdieu 1998, 44).

Sin embargo, esta especie de confinamiento, que parece voluntaria por parte de las mujeres, en realidad no solo está construida por el sistema simbólico y práctico de las relaciones sociales, sino que es una de las maneras en las que la feminidad existe, en contextos de violencia y misoginia.

Finalmente en la lectura social de esa representación casi siempre la mujer pierde credibilidad, pues se construye una imagen que por una parte es minimizada y por otro

lado maximizada para ser juzgada, por lo que parecería ser que este sistema de símbolos logra representar a las mujeres como seres que deben ser normados, que no han logrado centrarse, estabilizarse, existiendo siempre unos juicios sobre la experiencia de vida de las mujeres: sus prácticas, sus ideas, sus cuerpos, una carga de percepciones históricamente construidas que producen y reproducen socialmente la feminidad.

Por estas razones el cuerpo feminizado es continuamente violentado con diversas representaciones externas realizadas desde el androcentrismo, por lo cual, captar dicha violencia simbólica que estereotipa a la mujer es completamente necesaria para entender las producciones sociales, científicas y culturales de nuestro contexto, por ejemplo, las novelas literarias que en esta tesis hemos planteado.

3. Feminidad estereotipada

Teniendo en cuenta que existe una arraigada e histórica violencia simbólica en contra de las mujeres, la cual ha construido estereotipos a partir de la sexualización y moralización del cuerpo socializado, es necesario aterrizar en cuales han sido las formas más comunes y perversas de construir una imagen de las mujeres por medio de “tipos” de *ser escenificadas y representadas*, los cuales nos dan cuenta de la forma como el androcentrismo construye las ideas de ser mujer en relación a la necesidad de establecer modos de comportamiento. En este sentido, las mujeres socialmente no son definidas por lo que ellas son o quieren ser, sino por la definición que se hace sobre comportamiento en relación a lo masculino como eje articulador de las relaciones sociales. Estas ideas son reproducidas en diversos formatos de transmisión cultural de nuestra sociedad, como son los catecismos, los manuales de comportamiento y hasta algunas novelas.

A continuación, trabajaremos tres estereotipos (la mujer abnegada, la virgen y la puta) que aparecen en las novelas que se analizan en esta tesis y con las cuales buscamos darle sentido a los elementos que utiliza el autor para construir a sus personajes femeninos en relación a la trama que quiere abordar. Dicha representación de las mujeres, es al tiempo una forma de reproducción social y cultural, por lo tanto, un ejercicio intertextual.

3.1. La mujer abnegada

Prácticas como la abnegación o el altruismo han sido atribuidas históricamente a las mujeres, toda característica de la feminidad es leída a partir de valores religiosos de sacrificio, solidaridad, entrega y amor incondicional. La abnegación, en tal sentido, se convierte en un principio que logra generar un valor positivo sobre la feminidad. Por lo

cual todas las representaciones simbólicas al respecto suman legitimidad a la existencia de las mujeres.

La abnegación es un valor moral que ha sido adjudicado sobre todo a las mujeres, el conjunto de acciones y actitudes que generen siempre el bienestar de los demás: cuidar, cocinar, lavar, planchar, preparar alimentos, vestir, limpiar, entre otros actos o tareas, las cuales se realizan de manera reiterada y con mucha intensidad, es decir, con sacrificio. Esta forma de *ser* dada a las mujeres les impide y prohíbe pensar en su individualidad.

Se considera que la abnegación femenina fue un valor característico de las buenas mujeres o las mujeres ejemplares representadas en la Biblia, esto lo vemos desde el antiguo testamento con Sara (libro de Génesis), Rebeca, (libro de Génesis), Raquel (libro de Génesis), Jael (libro de Jueces), Débora (libro de Jueces), Rut (libro de Rut) Abigail (libro I de Samuel), Ana (libro I de Samuel), Ester (libro de Ester) y en el nuevo testamento con María madre de Jesús, María Magdalena, Marta hermana de Lázaro (estas últimas en los evangelios en los cuales se relata la vida de Jesús), en dichos libros se ejemplifica de manera clara cómo el sacrificio y el amor incondicional de las mujeres logra posicionarlas y hacerlas protagonistas en las historias bíblicas como ejemplos a seguir por otras mujeres, es decir como mujeres excepcionales que deben convertirse en el común denominador. De estas maneras se va generando una representación de las mujeres santas, sacrificiales y de amor infinito.

Desde el Génesis, primer libro de la Biblia, pasando los demás libros, se representa a las mujeres a partir de una dicotomía esto es, por medio de la división entre las mujeres pecadoras, las cuales debido la falta primigenia de Adam y Eva cargan de manera constante con el castigo divino, por otro lado, están las mujeres redentoras, estas son aquellas que debido a su entrega los principios de Jehová logran resarcir en ellas y sus familias las faltas intergeneracionales que llegan hasta Eva. La feminidad como esencialmente buena, esta definida por la generosidad, bondad, fidelidad y amor absoluto al hombre y la familia, estas son las mujeres capaces de dar su vida por los otros sin pensar en sí mismas. Lerner en su texto sobre la Historia del Patriarcado,⁹ hace referencia a la forma en que el monoteísmo expresado en el Génesis atribuyó una serie de valores y constituyó gran parte de lo que ahora es el patriarcado (Lerner, 1990).

⁹ El patriarcado es hablar de la institucionalización y legitimación social de las relaciones de opresión de las mujeres y los cuerpos feminización a lo largo de la historia, según Gerda Lerner, *La creación del patriarcado*. Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

Esta representación de las mujeres es uno de los ejemplos más claros de cómo socialmente e históricamente se han construido los valores de abnegación en las mujeres, quienes además de que no nacen sino se hacen (Beauvoir, 1949). La maternidad como condición que socialmente las ubica como seres irremediamente vivos para generar el bienestar de sus hijos/as y familia, cueste lo que cueste, y sobre todo la permanencia de las mujeres en los hogares, el recogimiento hacia el espacio privado, así lo refiere una cita de Kate Millet (2010) sobre el discurso de un senador ante el sufragio femenino:

Quando el corazón del hijo late bajo el de la madre o junto al pecho de esta, la maternidad requiere ante todo tranquilidad y recogimiento, lejos de los debates, los acaloramientos y las contiendas. El bienestar, tanto físico como mental, de la raza humana descansa, en mayor o menor grado, sobre esa tranquilidad”. (Senador MacCumber de Dakota del Norte, se pronunció contra el sufragio femenino en uno de los debates finales del Senado) (Millet 2010, 143).

Lo que significa que las mujeres, tal como el relato bíblico lo expresa, debían ser mujeres para la piedad, abnegación, maternidad, el recogimiento y no aparecer en el espacio público, en tanto no son merecedoras de ningún reconocimiento, a excepción de cuando las mujeres son maternales, solidarias y altruistas, solo aquellas con dichas características se hacen merecedoras de ese reconocimiento.

Beauvoir hace un llamado para reflexionar cómo la femineidad está en constante construcción. En nuestras sociedades definidas por el androcentrismo la femineidad se ha construido en relación a los valores masculinos, por lo cual, se considera socialmente lo femenino como algo siempre arraigado al hogar, lo doméstico, sensible, frágil y amoroso. En toda la historia de nuestra sociedad hasta nuestra actualidad se han implementado y naturalizado diversas relaciones de dominación, a partir de construir una ficción en la cual los cuerpos de las mujeres son inferiores o imperfectos, debido a esto se les asignan ciertos roles los cuales en su mayoría están relegados a los espacios privados.

Las representaciones simbólicas sobre la femineidad, están construidas aun en nuestra actualidad por la masculinidad, cargada de imaginarios y valores patriarcales, como menciona Bourdieu, lo femenino está siempre representado como “[...] lo de abajo, lo húmedo y lo dominable [...]” (Bourdieu, 1998), por lo que la abnegación no es más que un principio de dominación hacia lo femenino, para mantener en el cautiverio doméstico a las mujeres, en ese espacio privado donde las femineidades pueden ser controladas, moldeadas, moralizadas:

La supremacía masculina, al igual que los demás credos políticos, no radica en la fuerza física, sino en la aceptación de un sistema de valores cuya índole no es biológica. La civilización siempre ha sabido idear métodos (las armas, la técnica, el saber) capaces de

suplir la fuerza física, y ésta ha dejado de desempeñar una función necesaria en el mundo contemporáneo. De hecho, con elevada frecuencia individuos pertenecientes a los estratos inferiores realizan las tareas más pesadas, sean o no fornidos. (Millet 2010, 174).

Por lo que la feminidad adscrita a la abnegación es el ideal masculino de lo que una mujer debe parecer y ser, es en definitiva posibilita la continuidad de las relaciones de poder sobre los cuerpos feminizados. Mientras exista el hábito, del sacrificio y la bondad femenina, seguirán existiendo relatos sobre las mujeres como sujetas abnegadas, cuyas historias giran alrededor los sujetos masculinos.

3.2. La virgen

La virgen es el modelo asociado a lo mariano por excelencia. Representa a la mujer pura y sin mancha, que como denomina la tradición, no ha conocido varón. La tradición católica y mariana ha servido para que este modelo se sostenga como el deber ser de lo femenino en América Latina (Stevens P., 1974).

La virginidad como medio para “clasificar” a las mujeres, permite determinar que el cuerpo que se entrega pasa a ser tutelado por quien lo recibe. El himen, como símbolo físico, es el legitimante de esa transacción (Lagarde 2005, 36) razón por la cual mientras el cuerpo se mantiene “místico” y “puro” goza de características angelicales, incorruptibles, virtudes altísimas, incluso extraterrenales.

El modelo de la virgen indica sumisión, la virgen María en el catolicismo, al recibir la visita del ángel, responde: “He aquí la esclava del señor, hágase en mí según tu palabra”. En una frase queda resumido lo que se espera de una mujer: humildad, servicio, sacrificio y abnegación.

Si tomamos al marianismo como una de las formas para establecer modelos para las mujeres, el modelo de la virgen también encarna a la madre y no solo a la que ha parido sino también al resto de mujeres a quienes de antemano se les ha endilgado las labores domésticas y de cuidados en su familia. El modelo maternal va asociado al servicio de una mujer para otros y otras, más allá de haber procreado o no. En este sentido, Marcela Lagarde menciona:

[...] las mujeres son madresposas aunque no tengan hijos ni esposo [...]. Ser madresposa consiste para la mujer en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser - para y de otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones. (Lagarde 2005 181)

La virginidad de María y su maternidad no sexual, despojan a las mujeres del tema erótico y placentero del cuerpo, del sexo. En este modelo la mujer y lo femenino se asocian a la reproducción, a lo doméstico y al cuidado de otros y otras. Mientras una

mujer es virgen, su deseo sexual no existe, sino que es el objeto que otro desea y al convertirse en madre, se convierte automáticamente en un ser asexuado, es decir de cualquiera de estas formas la mujer es un ser des-erotizado.

3.3. La puta

El paso de la mujer abnegada a la virgen y a la puta no ha sido algo extraño en la historia de nuestra sociedad occidental, la capacidad androcéntrica de mantener a las mujeres en entre dicho es una constante y solo se necesita realizar algunos cambios o ajustes en el comportamiento de una mujer para que la balanza moral las defina como vírgenes y luego putas. Dicho ejercicio ha sido una forma de mantener el absoluto control sobre el comportamiento de las mujeres, estableciendo un estado de terror sobre las mujeres, pues cualquier paso o acción tomada de manera independiente puede ser entendida como una contradicción completa a la imagen idealizada de la mujer buena.

Así, pasar de santa a puta más que tratarse de una transición visible o evidente, es un proceso que en el panóptico masculino ocurre de manera inesperada, es inverosímil, son ciertas las características, acciones, experiencias que las mujeres deben poseer para que éstas sean interpretadas como mujeres fáciles, de “mala” procedencia, etc.

La mujer tratada como este ser fácil, abyecto y profano, no produce realmente un cambio significativo en su práctica o en su apariencia, por el contrario, la masculinidad ha construido en su imaginario y representación del *ser mujer* un arquetipo que logre transitar y dar sentido a su discurso discriminante, la moral que engrana a la masculinidad genera en los hombres una concepción siempre prejuiciada de las mujeres, es decir, estas no necesariamente deben poseer ciertos artilugios para ser tratadas como santas o putas, gran parte de las veces las mujeres, a través de la mirada masculina pueden poseer en su totalidad todos los artilugios de ser todo a la vez: a veces santa, a veces abnegada, a veces *puta*, lo que implica pensar nuevamente sobre la *dominación masculina* que inserta cada característica femenina a un juicio de valor patriarcal.

El cuerpo de las mujeres se convierte muchas de las veces en un acervo de valores masculinos, por lo que esta materialidad está cargada de formas que el poder masculino ha determinado para esa feminidad, “entendemos al cuerpo como el sustrato biológico de la vida que es moldeado por la cultura en un proceso dialectico y que establece limitaciones y potencialidades al sujeto” (Coll-Planas 2010, 75).

La feminidad que está habitada en unos cuerpos-mujer, como se lo ha venido señalado, es un género en constante construcción bajo relaciones de poder, en el que la masculinidad posee la veracidad del ideal de todo lo que significa la feminidad.

La sexualidad de las mujeres está atravesada por todos estos ideales y valores patriarcales, los cuales han asignado a los cuerpos femeninos, códigos que representen santidad o perversión. Estos códigos son explícitos en hechos tales como que las mujeres accedan al trabajo y se ausenten de sus hogares, o que las novias salgan con sus amigas sin sus parejas, mujeres que deciden pintarse de rojo los labios, ponerse falda o escote, o caminar con elegancia en la calle, soltarse el cabello, o un sinnúmero de cuestiones más.

La diferenciación entre la santa o la perversa es inverosímil, pero muy tangible para la masculinidad, es un trazado invisible entre la obligatoriedad de los cánones patriarcales y la trasgresión a ellos, “la supremacía masculina al igual que los demás credos políticos, no radica en la fuerza física, sino en la aceptación de un sistema de valores cuya índole no es biológica” (Millet 2010, 74).

La *puta* en un sentido peyorativo entonces será el epíteto a ser usado cuando las mujeres no cumplen con los roles de género establecidos socialmente, pero además cuando éstas deciden sobre sus cuerpos, su deseo sexual, su virginidad o su asexualidad, este epíteto es la construcción masculina de la estigmatización hacia las mujeres para denominarlas como fáciles y perversas está relacionado al trabajo sexual. Así, la *puta* es la mujer que no quiere estar en casa y que decide estar en el espacio público.

La moral masculina ha plagado de sentido a este término, tanto así que las representaciones sobre las feminidades están cargadas de este juicio de valor, los cuerpos de las mujeres son representados como prostituibles cuando estos se dejan ver bajo escotes o faldas, o cuando una mujer expresa algún deseo corporal o erótico, la *puta*, la bruja son arquetipos femeninos construidos para darle un significado altamente patriarcal a la trasgresión femenina de su género.

Capítulo tercero

Una lectura sobre el androcentrismo en los personajes femeninos en las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa*

En el presente capítulo se buscará analizar cómo se construye la imagen femenina en las dos novelas mencionadas, por lo cual se dividió el capítulo en dos momentos, el primero introductorio y el segundo de desarrollo. En estos se dará cuenta sobre cómo los estereotipos que se definieron en el anterior capítulo tienen un correlato con las características de protagonistas femeninas en las dos novelas de Carrión, es decir la manera cómo se las clasifica en relación a sus acciones, emociones, sentimientos y pensamientos. Por ende, el objetivo específico de este capítulo es comprender de qué manera las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa* definen a los personajes femeninos a partir de estereotipos que definen el comportamiento de las mujeres a partir de juicios de valor androcéntricos. Esto es, analizar como los personajes responden a formas tipológicas de la feminidad, a partir de una moralización del cuerpo sexualidad, en el cual se depositan las relaciones de poder a partir de una centralización de deseo masculino. Se tomarán las referencias intertextuales sobre la disciplina de los cuerpos femeninos y feminizados.

1. Las novelas *El deseo que lleva tu nombre* y *La mantis religiosa* punto de vista y construcción de los personajes femeninos

A partir de las reflexiones de Norman Friedman sobre *El punto de vista*, se debe resaltar que en las dos novelas de Carrión la omnisciencia se limita al pensamiento de su protagonista principal (Juventino Vargas y Loli), pues el narrador solo tiene acceso a los pensamientos de este personaje. Por lo cual se limitan otros “canales de información” (Sulla, 1996, 82) que le permitan al narrador tener una *omniscia editorial*, pero tampoco las novelas están escritas en clave de un “yo como testigo”, “yo como protagonistas” o a partir de la “omnisciencia selectiva múltiple” (véase la explicación de Friedman de cada uno de estas categorías), pues no tiene la capacidad para expresar los sentimientos y los pensamientos de los personajes selectivamente, por el contrario solo expresa los sentimientos que “parecen” o “ven” los protagonistas sobre los otros personajes.

Mientras que figura de “*Omnisciencia neutral*” parecen ser más acorde al punto

de vista utilizado por el narrador de las de las novelas de Carrión (a quien no consideramos como narrador de la obra, dígame, aclaración necesaria para seguir el procedimiento de Friedman). El narrador de *La mantis religiosa* y *El deseo que lleva tu nombre* cumplen con las siguientes características: 1) Predilección por las escenas; 2) El narrador explica y expresa lo que sucede; 3) Se cuenta en pasado (como si esta hubiese ocurrido); y 4) Expone las escenas tal como el narrador las ve.

Definición de “ <i>Omnisciencia neutral</i> ” Norman Friedman ¹⁰	Punto de vista del narrador de <i>La mantis religiosa</i> y <i>El deseo que lleva tu nombre</i>
<p>“Aunque un autor omnisciente puede sentir predilección por las escenas y, en consecuencia, pueda permitir que sus personajes hablen y actúen por sí mismos, [pero] su tendencia predominante es a ofrecer al lector de propia voz descripciones y explicaciones de ellos [...]” (82).</p>	<p>“Bibi y Antonio levantaron de nuevo las cejas, sobre todo él, pendiendo del hilo de la narración de Loli de modo especial, como si se le hubiera agotado la fuente de sus temas de escritor y hubiese contratado a esa chica solo para que lo ayudara a encontrar un nuevo yacimiento. Loli, en cambio, ni los miraba, porque solo tenía vida y salud para narrar su propia historia. Como si ella la protegiera de algún miedo.” (<i>La mantis religiosa</i>, 33). [en los dos casos es lo que el narrador cree que siente tanto Antonio como Loli, más no se expresa que en ese momento ellos estuviesen pensando eso, por lo tanto es una explicación y descripción de lo que el narrador-ara cree sobre sus sentimientos y pensamientos].</p>
<p>“De modo parecido, los estados mentales y los escenarios que los evocan nos son referidos indirectamente, como si ya hubiera ocurrido todo (todo se discute, analiza y explica), en lugar de ser presentados escénicamente como si estuvieran sucediendo ahora [...]” (82).</p>	<p>“Señoritas, <i>dijo</i> (pasado) Juventino Vargas, <i>frotándose las manos para hacer un primitivo calor de uso vano y diario</i> (el narrador explica), frente a las cuarenta chichas puestas a helar sobre el hierro glacial de los asientos de hierro de las siete de la mañana. <i>Les había</i> (pasado) corrido la lista apenas entrar y trató de consolarlas del frío de la hora con la frase las muchachas tiene el culo caliente, <i>a que él recurría de cuando en cuando para hacerlas reír.</i> (el narrador explica)” (<i>El deseo que lleva tu nombre</i>, 29).</p>
<p>El rasgo predominante de la omnisciencia, con todo, es la disposición permanente del autor a intervenir personalmente entre el lector y la historia y que, incluso cuando plantea una escena, la expone tal como la ve, y no tal como sus personajes la ven.” (82).</p>	<p>“<i>Lo primero que hicieron</i> al llegar a la cama no fue tomar el desayuno sino dejar el animalito en el suelo y hacer el amor. Antes de terminar sonó el teléfono Juventino Vargas siguió entrando y saliendo del cuerpo de la muchacha, aparentemente intacto; pero sabía que su fuerza, el mismo material del placer tenía agregada una sustancia maligna [...]” (<i>El deseo que lleva tu nombre</i>, 211).</p>

¹⁰ Norman Friedman, “Point of view” (1955), en *Form and meaning in fiction*, The University of Georgia, Athens, 1975, 142-156, traducción de Gonzalo García. Tomado de Enric Sullá, *Teoría de la Novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996, 78-87.

	Narrado por Juventino Vargas: Antes de terminar escuché sonar el teléfono, pero seguí entrando y saliendo del cuerpo de Lila, aparentemente intacto aun en ese momento; pero mi fuerza, la fuente de nuestro placer estaba llena de una sustancia maligna.
--	--

El narrador en este caso, no debe confundirse con el autor, pero tampoco puede confundirse al narrador con el autor quien construye la trama y los personajes necesarios para realizar la narración. Con esto queremos señalar que si bien la voz narrativa de las novelas objeto de análisis de esta tesis no es Carlos Carrión (por lo cual no vemos la necesidad de analizar la vida del autor para entender a sus personajes, ya que estos al estar provistos de un propio relato deben ser entendidos en la complejidad de la trama) si es necesario señalar que es el autor quien decide cuales son los elementos que define la trama, específicamente en estas novelas, cuales son los componentes que utiliza para construir a sus personajes principales de quienes se cuenta su historia.

Con esto no queremos señalar que Carlos Carrión sea androcéntrico, sino que en su novela se construye una trama en la cual los personajes femeninos son construidos a partir de estereotipos androcéntricos. La escenificación de los personajes femeninos de hecho corresponde a relaciones patriarcal sobre el cuerpo femenino.

Por ejemplo, la hipersexualización de Lilia y Loli, la cual solo aporta en la construcción de estos personajes en cuanto le da un dato al lector: que son mujeres deseables. Este dato en sí ya hace parte de una yuxtaposición constante la mujer deseada (Lilia y Loli) y la mujer no deseada, asexualizada por tanto vieja (Charro Bustamente y Bibi), ¿acaso el amor, la pasión y el deseo solo hace parte del terreno de las relaciones mujer joven hombre adulto? Algunos de ustedes podrían tildar nuestro señalamiento como un ataque a el trabajo de Carrión, pero no es así, pues no se le culpa al autor por elegir ciertos elementos y no otros, sino que se quiere demostrar que estas elecciones hacen parte de un pensamiento en la cual la sociedad está inscrita y el cual sus barreras han costado mucho debilitar, esto es el androcentrismo.

Esta visión androcéntrica expresa estigmas que socialmente reproducen el control masculino sobre la mujer, específicamente la necesidad de vigilar el cuerpo femenino, el definir si este es deseable o no, hace parte de este proceso de selección, separación y señalamiento sobre la mujer. Los elementos anteriormente mencionados son expuestos en la novela con el objetivo de construir la experiencia femenina, por lo cual decimos que dicha construcción es realizada desde una visión androcéntrico, sea esto consiente o no.

En diversos fragmentos de las novelas se evidencian juicios de valor sobre la mujer y la feminidad, estos juicios dan cuenta de diversos imaginarios sobre la mujer los cuales predominan en el imaginario social. Por ejemplo, frases como “[...] las muchachas tienen el culo caliente [...]” (29), hace parte del acervo masculino de las sociedades latinoamericanas, en donde, el desarrollo físico (en la etapa de crecimiento juvenil) se estigmatiza con la necesidad de los jóvenes por tener relaciones sexuales a cualquier costo, al punto de convertirlas en algo naturalizado y no como lo que verdaderamente es, un proceso construido socialmente.

Existen expresiones androcéntricas de los personajes de las dos novelas que se construyen a partir de una relación intertextual con la sociedad en la que se desarrollan las novelas, es decir, al expresar actos de estupro, de violación, coerción, encierro de una menor (en el caso de *El deseo que lleva tu nombre*) no existe ninguna crítica sobre las acciones que los personajes toman, es decir no se castiga las acciones violentas –crímenes en algunos casos- sino que por el contrario perpetúa una impunidad recurrente en nuestra cultura, ya que las novelas se reproducen acciones y discursos que violentan a las mujeres lo que perpetúa discursos, imaginarios de dominación masculina.

En *El deseo que lleva tu nombre*, se construye un relato a partir de la concatenación de ciertos actos violentos, que buscan generar un erotismo y una estética que dentro de la ficción tienen atisbos de hermosura y amor. Sin embargo, en un contexto no ficcional, es decir, como hecho social o como representación de un hecho social los momentos de la historia en los cuales se expresa los actos desesperados de Juventino Vargas por retener el amor de Lilia es en realidad violencia (violencia ficcional, pero al fin y al cabo una escenificación de la violencia, no porque un asesinato ficticio sea ficticio significa que no sea una representación de la violencia).

La violencia es confundida por Juventino Vargas con el amor, lo cual no se aleja de lo que sucede realmente de la violencia. Con esto no queremos decir que Carrión realice una oda a la violencia, sino que, por el contrario, nos muestra el lado más acérrimo y enfermizo de hasta donde pueden llegar el patriarcado. Por eso debemos resaltar el trabajo tan fino de Carrión por representar en una novela de manera tan fina esta confusión de conceptos (amor/violencia) en el funcionamiento del pensamiento androcéntrico.

A continuación, se analizarán los estereotipos ya anunciados en el segundo capítulo, estos son la mujer abnegada, puta y virgen, en los cuales transitan de manera continua y escurridiza los personajes principales femeninos de las dos novelas.

2. Feminidad estereotipada: abnegada, puta y virgen

Socialmente se han producido diversas ideas sobre la feminidad, todas ellas de hecho han trascendido a la práctica en las vidas de las mujeres y hombres, creando roles de género que se evidencia en la división del trabajo, espacio, conocimientos, salarios, etc. De hecho, las novelas literarias pueden reproducir estos estereotipos en sus narraciones, ya sea inconsciente o consiente. Estas ideas pueden ser sutiles y quedan mimetizadas, pero crean líneas de argumentación que permiten darle sentido a la narración.

En la novela *el Deseo que lleva tu nombre*, la forma como se construye el perfil de Charo Bustamante parece inofensiva, pero en realidad las acciones que este personaje realiza tiene una importancia secundaria en cuanto al relato principal, más aun si tenemos en cuenta la importancia de esta en la construcción del perfil psicológico del protagonista. Las ideas que se construyen sobre esta hacen que a lo largo del relato ella como un fantasma (es decir las ideas de ella en la imaginación de Juventino Vargas) sea un factor que defina las acciones del protagonista.

De hecho en este personaje se carga la centralidad de la decisiones de Juventino Vargas, por ejemplo, cuando Lilia luego de ser dejada en la casa de Charo se escapa y le cuenta a Juventino Vargas cómo este personaje (la Charo) intentó convencerla de tener contacto físico: “[...] cuando Charo la hizo dormir en su cama [a Lilia] y se pasó las horas ofreciéndole a oscuras el chanco más noble y amado, a cambio de que jugaran a papá y mama” (135), es decir, la construcción de este personaje cómo solterona, quien no logra tener algún tipo de relación sexual con Juventino, etc., tiene el objetivo de llegar hasta ese punto de la novela “a cambio de que jugaran a papá y mama”. Este hecho, esta verdad sobre Charo es lo que dispara la culpa y convicción del protagonista para aceptar a Lilia en su casa, y de paso en su vida.

Como se ve, las distintas y sutiles características de dicho personaje, reflejan cómo se construye una imagen estereotipada del lesbianismo, por ejemplo, la cuestión de la soltería a una edad madura, el no responder a las insinuaciones de Juventino Vargas, el usar prendas de vestir masculinas, su comportamiento poco interesado por la pulcritud de su cuerpo, etc., todas estas características dan cuenta de cómo la narrativa de la novela constituye y es constituyente de un imaginario social de la mujer lesbiana. Todos estos detalles que el autor va dando sobre dicho personaje tiene finalmente el objetivo e llagar a ese momento cumbre de esteriotipación de una mujer que por solterona cuarentona

corresponde a la mujer que no desea al protagonista, por tanto, la mujer no deseada, o deseada solo por el alcohol.

“[...] la ingrata vez en que el tacho de té de la Charo Bustamante se le había subido a la cabeza, y él alargó las horas de la visita y las manos velludas sobre el lento temeroso cuerpo de la mujer con jaqueca. Claro, ese día antes de ir a la merienda, se había tomado una botella de vino nueva y pensó que, por más puercos y años solos que la Charo tuviese, era una mujer. Tendría, por lo mismo, su deseo intacto y antiguo, y tan solo era cosa de saber buscarlo y encontrarlo.”

En este ejemplo, también se pueden entender los diferentes roles de género que se marcan entre hombres y mujeres y que en algún punto generan violencia pues, aunque el protagonista también es soltero en la edad adulta (y su masculinidad es disminuida por el autor, como nos comenta Ortega), él al ser hombre no cuenta con una carga moral que lo muestre como gay, es decir, la feminidad está construida en la novela a partir de una normalización del canon por el cual se va desarrollando la vida (nace, crece, se casa, se reproduce y muere) mientras que en la masculinidad estos cánones no parten de una visión naturalizada de la vida. Entre algunas referencias se expone lo mencionado: “Qué milagro, dijo la mujer, con pantalones de hombre, camisa de hombre y una sonrisa [...]” (25), cuestión que va creando un sentido sobre este personaje, pero no va creando un sentido de homosexualidad en el protagonista al medir los mismos factores con los cuales mide a Charo Bustamante, por ejemplo, el trauma y repulsión de Juventino Vargas a las mujeres debido a las “malas” experiencias en el pasado.

El protagonista es construido como un hombre trastornado por las experiencias que ha tenido al intentar relacionarse con las mujeres, estos recuerdos tienen la intención de justificar su repudio o rechazo a las mujeres, esto corresponde a una masculinidad disminuida como lo menciona Alicia Ortega, pero masculinidad al fin y al cabo, pues no encontramos que dicha disminución le impida utilizar las herramientas de la masculinidad hegemónica para establecer su poder en relación a las mujeres que les rodean, es decir, dudar, definir, juzgar y castigar el comportamiento femenino. En ese sentido, todas las mujeres de la novela están siempre construidas a partir de sus problemas físicos-estéticos, éticos, mentales, orientación sexual y de agencia. Es decir, se construyen a los personajes femeninos a partir de una visión androcéntrica, en donde estos son solo el reflejo de las determinaciones de los hombres, Loli por ejemplo se vuelve presa de los deseos y comportamientos de Antonio más que de los suyos.

La representación de los personajes femeninos en las novelas es coherente con la representación social de la mujer vista desde la perspectiva de Bourdieu. En las dos

novelas que analizamos la mujer está desautorizada de credibilidad, por ejemplo, la constante duda de si el amor de Lilia es amor verdadero. En otras palabras, el narrador pone en entredicho la legitimidad de los diálogos protagonizados por sujetos femeninos, a tal punto que los discursos de ellas son minimalistas.

Lilia se mantiene “callada y hermosa” (2007, 181), pasividad en la cual permanece en casi toda la novela, al punto de ni siquiera poder expresar su dolor en palabras, sino solamente con su llanto (2007, 260). Esta pasividad es deseada por el personaje masculino, tanto que Juventino Vargas, en un fragmento del texto desea que la niña enferma por amigdalitis, se mantenga así para siempre, “No deseaba irse de su lado, seguro a la vez de que así, dormida y bella, era más simple y fácil amarla [...]” (2007, 265). Es decir, la pasividad no es solamente una herramienta literaria para mostrar los rasgos de un personaje, sino que también es efecto del punto de vista, pues el narrador (ya que está ligado el protagonista) explica a partir de la visión de un Juventino quien quiere a la mujer sumisa y callada, más no lo logra propiamente por su sensibilidad, o mejor dicho capacidad de hombre con masculinidad disminuida, no significa esto que no sea un deseo o un imaginario con el cual el hombre quiere definir a su “amada”.

Los juicios de valor sobre el comportamiento de las mujeres en las novelas expresan la necesidad de normar a estas, ya que existe un número significativo de párrafos para analizar y juzgar el comportamiento de ellas. Hay una visión maximizada sobre el comportamiento de ellas, existe un notorio acaparamiento del ejercicio de la narración.

Esto muestra cómo las mujeres personajes en las novelas, están en una constante evaluación de su comportamiento, su estética y su orientación sexual. En ese sentido, a continuación, se profundizará cómo se representan a las mujeres a partir de un conjunto de elementos simbólicos. Así mismo, las novelas analizadas permiten ver que las construcciones femeninas de los personajes responden a tres estereotipos que hemos planteado, estos son la mujer abnegada, la virgen y la prostituta.

2.1. En un Edén constante: la imagen femenina construida a partir de la virginidad, la niñez y la naturaleza

En los primeros capítulos de *El deseo que lleva tu nombre* se describe la casa de Juventino, la cual tiene la apariencia de un jardín botánico debido a la variedad y cantidad de plantas que están en todas partes. Este jardín se mantiene intacto y apacible hasta la aparición de Lilia, quien con la compañía de tres mascotas deterioran este hermoso espacio, ante esto el protagonista de la novela se encuentra perplejo y completamente

concentrado en la presencia de la chica, por lo cual abandona el cuidado del jardín para concentrarse en la figura de Lilia, se muestra a ella como una nueva Eva paseándose desnuda en la casa, como si se tratara del jardín del Edén.

Encontramos la metáfora de Adán y Eva en el Edén, previo al pecado original, que en este caso es el deseo que Juventino Vargas siente por una niña de 13 años. Pero de la misma forma que el pecado de los primeros humanos de la biblia es culpa de Eva, el pecado de *El deseo que lleva tu nombre* es producido por Lilia, quien inicia el contacto con el Adán de la novela. Este pecado es reproducido en la novela al dar cuenta en casi toda la primera mitad de la novela cómo el protagonista es incitado por Lilia para quedarse en su casa. Al igual que el texto bíblico del Génesis, se carga de toda la culpa a la figura femenina, cuestión que busca ejemplificar como la agencia femenina debe ser reprimida debido a los efectos que tiene en el “equilibrio” del funcionamiento de un mundo pre-femenino (pre-Lilia). Haciendo al personaje masculino un cómplice y víctimas de las consecuencias de las acciones femeninas (el destierro del Edén y el ostracismo auto destructivo de Juventino).

La figura femenina en este caso es puesta siempre en duda, pues sus acciones ponen a la figura masculina en posiciones a las cuales no hubiera llegado sin su influencia. Esta visión completamente unívoca logra crear una atmósfera de entendimiento y comprensión con los protagonistas aparentemente pasivos y, por ende, exentos de culpa (Juventino y Adán). Esta posición, logra crear una idea errada de las víctimas y victimarios de esta narración, pues en el caso *El deseo que lleva tu nombre*, es Lilia quien debido al amor que le entrega a Juventino es condenada al encierro, aislada de toda forma de comunicación¹¹ y finalmente abusada sexualmente.

La analogía entre el jardín del Edén en *El deseo que lleva tu nombre* no solo es clara, sino que hace alusión a la inocencia de los dos protagonistas antes del pecado primigenio que marcará el futuro de su historia. Pero en este caso el Edén como espacio no es solamente entendido como el escenario (la casa de Juventino) en la cual se desarrolla gran parte de la historia, sino también el cuerpo de la niña, es decir, su propio cuerpo como un espacio paradisiaco y virginal en el cual el hombre podía entrar, “El humeante recuerdo de su cuerpo inmortal y el edén inmerecido que contenía para él [...]” (198).

Pero esta no es la única referencia directa a los libros de la biblia, pues en el texto

¹¹ Debido al delirio de Juventino Vargas quien traslada a su vida los momentos de su novela, específicamente cuando Julio Villa protagonista de su novela busca a su amor, en este caso el amor de Lilia

La mantis religiosa, se toman diversas historias de la biblia para hacer referencia a las experiencias de los protagonistas, como si estas historias fueran la “*Magistra vitae*” de Cicerón. Por ejemplo, se hace referencia a la historia de David (en los libros I y II de Samuel) (2013, 113) o de Abraham, en la cual Sara decide utilizar a su sierva Agar para tener un hijo, Ismael. Entre estas dos historias de la biblia existe un paralelismo entre los acontecimientos (Génesis 15-17), pues en los tres casos los protagonistas debido a la avanzada edad de sus esposas tienen relaciones consentidas por estas últimas, con mujeres jóvenes, quienes trabajaban para ellos, como es el caso de Loli:

Respiró venturosa, porque entre Bibi y ella, ahora no había duda de quién era la preferida. Como Agar y Sara frente Abraham. No obstante, supo que debía gobernar esa preferencia de amante con sutileza. Si no sería su perdición como en la Biblia. (2013, 126)

Los textos bíblicos funcionan en este caso como avances sobre el final de la historia, es decir nos comentan de manera directa un pronóstico sobre el mismo relato. Los habitantes del Edén siempre son desterrados, y Abraham siempre prefiere a Sara. La narración posicionada desde la hetero-normalidad esta expresada en esta constante necesidad de afirmar la sexualidad de los personajes a partir de referente heteronormados, como los de la biblia, un hombre dos mujeres, no dos hombres y una mujer.

En el momento en que Bibi decide hacer parte del acto sexual entre Loli y Antonio, en el acto esta mujer da placer a la protagonista, seguidamente los esposos le besan simultáneamente en la boca y la vagina, pero la protagonista desde una postura completamente heteronormada, expresa su desaprobación al trío. Loli muestra su constante aprobación al coito entre la mujer y el hombre, aun cuando ella reconoce que Bibi besaba mucho mejor que Antonio, lo que puede ser interpretado como una narrativa proveniente de la idea heteronormada del placer, y sobre todo de su heterosexualidad construida, en el acto sexual decide dejar de lado cualquier forma de placer que no sea la penetración y los besos de un sujeto masculino:

Antonio estaba sobre Loli. En el sentido normal de un hombre y una mujer en la cama. [...] Loli, por si acaso, abrió los ojos y lo vio. Menos mal se dijo. Antonio entraba y salía de ella, torturando su pubis. Era un vaivén primitivo que ella amaba por su simplicidad de émbolo vivo. (2013, 92)

De hecho, se insinúa en la novela de manera perspicaz como el deseo femenino está arraigado al falo, “De pronto, como si fuera un destino de mujer, no deseó otra cosa que tocar esa carne del escritor” (50). Además, como la penetración está dispuesta para los hombres de la misma forma que en la naturaleza, a partir de analogías a la dominación masculina de los animales: “Me molas mogollón así, ensillada. Como una potranca fantástica. No soy una potranca, dijo ella con enojo fingido. Sí lo eres y yo tu jinete.”

(2013, 112) Como si fuese una forma natural de dominación y por lo tanto aplicada obligatoriamente en nuestra especie.

Existencia una definición y entendimiento de la virginidad, en el caso de las novelas que aquí estamos analizando es posible ver esto en el personaje de Lilia a quien se carga “inocencia” y virginidad como rasgo de su atractivo. La pureza de este personaje está relacionada a su virginidad y al mismo tiempo a su capacidad de ser madre-esposa, cuestión que solo se rompe en el momento que está deja de ser virgen y se convierte en víctima de los delirios construidos a partir del celo de Juventino Vargas, quien trata de controlar a la protagonista a través del castigo y la violación para luego culparla por huir.

Si recordamos las novelas ecuatorianas mencionadas en el primer capítulo (*La emancipada* de Miguel Riofrío del año 1863 y *Cumandá* de Juan León Mera del año 1877), es posible ver cómo se construyen los eventos que estructuran las novelas a partir de los encuentros sexuales de las mujeres. La virginidad cobra un valor preponderante porque permite construir un modelo de personaje, es decir, se vacía la idea del comportamiento femenino a apartar de la sexualidad. Por lo cual, es necesario hablar de la mujer virgen como un modelo central en las novelas expuestas en esta tesis.

Este modelo está asociado en nuestro pensamiento occidental y la tradición cristiana, la cual tiene como máxima expresión María, madre de Cristo, una mujer que además de no haber tenido relaciones sexuales con ningún hombre, también conservaba su pureza hasta que es llevada al cielo. María no era solo una mujer virgen, sino una ofrenda limpia y sin mancillar, este ejemplo ha definido el pensamiento occidental sobre la virginidad desde hace unos diecisiete siglos con el nacimiento y fortalecimiento del cristianismo al finalizar el imperio romano, por lo cual, es una idea sumamente arraigada, aún más en nuestros países, en los cuales la iglesia católica figuró como el principal ente de control y centro de disciplinamiento de los cuerpos hasta hace unas pocas décadas. Por ende, lo que podemos ver en la novela *El deseo que lleva tu nombre*, es una virginidad basada en la penetración o el himen, pero aún más la pureza e insaculación de la entrega de Lilia a un hombre, convirtiéndose el cuerpo místico, puro y traspasado a la voluntad masculina, a la entrega abnegada del tiempo.

Si María respondió al llamado de dios por medio de un ángel diciendo “He aquí la esclava del señor”, Lilia responde a la figura masculina de una manera similar, casi celestial, debido a su capacidad de ordenar y darle sentido al mundo de Juventino. Entregándose como una mujer abnegada a su casa y a su hombre debido a la atracción o amor sentido hacia el otro: “No era menos cierto, eso sí, que había ganado una empleada

gratis. Acaso también una inmerecida dulce loca compañía humana” (Carrión 2007, 81).

La virginidad se convierte en este marco narrativo en una forma de ejercer el control sobre las mujeres, pues al disciplinarlas por medio de una idea de *ser mujer*, se impide que ellas puedan sentir sus cuerpos, por medio de la masturbación u otros tipos de ejercicios de auto-estimulación, dejando el placer solo para la unión entre hombre y mujer. Cuestión que vemos expuesto en el caso de Lilia quien es castigada por masturbándose, acción que es tomada como una traición por el protagonista. En la búsqueda del placer Lilia es castigada por medio la violencia sexual con la cual, con la cual se busca disciplinar las formas de sentir placer de Lilia.

La sexualidad se ha construido en la novela a partir de los imaginarios que se han constituido de las relaciones sociales en la cultura occidental, en la cual la penetración no solo representa un acto de placer, sino también de poder, de control, el cual es tomado por la figura masculina, tal como también lo expresa Antonio en la novela *La mantis religiosa*, en la cual él se convierte en el jinete y Loli en una potra, la cual está siendo dominada por medio de la penetración, sino también controlada en sus acciones, en su capacidad falocéntrica que le otorga la decisión en el sexo y fuera de este.

Aunque parezca contradictorio se construye la imagen de pureza por medio de la exposición de características físicas de las protagonistas. Aunque también se relaciona esta pureza, esta pierde importancia al momento de construir la imagen femenina en post de lo sexual, una basada no solo en el comportamiento, sino también en el cómo se ve y se siente el cuerpo femenino, lo femenino desde esta visión androcéntrica no pertenece a las mujeres por ser mujeres, sino en cuanto son expuestos como elementos de dar placer, no es el sentir y ser a partir de la sexualidad propia sino tener un “culo tan comprensivo, pensó y quiso tener la carne de la chica curvándose bajo el peso de la mano” (198).

Debido a que la novela está narrada desde una visión limitada a Vargas el interés solo está en el deleite de su sexualidad, en el recuerdo, la imaginación y las acciones que permiten su satisfacción. Estas características son construidas a partir de la exacerbación de los sentidos (la vista, el olfato, la escucha y el tacto) por lo cual las protagonistas son cargadas de una voluptuosidad que genera furor e irracionalidad de los protagonistas.

Particularmente el olor de Lilia logra tomar parte del protagonista, hasta un punto de trastornarlo, el tamaño de los glúteos de Loli o su piel tersa y limpia también logra este furor. En consecuencia a estos ejemplos, es posible ver que a estos cuerpos no se les carga una idea negativamente, sino que por el contrario los higieniza, es decir el olor o este cuerpo de piel tersa es limpio en cuanto tiene un color (blanco) una textura (tersa) y un

tamaño (voluptuoso pero no grotesco, a diferencia de la mujer prostituta con la que Juventino tiene su primera relación, quien es tratada en ese caso como un bulto de carne) en consecuencia, se constituye en la novela la imagen de un deber ser del cuerpo femenino, de su aroma y de las sensaciones que debe generar en un hombre.¹²

Este detalle sobre el aroma de Lilia lo podemos relacionar con dos situaciones: primero con el libro de la biblia “Cantar de los cantares”, en este se expresa a la bien amada mujer, es decir, a la virgen protagonista de este episodio bíblico, ella siempre está rodeada de olores florales o ella emana ese aroma; nuestra Lilia, como la virgen del antiguo testamento, va dejando por doquier su olor a jazmín, dejando un rastro que le permite guiar a su amado en su búsqueda. Cuando Lilia visita a Juventino por primera vez “[...] se levantó en seguida y se puso a mirar todo, mientras el hombre aparatoso desaparecía en el fondo del pasillo, otra vez alterado por el olor del jazmín” (Carrión 2007, 48).

Desde una perspectiva más espiritual, el aroma está muy ligado al olor a santidad, que, dentro de la tradición católica, es el aroma a flores que emanan los santos y santas, las reliquias de ellas o cualquier objeto cercano (Albert 1993). Principalmente este olor hace referencia a la incorruptibilidad de la carne, por lo que la virginidad como modelo de mujer tiene en su imaginario a María, una mujer incorruptible por el pecado; Lilia entra en la novela con virtudes similares que nos recuerdan a la figura mariana que recoge el deber ser femenino, una mujer pura cuya carne no ha sido mancillada por el pecado del sexo y el deseo. Las cartas que escribe Lilia a Juventino, su ropa, las habitaciones, la casa entera están impregnadas de jazmín que, a más de turbar a Juventino, acompañan a los poderes endilgados a Lilia de atravesar paredes y puertas cerradas.

Lilia se presenta como un personaje que va rozando lo angelical y lo sobrenatural, lo cual no es raro, ya que a las mujeres se les otorga cierto tipo de característica divina por parte de quienes dependen de ellas (Lagarde 2005, 134). En *El deseo que lleva tu nombre*, se insiste varias veces en el olor a jazmín de Lilia, caracterizado como “arrebataador” y tan profundo que varias veces nubla y confunde a Juventino.

Lilia, una niña huérfana, pobre, rodeada de animales y a quien le gusta estar desnuda, aparece asociada a la naturaleza en oposición de Juventino un profesor, escritor, bebedor de vino, construido en relación al mundo culto de los libros y la literatura. Esta

¹² Pero esta pureza, construida sobre el cuerpo femenino por medio de un deber ser, también se constituye a partir de la relación con su comportamiento, es decir, este mismo olor o tamaño, puede ser entendido como vil, a partir de un cambio de comportamiento de las mujeres.

asociación mujer-naturaleza se entiende como la capacidad e incluso obligación de las mujeres de ser dadoras de vida, por lo que, por una parte, aunque Lilia no tiene hijos, la relación de ella con sus animales la hace lucir como una madre para esas indefensas criaturas bajo su cuidado y luego una madresposa para Juventino. El deseo individual por ende se convierte en un deseo de pareja, en un estar en el mundo a partir de los mandatos del protagonista.

En la narrativa muestran a Lilia como una muchacha virgen y luego de su primera relación sexual con Juventino Vargas, sigue siendo considerada pura debido a su entrega y fidelidad al protagonista. Por esto es que en ella se construye una idea de misticismo, de santidad y de una capacidad sobrenatural de entregar bienestar por medio del trabajo doméstico y el placer físico que entrega al protagonista; a partir de que ella pierde su virginidad con Juventino, aparece una nueva Lilia, la ama de casa, la que cocina y limpia, la que cuida de Juventino; la madre-esposa, aquella dispuesta de manera completa en tiempo y cuerpo a él.

En relación a esta línea de análisis textual, en las dos novelas que se analizan, las mujeres están vistas como dadoras de placer y cuidados, dispuestas a entregar su cuerpo y aplazar sus orgasmos en pos del bienestar del otro. Aunque, en este punto estamos hablando de dos tipos de imagen sobre la pureza de la mujer, es necesario anotar que esta característica se ve en Loli por medio de su cuerpo, pues este tiene los atributos del canon estético reproducidos socialmente, sus ojos, sus glúteos, su rostro, etc., tiene sentido en cuanto producen placer a los sentidos, este placer dado en este caso a un hombre, construye una imagen tierna de la mujer. Pero además de esto, el narrador habla en toda la novela de múltiples comportamientos infantiles de la protagonista, los cuales más que demostrar inmadurez, da cuenta de una pureza hecha cuerpo. En consecuencia, es posible ver en las novelas, como el comportamiento posterior a la pérdida de la virginidad y las características físicas permite construir una imagen de pureza que remplaza la categoría “virginidad”, pero que naturaliza a la mujer en su rol de madre-esposa.

Se soluciona la contradicción de la virgen inmaculada y la mujer llena de deseo que busca entregarse al hombre de quien está enamora, pues sigue la lógica de la pureza a partir de la entrega completa del cuerpo femenino, no solo a partir de la virginidad. Pero esta última es central pues permite ver en la novela *El deseo que lleva tu nombre* como la entrega de la virginidad precede a la entrega de todas las energías del cuerpo femenino. Esto permite que, en las dos novelas, las mujeres sean puras en cuanto a su virginidad y en cuanto a la entrega de su mente y cuerpo a un hombre. Esta construcción estereotipada

de los personajes femeninos la cual responde a la estigmatización a las mujeres que no son vírgenes o no se entregan de manera completa a los deseos y formas en que funcionan las relaciones patriarcales.

2.2. Construcción de la feminidad abnegada

La relación naturaleza-mujer-madre primero apela a lo biológico, no resultan extrañas las expresiones madre tierra, madre naturaleza, por lo que la maternidad se termina recreando en el imaginario como una obligación de las mujeres, incluso sin haber parido. Lilia es esa naturaleza de deseo desmedido, de acciones impulsivas que tambalean la razón y cordura del Juventino profesor y escritor, es él quien representa esa medida patriarcal que controla a la naturaleza femenina.

Esta medida o control tiene una forma de manifestarse sobre el cuerpo femenino, en el caso específico de la novela, se representa por medio de la violencia sexual, por el confinamiento al espacio privado y el control de toda comunicación y tal como se muestra, esta es la forma en que Lilia demuestra o expresa su amor genuino, al igual que Loli, quien se entrega finalmente en mente y cuerpo a Antonio, imaginando todo el tiempo la posibilidad de construir una relación independiente con él, aún a sabiendas que él no tiene ninguna intención de separarse de Bibi, en esta entrega abnegada e incondicional cariño ve un perfeccionamiento del amor, nacido del deseo y del cuerpo.

Esta idea sobre la mujer y la feminidad, continúa siendo un canon sobre las actitudes que las mujeres deben desarrollar, específicamente el ejercicio de cuidados, pues las mujeres no solo deben cocinar, sino que además deben cocinar con el mismo sabor, aroma y textura que anteriormente lo han hecho otras mujeres encargadas de las actividades de cuidado en la vida de estos hombres, específicamente sus madres. Así, la mujer debe no solo ser abnegada, sino que también debe reproducir características como la bondad y abnegación de otras mujeres de importancia en la experiencia de los hombres como son las madres, por ende, la mujer debe ser mujer-madre no solo de sus hijos sino de los hijos de otras. En el caso de *El deseo que lleva tu nombre*, se expresa, “Lilia cocinaba como su mamá y la cara de ella, con la alegría pendiente de las lerdas palabras del hombre [...]” (2007, 87).

Lilia va perfeccionándose como madre-esposa a los ojos del protagonista, mientras el tiempo transcurre y ella va demostrando su capacidad para entregarse al hombre no solo sexualmente y sentimentalmente sino también al hogar y a los animales, los cuales fungen en toda la novela como el recipiente en el cual Lilia derrama todo su

ser maternal, “Se puso de pie y vio o creyó ver que Lilia no era más una niña huérfana con animales, sino una mujer recién terminada de construir ayer tarde para él” (2007). Pero esta “mujer recién ensamblada” para él por alguna fabrica celestial, al igual que otro producto, tenía ciertos peligros para su uso (“Pero, por primera vez en sus años solo se sabía seducido por el mismo peligro que temía”) (2007, 166) en este aparte Lilia se convierte en un sujeto sexualizado y erotizado el cual se construye en adulta (madre-esposa) debido a su sexualidad y no a partir de su edad mental y física. Esta contradicción entre la mujer recién construida a la perfección para Juventino y la mujer portadora del pecado de Juventino, muestra nuevamente una metáfora con la historia de Adán y Eva, historias en las cuales nuevamente la mujer debe ser puesta en duda, para poder entenderla como mujer.

Si bien Loli no es vista como esa mujer construida para Antonio debido a que este ya cuenta con una esposa quien cumple con dicho roll es representada con las características de la madres-esposa, es decir como aquella mujer abnegada, expresada en lo “callada y hermosa” (2007, 181) en su entrega completa en los encuentros sexuales, “Dijo ay madre y se abandonó al deseo de Antonio, al suyo propio.” (2013, 50), en los cuales la protagonista se va entregando cada vez más, pasando poco a poco de un mero trabajo, a mantener relaciones sexuales con Antonio por darle más placer, por darle una forma de bienestar para que el novelista pudiera continuar y tener nueva inspiración para su trabajo. Esta abnegación hacia Antonio se va haciendo más fuerte en cada página de la novela, al punto de que la protagonista desprecia el dinero que gana, pues desea entregar su cuerpo tan solo por amor, sin pensar en el impacto que el abandono total a cualquier recurso monetario tendría en su vida como extranjera.

Conjeturó que había otras formas de decir te amo sin decirlo. ¿Haciéndole tal vez una rebaja de cien euros en la tarifa de quinientos? Le pareció un buen recurso. Pues, en el dinero había una infamia que en el fondo la humillaba y envilecía toda hermosura. Así que, si recibía menos pasta, menor sería esa infamia y menor esa vileza. (2013, 126)

Repitió el pensamiento de que el dinero torcía la belleza inventada por Antonio y ella. La utopía como belleza irrenunciable, como decía él, citando a una poetisa que adoraba. La vez pasada se había olvidado pagarle y ella, feliz; aunque, la verdad, en principio solo había pensado en la famosa rebaja de cien euros. (2013, 132)

Cada encuentro con Antonio convierte a Loli en un ser cada vez más pasivo y a la deriva, controlada solamente por el placer que siente al momento de estar siendo penetrada por él, donde solo se evidencia un erotismo basado en el uso del pene y la boca como herramientas para el placer, dejando de lado cualquier otro tipo de placer físico que puedan darse los seres humanos.

De improvisto, el escritor se puso de pie, tendió a Loli en la cama con urgencia, le dio la vuelta, le abrió las nalgas temerosas y la penetró. Lo hizo sin ternura, no como un escritor de novelas de amor, sino como un tosco y desolado buscador de petróleo. Madre mía, gimió Loli para sí. Este viejo ha perdido la vista. Quiso decirle por favor, Antonio, no es por allí; pero solo abrió la boca y se calló, tensa, vibrante. No es él, sino la esposa, se dijo la chica para distraerse de la tenacidad del hombre. De su rudeza, quizá de su rencor. Ella le habría ordenado dale por donde más le duela, pero solo la polla ¿he?; no el corazón. [...] anheló de nuevo la rudeza del principio y odió a Bibi. Una sargenta implacable que, sin duda, le habría impuesto a su marido el oficio de escritor, la marca de su ropa, sus costumbres y hasta las formas del placer. (2013, 53)

En el caso de Loli podemos ver cómo el pago por un encuentro sexual convierte a la mujer en una prostituta, cuestión que reafirma la idea por medio de la cual las mujeres deben entregar su cuerpo solo por el amor, ni siquiera por el mismo placer, convirtiendo cualquier otra forma de transacción sobre el cuerpo en algo pecaminoso. Esto se ve en la profunda necesidad de convertirse en la pareja de Antonio, no por continuar sintiendo placer, sino por ser parte de la vida de un hombre con quien solo pasa tiempo para tener sexo, de un hombre de quien ni siquiera ella conoce más allá del propio sexo, es decir se liga en dicha novela el acto sexual con el acto de amar, a que información alude el narrador para explicarnos porque mágicamente alguien quien paga por tener sexo merece amor, porque sí, ¿por ser escritor? Este cuadro psicológico que se expresa al lector sobre el amor que siente la protagonista solo tiene sentido en cuanto el ideal de entrega absoluta, de la imposibilidad de separar por parte del androcentrismo los encuentros sexuales con la posesión absoluta del cuerpo.

2.3. Control y castigo sobre el cuerpo impuro: la construcción de la puta como degenerada, enferma o pecadora

La mujer denominada como puta se la construye socialmente a partir de lo profano, pecaminosa, sucio, etc. Dicha representación androcéntrica ve en la mujer un sujeto perjudicial a la sociedad, ya que estas no cumplen con el canon femenino de pureza, entrega y obediencia hacia sujeto masculino. Así, el “ser” una puta no se construye solo a partir del trabajo sexual, sino a partir de la mujer que transgrede la normatividad y los cánones del sujeto femenino. Este imaginario social lo vemos reflejado en las novelas materia de estudio, ya que a partir de diversos momentos se construye a las mujeres dedicadas a trabajo sexual o no a partir de ser una “puta”.

Un ejemplo de esto es la construcción masculinizada de Bibi a partir de la visión de la protagonista Loli. Bibi es construida como una mujer perversa, entrometida y controladora. En varios puntos de la novela la protagonista expresa su desaprobación a la aceptación y planificación de los encuentros sexuales de Antonio por parte de su esposa.

A partir de esta no aceptación de la actitud de Bibi, Loli piensa en esta como una puta, sobre todo por su disposición por participar en los encuentros sexuales, cuestión que rompe con la imagen canónica de mujer casada.

En estas dos novelas también se expresan diversas descripciones estereotipadas de las mujeres dedicadas a la prostitución, por ejemplo, la apariencia física o la nacionalidad, en *El deseo que lleva tu nombre* ellas son descritas como mujeres como sujetos abyectos (“un montón de carne de alquiler”, 37):

Pero no halló más que la noche de un viernes de hacía veinte años, ocupada por la obesa mujer que pagó sin recibir de ella la fiesta que pensaba que vendía. Había esperado hasta las diez, en que se fue el último hombre de la fila, aunque cuando le tocó a él no pudo o no quiso dar los dos pasos que lo separaban de la puerta de la impaciente mujer, que resplandecía en la penumbra del cuarto. Ella lo llamó dos veces, y, al ver que era un muchacho lerdo, pareció comprender o agravársele la impaciencia. Se levantó, lo tomó de la mano, lo metió en la pieza y lo puso encima de su cuerpo y su olor de animal desolado vivo sin decirle por dónde era ni que no tuviera miedo porque era su mamita, ni cerrar la puerta con llave. Era la primera vez de Juventino Vargas, pero la mujer estaba pensando en que llovería y se le iban a mojar los trapos del alambre si él no se apuraba y no halló el tiempo ni el instinto para preguntárselo ni él la valentía suficiente para decírselo. Se quedó solo con todo el trabajo del amor a su cargo. Estaba tratando de reunir los pedazos dispersos del sueño de una mujer desnuda para cubrir ese montón de carne de alquiler a tanto la tonelada y salvar su destino, cuando abrió la puerta y entró un borracho confianzudo que le quitó las ganas con una carcajada de animal que seguiría persiguiéndolo para toda la vida. Desde ese día, con cuanta mujer se encontró y quiso ser hombre crudo, se encontró primero con sus propios terrores, las urgencias o prevenciones de ellas y se quedó solo con sus plantas y sus relatos. (2007, 37).

Lo anterior demuestra la visión masculina del protagonista, según la cual las mujeres son sujeto que debería ser, pero no son, ni en los momentos en los cuales se les paga por ser, es decir están siempre puestas en duda siempre que no cumplan con los cánones del *ser mujer* que el sujeto masculino define. Situación que se evidencia nuevamente en el caso de Lilia, cuando ella deja de ser esa mujer idealizada, esto es en el momento que ella cambia su comportamiento en la relación con Juventino, en ese momento pasa de ser la mujer amada a la “Negra hija de puta, [...] Negra cabrona [...]” (2007, 313). Esto da cuenta de cómo la mujer es constituida como una “hija puta” o puta a partir de su comportamiento disruptivo y rebelde en cuento al orden masculino.

El comportamiento sumiso y entregado de Lilia se rompe cuando ella se distancia de Juventino, mejor dicho, cuando ella se descubre a si misma desde su individualidad, por ejemplo, el masturbarse. Este cambio de comportamiento permite ver otro aspecto de la masculinidad, esta es la violencia como método de controlar y disciplinar el cuerpo femenino. En este caso específico, la masturbación de Lilia (específicamente en el contexto de la novela *la Mantis Religiosa*) como forma de apropiación de su cuerpo y de

independencia, es castigado con violencia sexualmente. Según consta en el texto:

Nooo, dijo. La chica estaba puesta al revés, doblada en ángulo recto contra el borde de la cama del domingo. No ofrecida y dulce como tantos otros días idos, sino quebrada por la fuerza bruta de los brazos y piernas del hombre implacable y triste, que pretendía pagarse así el mal tiempo que había llegado a su casa. La otra Lilia que era ahora Lilia que, para colmo, había sido pillada masturbándose. Nooo. La furiosa y hermosa espalda de la muchacha se retorció sin ver la superioridad del enemigo, negándose y odiando un temor que antes ella amaba y pedía al deseo de Juventino Vargas, con más frecuencia de la que cabía en ese deseo. (Carrión 2007, 289)

No podemos entender la violación de Lilia como la expresión de los deseos sexuales de Juventino, sino por el contrario, como una forma de obtener el poder, esto es el marcarla física y mentalmente por medio de un trauma, por medio del ejercicio coercitivo de su cuerpo. Tal como lo analiza a profundidad Rita Segato, la violación no debe ser entendida como el hecho sexual de violencia solamente, sino como un acto moralizador, un acto que conlleva un mensaje del principio básico de mandato masculino el poder, el continuar siendo hombre:

El violador no es un anómalo, solitario, raro. En él irrumpen valores que están en toda la sociedad. Es el actor protagonista de una acción que es de toda la sociedad, una acción moralizadora de la mujer [...] es un sujeto vulnerable que se rinde a un mandato de masculinidad que le exige un gesto extremo, aniquilador de otro ser para poder verse como un hombre, sentirse potente. (Segato 2017, 3)

La violación marca el punto clave para desentrañar la construcción del personaje, la misma que responde a una estructura patriarcal que la sitúa como elemento subordinado ubicado en el ámbito privado y doméstico. Lilia es naturaleza, a ser controlada; virgen, a ser desflorada, y madre, de animales y de Juventino. Mujer a fin y al cabo, por lo cual ante la mirada masculina debe ser disciplinada por medio de la violencia debido a la traición que imagina Juventino y al desapego de este. Este pecado mortal, desarticula su pureza de mujer abnegada y transita hasta convertirse en una “negrademierda”, que se separa de él no por culpa de él y su violencia, sino por culpa de una relación ficticia imaginada por el protagonista.

Pero este no es un comportamiento aislado del protagonista, sino de un comportamiento sistemático que va aumentando las formas de violencia sobre Lilia. Dichos actos violentos son motivados por la necesidad de controlar los sentimientos y las acciones de Lilia, es decir controlar los pensamientos y el cuerpo de Lilia. Diversas escenas van construyendo este estallido violento, por ejemplo:

Lilia no había mentido. Se puso en cuatro patas a dos pasos del teléfono mentiroso misterioso y le fue acercando poco a poco, el miedo. Lilia Lilia. Era una voz nueva y buscaba a la chica a la chica con fuerza, con angustia, con infinita necesidad, sin importarle el obstáculo del hombre o la desconexión del teléfono. [...] No sabía qué hacer,

enfurecido inmóvil solo. Pensó en los agravios más crueles contra el intruso; en ir a ver a Lilia para condenarla por infidelidad y extraerles el secreto a golpes, y atarla para siempre contra el tronco del mango con una cadena de animal perverso; en destruir el objeto de la discordia. Se decidió por lo primero y lo último. Al fin de cuentas, esos dos odios incluían el otro y detendrían al intruso sin remedio. Hijo de puta, aquí no hay ninguna Lilia. (2007, 248-249).

Este primer momento de violencia es psicológica, pues, aunque el protagonista no utiliza la fuerza física si utiliza todas las herramientas a su disposición para controlarla al mantenerla encerrada en un espacio donde él tiene todo el poder, convirtiéndola en una prisionera, torturándola por medio del encierro.

En la estadía de Lilia en casa de Juventino, ella solo sale en los momentos que Juventino decide,¹³ situación que se pretende mostrar como un acto de ternura y protección, pues el protagonista intenta compensar la situación de encierro por medio de muchos regalos, una boda improvisada, mascotas, un intento de viaje fallido, etc., hechos que finalmente no solucionan el martirio y castigo que representaba ser prisionera de los deseos y de delirios de amor romántico y perverso de Juventino.

Esta escalada de violencia termina solo hasta que la protagonista decide terminar la relación con Juventino, cuestión que es tomada por el protagonista como un acto de traición, de una mujer aprovechada e indómita, de una “Negra hija de puta” (2007, 313). En este sentido encontramos que el ser puta en la novela está construido a partir del incumpliendo de los valores y comportamientos femenino aceptable para el protagonista. Pero esta forma de estereotipar a la mujer parte de una animalización y visión de sujetos salvajes por civilizar del androcentrismo, es decir la mujer puta es aquella que incumple con la visión civilizatoria masculina del ser mujer.

Más allá de Lilia, para Juventino todas las mujeres están relacionadas con la naturaleza y el mundo animal salvaje y descontrolado, por ejemplo en uno de sus recuerdos menciona el protagonista: “Uno, el de una muchacha mentirosa y sola que abusó de él cuando aún no sabía que las mujeres eran unos animales redondos y peludos que no tenían con qué orinar” (Carrión 2007, 33), en otro fragmento también expone: “Pues, por la poca o ninguna experiencia sobre las mujeres [...], Juventino Vargas sabía que, hablando de animales incomprensibles, nadie las superaba [...].” (Carrión 2007, 58).

¹³ Es de anotar que, si bien Lilia sale en ocasiones, estas son vistas como “escapadas” que ella realizaba sin avisarle o comentarle a Juventino, por lo cual no se puede considerar que ella tuviese libertad de salir, pues no nace esta libertad a partir de un pacto en la relación entre los protagonistas, sino a partir de la búsqueda de autonomía y desprendimiento de las ordenes de Juventino. Es decir, no son salidas consentidas por él, ya que, en dicho contexto el protagonista utiliza la excusa de que Lilia lo ponían en riesgo de ser judicializado por mantener una relación con ella, cuestión que como ya dijimos es la forma por medio de la cual se trasmite nuevamente la culpa en la figura femenina de Lilia.

Por otro lado, en *La mantis religiosa* se propone una discusión sobre el ser puta a partir de la puesta en escena de las reflexiones hechas por Loli.¹⁴ En esta novela la discusión sobre el *ser puta* parte de los encuentros sexuales remunerados que la protagonista realiza. De hecho, es una de las ideas centrales que encaminan el texto.

Ahora vendía orgasmos. ¿Era eso tocar fondo en su vida de mujer? ¿Estar en la última abyección? ¿O una mejora? Porque, si vendía orgasmos, no era sino una puta. Pero, claro, no estaba en la calle Montera como las rumanas. Estaba en la cama de un escritor como una amante. Era una amante. La amante de Antonio Solar. Aunque, claro estaba la paga y Bibi pervirtiendo esa ilusión. (2013, 96)

En este caso vemos cómo a partir de ciertos valores o características se quiere diferenciar a la protagonista de una “puta”, aunque ella también sea una trabajadora sexual, es decir construye un relato a partir del cual el trabajo de Loli es loable en cuanto ella se entrega al amor, si no fuese por esto, seguramente la visión sobre ella sería de una interesada, de una mujer no abnegada. Es a partir de estos valores y sentimientos que se logra construir un cuestionamiento a la relación de trabajo que tiene Loli, relación que rompe con cualquier sentido de ser puta, pues, aunque ella no está casada con Antonio se entrega a él en cuerpo, mente y sentimientos, es decir, busca convertirse en una madre-esposa. A partir de ese cumplir con el rol socialmente asignado como mujer, se deja de lado la relación laboral que Loli tiene con Antonio y Bibi, superándola de las demás mujeres de décadas a la prostitución.

En consecuencia, su *ser mujer* no era el de una puta como las rumanas que “habían tocado fondo” (2013, 96), sino una amante pagada, que se entregaba por amor, cuestión que según la alejaba de lo que ella consideraba como “la última abyección”. Las descripciones de las mujeres rumanas son en realidad las características implícitas y contrarias con las que el narrador quiere definir a Loli.

En ella se resalta una ternura relacionada a su siempre entrega a los hombres. Por lo tanto, la diferencia que define ser amante (algo construido desde la moralidad del texto como algo bueno) y el ser puta (algo construido como abyecto) no es el recibir dinero por realizar actos sexuales, sino el no entregar el cuerpo a los hombres a partir de los sentimientos como el amor, la fidelidad hacia ellos y el ser comedidas, características de las mujeres abnegadas.

La construcción de *ser puta* tiene una lógica interna en el texto, pero esta lógica está construida a partir del imaginario social sobre las mujeres. Es decir que dicho se

¹⁴ la imagen de (específicamente las denominadas como rumanas) se encuentra definida por su ser puta, es decir su actividad económica, la cual finamente las define hasta en las formas de mirar a Loli

define a partir del cumplimiento o incumplimiento del rol femenino, esto se ve reflejado en que Lilia sea una puta al separarse de Juventino, pues su rol debía ser estar de manera abnegada hasta la muerte con el protagonista, expresando una única feminidad. En el caso de Loli, vemos esta misma idea, pues aun siendo ella trabajadora sexual, no es construida como una mujer abyecta pues su fidelidad y amor a Antonio se construye bajo el rol canónico de la mujer abnegada.

Esta visión completamente masculina del amor y del deseo, permite generar en Loli un arquetipo de la perfecta amante, de un deber ser de la mujer, la entrega total, sin condiciones a cambio de nada, y es debido a esta razón que se construye un conflicto en relación al dinero que ella recibe, pues ella desea en toda la novela no hacerlo para completar su ser anegado que entrega su cuerpo por simple amor.¹⁵ Esta visión del amor, en la cual solo una de las partes debe entregar todo, es decir la mujer debe entregarse toda, hace parte de ese acervo androcéntrico de los sentidos del ser una buena mujer.

La lectura que hasta ahora he realizado permite ver cómo los personajes de las novelas analizadas idealizan el amor romántico, legitiman las formas de violencia en contra la mujer y no deslegitima o reflexiona sobre las diversas prácticas de control y disciplinamiento sobre las protagonistas, sino que por el contrario normaliza estos actos y deslegitima cualquier acción femenina para salir de los círculos de violencia, como es en el caso de Lilia. Es decir, desde la ficción de las dos novelas se condena a estas mujeres a un deber ser, es decir, al estar sometidas a condiciones que ellas no desean y que las violentan.

¹⁵ Esto es interesante en toda la novela *La mantis religiosa* pues la protagonista en la segunda mitad de la novela se siente obligada a recibir el dinero de los encuentros que tiene con Antonio solo para no levantar sospechas sobre el amor que ella sentía, por lo cual, el recibir el dinero es denigrante para ella, pero al mismo tiempo un acto de abnegación pues ella acepta ser denigrada solo para estar nuevamente con Antonio. Esto quiere decir que el dinero cobra un segundo plano para ella, pues es el amor que lo resiste todo lo que le permite estar con Antonio a partir de una relación contractual que ella desea acabar.

Conclusiones

Se buscó analizar la forma cuales son los elementos que se utilizan para construir a los personajes feminizados, las cuales como hemos visto tiene rasgos androcéntrica, pues como representaciones de personajes femeninos, se refieran a varias formas de feminidad aceptada o desvalorada. Es de anotar que en los dos casos nos encontramos ante personajes femeninos deseados (debido a la exaltación de su cuerpo), abnegadas y madres-esposas, es decir mujeres que cumplen con el rol que se les designan, mientras que en contra posición están las mujeres no deseadas (especialmente la Charro Bustamante) quienes cumplen con otros prototipos de un no ser mujer, mejor dicho, de un no deber ser mujer, por lo cual están en un punto secundario de la novela.

Para realizar dicho análisis se plantearon diferentes objetivos en cada uno de los capítulos, en el primero se vio cuáles fueron los primeros referentes literarios que utilizaran personajes femeninos como protagonistas en el Ecuador, estos fueron Miguel Riofrío con su novela *La emancipada* (1863) y Juan León Mera con *Cumandá* (1877). En estos dos casos logramos analizar cómo la composición que realizan en sus novelas tiene en los dos casos un objetivo, construir una imagen estereotipada de las mujeres, siendo la primera una mujer rebelde que recibe un castigo (la muerte) por sus actos y la segunda una mujer sacrificada, es decir abnegada.

Se evidenció la estigmatización, la segregación y la exclusión de las mujeres que deciden ser independientes y decidir sobre sus cuerpos. Lo cual sigue siendo un continuo en el caso del personaje de Lilia, quien también es castigada, pues en el caso de *El deseo que lleva tu nombre*, aunque se construye una imagen de sufrimiento en Juventino Vargas debido al abandono de Lilia, quien es castigada en gran parte de la novela es la chica. Por ejemplo, en el caso de la agresión sexual contra ella se ve un acto moralizador sobre el cuerpo femenino. Específicamente se castiga su debido a su desapego a la relación y su interés por sentir otro tipo de sensaciones de forma independiente. El encierro y la incomunicación también da cuenta de lo mencionado por el simple hecho de ser mujer madre-esposa, pues dichos actos en su contra expresan la necesidad de dominar y controlar al cuerpo femenino.

En el segundo capítulo se expusieron cuáles fueron los conceptos, estereotipos sobre la mujer y herramientas con los cuales analizaríamos las dos novelas de Carlos Carrión, por lo cual se planteó cómo la intertextualidad nos permitiría comprender los diferentes elementos textuales externos que componen las novelas. Algunos de estos elementos parten de cánones que sobre la feminidad, los cuales generan violencia la cual se reproduce en los personajes de las novelas. Estas reflexiones teóricas nos permitieron plantear tres grandes estereotipos, estos son: la puta-incivilizada-fea, la madre-esposa-abnegada y la virgen-pura-sin mancha.

En el tercer capítulo se analizó cómo se construye la imagen femenina en los personajes Lilia y Loli, dicho análisis se basó en los estereotipos mencionados anteriormente, lo cual permitió ver cómo el pensamiento androcéntrico con los cuales se nutre la identidad de los protagonistas. al mismo tiempo se analizaron las formas como el narrador logra construir en el relato una prefiguración estereotipada sobre las acciones de los protagonistas femeninos.

Una de las principales reflexiones que logramos al analizar las dos novelas escogidas es que las mujeres protagonistas no son más que un espejismo, una representación femenina desde la masculinidad androcéntrica de los protagonistas masculinos, pues el sentido, la identidad y la sustancia de estos personajes van construyéndose a partir del mandato masculino.

Bibliografía

- Alcázar, J. (2016). Intertextualidad narrativa: cómo Pacheco se apropia de *The Go-Between*. *Acta Poética*, 99-118.
- Álvarez, R. F. (2017). RELACIONES INTERTEXTUALES ENTRE LOS POEMAS DE SAFO Y LA HEROIDA XV: LOS NUEVOS APORTES DE P.GC. INV. 105 + P.SAPPH. OBBINK. *BYZANTION NEA HELLÁS*, 23-43.
- Arnaud-Duc, N. (1993). Historia de las mujeres. En M. P. Georges Dubby, *Historia de las mujeres* (págs. 109-148). Madrid: Grupo Santillana de Ediciones.
- Beauvoir, S. d. (1949). *El segundo sexo volumen II La experiencia vivida*. Francia: Galimard.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.
- Coll-Planas, G. (2010). *La voluntad y el deseo*. Madrid: Egales, S.L.
- Dijk, V. (1977). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. . Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2002). *La voluntad de saber*. Argentina: Siglo XXI.
- Hunt, L. (2009). *La invención de los derechos humanos*. Barcelona: Tusquet.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica. Investigaciones en torno al semánlisis*. Madrid: Fundamentos.
- Lagarde, M. (2003). Mujeres cuidadoras: entre la obligación y la satisfacción. *EMAKUNDE*, 10-14.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica SA.
- Millet, K. (2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- Pérez, A. (15 de marzo de 2019). *Ecologistas en acción*. Obtenido de Ecologistas en acción: <http://www.ecologistasenaccion.org/article13104.html>
- Reyes. (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco.
- Rojas, D. 2017. "Diario de muerte de Enrique Lihn: inscribir la muerte y dislocación del diario íntimo". *Nueva Revista del Pacífico* 67: 157-177.
- Salem, L. 2017. "Intertextualidad en los textos del antiguo Egipto: un análisis de los "bancos de arena". *Historia y sociedad* 35: 135-166.

Valles Calatrava, J. R. 2018. “Biografía y novela biográfica. Autobiografía del general Franco de Manuel Vázquez Montalbán como novela biográfica de carácter dialógico, político y crítico”. *Revista Estudios Filológicos* 12: 283-301.

Weeks, J. (1998). *Sexualidad*. México: Paidós.

Ziolkowski, T. (1972). *La vida de Jesús en la ficción literaria*. Caracas: Monte.