



5-2013

# Las cadenas del hombre: Las restricciones en los papeles de la mujer en la literatura hispana

Rachel Cohen  
rcohen4@utk.edu

Follow this and additional works at: [https://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonoproj](https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj)

 Part of the [Modern Languages Commons](#), and the [Modern Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Cohen, Rachel, "Las cadenas del hombre: Las restricciones en los papeles de la mujer en la literatura hispana" (2013). *University of Tennessee Honors Thesis Projects*.  
[https://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonoproj/1623](https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/1623)

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by the University of Tennessee Honors Program at Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in University of Tennessee Honors Thesis Projects by an authorized administrator of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact [trace@utk.edu](mailto:trace@utk.edu).

# Las cadenas del hombre:

---

Las restricciones en los papeles de las mujeres en la  
literatura hispana

Author: Rachel Cohen

University of Tennessee Knoxville: Chancellor's Honors Program

Honors Thesis Project

Thesis Advisor: Laura Trujillo-Mejía, PhD.

**Abstract**

The role of woman in society is a universal topic in literature, especially for female authors. Male influence has had a striking impact in the development of Hispanic literature because the standards of Hispanic society have controlled the roles of women for more than six centuries. This essay will attempt to explain and analyze how male-imposed restrictions have affected the writings and characters of female-authored works. An analysis of literary works from a variety of female authors of different time periods will show that the clash between a woman and her “natural” role is a theme common to women in many areas of Latin America and that this is a central motif in the evolution of women as authors. Female writers have to utilize the typical roles of women in order to break away from the expectations of their female characters. Thus, both the characters and the writers themselves can search for an identity independent of man.

**Resumen**

La situación de la mujer es un tema universal en la literatura del mundo, especialmente para las autoras. La influencia del hombre ha tenido un gran impacto en el desarrollo de la literatura de Hispanoamérica porque las reglas de sociedad han controlado el papel de la mujer hace más de seis siglos. Este ensayo va a explorar y analizar cómo afecta la escritura y los personajes femeninos de obras escritas por mujeres las restricciones del hombre. Un análisis de obras de diferentes épocas y de una variedad de autoras demostrará que el choque de la mujer contra su papel “natural” es común a mujeres de diversas regiones de Latinoamérica y es un tema central en el desarrollo de la escritura femenina. La autora tiene que utilizar el papel típico de la mujer para romper las expectativas de sus personajes. De esa manera, ambos los personajes y las escritoras pueden buscar una identidad independiente del hombre.

## **Las cadenas del hombre:**

### **Las restricciones en los papeles de la mujer en la literatura hispana**

En cada sociedad del mundo, hay una jerarquía social que determina el papel de la gente. En muchas culturas, esta jerarquía se basa en las nociones de una sociedad patriarcal con los hombres en las posiciones más poderosas y, como consecuencia, las mujeres en posiciones más bajas. Los poderosos afectan a los papeles de los ciudadanos en muchos, si no todos, aspectos de la vida, incluyendo las expresiones artísticas y pensativas. Sin embargo, la escritura y otras obras creativas ofrecen la oportunidad para demostrar y criticar las diferencias en las expectativas de cada miembro de una cultura específica. Como resultado, aumenta la consciencia de las injusticias que existen debido a una sociedad jerárquica y la crítica provee la oportunidad para cambiarla.

Una de las divisiones de poder más comunes se basa en los sexos. Existen varios estereotipos para los hombres y las mujeres que se aplican a diferentes aspectos de la vida. Para el hombre, la expectativa es una de poder, agresión, y dominancia. El hombre debe ser fuerte, trabajador, sexual y debe exhibir un elemento masculino en cada situación. Por ejemplo, los hombres que trabajan para mantener a sus familias pero nunca cuidan a los niños o limpian la casa están asumiendo el papel esperado de su sexo. Tienen que arreglar algo que está roto y no pueden expresar sus sentimientos. Los hombres son estereóticamente más centrados en lo físico, los hechos e ideas concretas porque sus personalidades son más directas. El hombre es un pilar de estoicismo, especialmente enfrente de la mujer y la familia, excepto cuando se siente amenazado. Si hay un peligro a su poder, el hombre tiene que reafirmar y defender su dominancia. La mujer, por otro lado, es totalmente lo opuesto. Ella debe ser simpática, compasiva, emocional y la persona que cuida a todos. Debe apoyar el hombre en todo por asumir

un papel de inferioridad mientras también representa una criatura pura y distintivamente femenina en cada aspecto de la vida. Su personalidad consiste de los sentimientos y lo abstracto, con una pasividad al mundo de los hombres. Una mujer es dependiente de su hombre y él la define. La consecuencia de este tipo de caracterización de papeles basados en los sexos es que el hombre tiene todo el poder y mucho más libertad que la mujer. Cuando un hombre o una mujer fracasa a realizar su papel estereotípico, provoca problemas por todos e interrumpe el orden natural en esa sociedad. Este tipo de jerarquía social definido por los sexos es común a casi todas de las culturas en el mundo porque, históricamente, los hombres han controlado el dominio de proveedor, mientras las mujeres han faltado control de su posición como cuidadora.

Un ejemplo claro de una cultura jerárquica, dominado por el hombre, es el machismo y su equivalente, el marianismo, que existen en sociedades hispanas. Con sus raíces en la hidalguía, el machismo parece como el caballerismo de la época quijotesca con respecto a la defensa del honor de la familia como un rasgo definitivo de la calidad del hombre (Arciniega, 19-20). La teoría es que los conquistadores trajeron el concepto del hombre como un guerrero fuerte y un defensor de la mujer al Nuevo Mundo, donde evoluciona a la forma moderna de súper-masculinidad (Torres, 164). Aunque es típicamente asociado con México, el machismo se puede ver en otros países y culturas de Latinoamérica. El concepto principal del machismo es “el énfasis o exageración de las características masculinas y la creencia en la superioridad del hombre” (Giraldo, 295). Las características del machismo incluyen: la autonomía, la fuerza, la dominancia y opresión de las mujeres y los niños, la responsabilidad, y, quizás la más importante, la virilidad (Torres, 166). La virilidad es uno de los rasgos más importantes de la calidad del hombre porque es una manera de cuantificar su masculinidad. El número de mujeres y/o de hijos que tiene refleja su dominancia de la esfera de la mujer a través del control absoluto

del hombre (Giraldo, 296). Él es un conquistador en todo lo inferior y controla la imagen de su familia al resto del mundo. Del mismo modo, “su relación con la mujer es la de dueño y protector acompañado de una superioridad no-sentimental y alejada” porque al exhibir aún uno elemento de lo emocional o de una falta de control sobre la mujer y sus relaciones es para ser no macho (297).

La dominancia absoluta del hombre machista la obliga a la mujer a un papel específico; el control de las expectativas es una manera de controlar la mujer. En su artículo sobre “El machismo de México”, Karl Hölz caracteriza la mujer “según la filosofía del machismo” con una “disposición natural” determinada por “la debilidad, la necesidad de protección, la dulzura y la caridad” (33). De esta manera, el hombre puede fácilmente afirmar su control total sobre la mujer. “El macho, como dueño de su mujer” no puede permitir la libertad de ella porque es un peligro a su carácter machista (Giraldo, 298). Si la mujer desobedece o amenaza de alguna manera el machismo del hombre, debe ser castigada. En una sociedad machista, la mujer, “como miembro del género femenino no es capaz de negarse a la autoridad masculina,” porque para hacerlo es para rechazar el papel natural de una mujer pasiva en su relación al hombre (Hölz, 40).

El efecto de la restricción de su libertad es que las mujeres se sienten que están en posiciones tan inferiores que actúan en una manera que reafirma las reglas del machismo. Este tipo de asimilación en el papel de la mujer según el machismo se llama el marianismo. En el marianismo, o sea, “el culto del Virgen María,” tiene como rasgo principal la idea de “la superioridad espiritual femenina,” donde las mujeres se consideran como “semi-devinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres,” con un papel relegado a la casa (Stevens, 17). Como resultado, las expectativas de la mujer están relacionadas con su

papel como la fuente del honor y pureza de la familia, lo que no interfiere con el papel del hombre machista. La consecuencia es un papel limitado a características deseables en una persona de pureza; la mujer debe ser pasiva, sumisa, humilde, y reservada (Torres, 166). La pasividad extiende a lo sexual, la cual parece estar en desacuerdo con el principio machista de la virilidad, pero en realidad, la dominación de una virgen y la abstinencia de las mujeres excepto como un deseo del hombre significa un hombre muy macho. La mujer que es parte de una aventura extramarital o que es particularmente sexual debe ser castigada por el hombre dominante en su vida, según el machismo (Giraldo, 298). El otro lado de lo sexual de la mujer es la capacidad para reproducir, que causa el desarrollo de otro papel central de la mujer: la madre. La mujer se define por su habilidad como esposa y madre cariñosa y compasiva. Es un fuente de orgullo por la mujer y, porque ella es un reflejo de él, por el hombre también (303). De esta manera, los conceptos del machismo y del marianismo pueden controlar cada aspecto de la relación entre los sexos y de la vida diaria.

El control que el hombre machista tiene sobre la esfera femenina se extiende desde el comportamiento hasta el trabajo aceptable por una mujer. Esta dominancia incluye el ámbito creativo en lo que, históricamente, los hombres han creado las obras más reconocidos en el mundo como las de Miguel de Cervantes y Pablo Picasso. Sin embargo, existen muchas mujeres que crean obras tan creativas como las de los artistas masculinas. El arte es una manera para expresarse y muchas escritoras se lo han aprovechado para criticar o intentar a destruir las restricciones del hombre y su sociedad machista. Hay diversas mujeres que han expresado sus problemas con las ideas masculinas que dominan sus sociedades. Aún el hecho de escribir es una manera de rebelar contra del papel típico de la mujer.

Una de las autoras más influencias a la crítica de la posición de la mujer es Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana o, por su nombre más reconocido, Sor Juana Inés de la Cruz del siglo XVII de la Nueva España. Sus obras como una monja representan la fundación del movimiento feminista en Latinoamérica. Durante esta época del Nuevo Mundo, la influencia de los conceptos sobre el papel apropiado de la mujer desde el Viejo Mundo era muy fuerte y, como consecuencia, las opciones de la mujer eran limitadas a cuatro papeles significantes: esposa, viuda, monja o prostituta (Mendoza Villafuerte, 11). La prostituta era, y todavía es, una posición muy baja en la sociedad pero es la única manera que una soltera puede expresar su sexualidad de forma relativamente aceptable. La prostitución sirve como un medio de la expresión de la virilidad del hombre. No es honorable pero es necesario en una sociedad con conceptos machistas de la relación entre el hombre y la mujer. De las opciones honorables, la esposa y la viuda eran las más comunes. La educación de una chica era una preparación directa para el matrimonio, con un foco en los métodos de la casa y cómo ser una esposa buena en vez del desarrollo de la niña como persona (14). El matrimonio significó un método de controlar la mujer porque era un pasaje desde las manos del padre hasta las manos del esposo. La virginidad era implícita en la chica y era otro método del control masculino de la sexualidad de la mujer (15). Después de la muerte del esposo, la viuda retuvo varios derechos incluyendo los de propiedad y autonomía. En esta manera, la viuda tenía una posición respetable en la sociedad y tenía más libertades que otras mujeres.

La última opción en la vida de una mujer del Nuevo Mundo, y la más relevante a Sor Juana, era la monja. Si una mujer escojo para no casarse, la única opción respetable era para hacer una monja (Mendoza Villafuerte, 16). Aparte de los deberes, la vida en el convento representó libertad por la mujer en varios aspectos. El hábito representaba “la realización



personal de la mujer en el aspecto cultural y educativo” porque el convento era una sociedad de mujeres con tiempo libre para proseguir cualquier tema que querían (17). También el convento era una manera para escapar los matrimonios desagradables/arreglados y la soltería. Era un camino para salir de la casa de su familia y para dedicarse la vida a Dios. Aunque no todos de las monjas entraron en el convento para comprometerse a una vida religiosa, todos disfrutaban las libertades de una sociedad fuera de muchas de las restricciones típicas del hombre. Por su propia confesión, la libertad de educación es la razón principal que Sor Juana entró en el convento (Sor Juana, 9).

En su “Respuesta a la Ilustre Sor Filotea de la Cruz,” Sor Juana Inés de la Cruz describe su historia personal como niña antes del convento y defiende su pasión por estudios y escritura. Para entender la “Respuesta” y el contenido defensiva, es necesario que primero el contexto de la carta se comprende. Durante esta época, las monjas tenían confesores en su convento para satisfacer el rito de confesión católica. Uno de estos confesores de Sor Juana era el Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, lo cual le pidió a Sor Juana para escribir una crítica de un sermón viejo del Padre Antonio Viera (Brescia, 88; Merrim, 15). La hizo, pero con la intención que nadie excepto el obispo la habría leído. El obispo Manuel, sin embargo, publicó la crítica con el título *Carta Atenagórica* y con un prólogo debajo del seudónimo, Sor Filotea, que la condenó a Sor Juana por su escritura, su audacia en comentar sobre asuntos religiosos y su crítica de un hombre. Era un ataque de su búsqueda de conocimiento (Merrim, 15-6). Como resultado, las críticas de Sor Juana se aumentaron y provocaron la carta - que ahora es un símbolo de la necesidad para la igualdad de las mujeres – la “Respuesta a Sor Filotea,” en que la autora ofrece una defensa de la mujer y su búsqueda de una identidad como mujer intelectual.

Una parte fundamental de la “Respuesta” es la descripción del apetito bastante grande de Sor Juana por el conocimiento y su búsqueda para alcanzar un nivel entendido. En su “narración de su inclinación” a las letras, Sor Juana comenta sobre cómo, desde “los tres años de [mi] edad” ella ha expresado un deseo estudiar cuando le siguió a su hermana a sus lecciones (Sor Juana, 10). Esta significa que desde su niñez, Sor Juana ha establecido su identidad como un erudito. La monja era tan dedicada a sus estudios que después de aprender los deberes prácticos de las mujeres y cómo escribir y leer, ella intentó aprender la gramática latina con un horario específico de los estudios. Si no cumplió la etapa según el horario, ella cortó su pelo, un valor de las mujeres. De esa manera, Sor Juana indicó que sus estudios eran más importantes que las vanidades típicas de mujeres y, en otra sección, más que la comida (10-11). Es un indicador claro de cómo quería definir su propia vida Sor Juana: un compromiso a los estudios intelectuales.

Como resultado de su dedicación a aprender, Sor Juana se dio cuenta de que tenía que entrar en un convento para perseguir los estudios intelectuales libremente. Ella dice en su “Respuesta” que un orden religioso “era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación,” a pesar de sus dudas sobre la vida en una comunidad de monjas (Sor Juana, 11). Por eso, su identidad como una monja no era un obstáculo a sus estudios sino una oportunidad para explorar un conocimiento más amplio del mundo. Durante todo el discurso en la “Respuesta,” Sor Juana incluye comentarios directos e indirectos que reflejan las expectativas de una monja y de una mujer, específicamente la modestia. La narradora de la carta es obviamente humilde con respecto a su “inclinación a las letras,” un regalo de Dios, y a su posición como monja, “que tan indignamente” tiene (12). El efecto de estas caracterizaciones de su vida es que Sor Juana simultáneamente rechaza y sigue

los ideales de la mujer en el convento. Al hacer eso, ella puede criticar su condenación por Sor Filotea, supuestamente otra monja, desde una perspectiva tradicional.

El último aspecto de la conceptualización de la identidad mostrada en la “Respuesta” es la de una escritora libre. A través de su carta, Sor Juana relata que nunca escribió por sí misma, pero por el entretenimiento o la solicitud de otras. Otra vez demuestra su humildad deseable de las mujeres cuando critica su capacidad para escribir y entender los sujetos de su escritura. Ella estudia “sólo por ver si con estudiar ignoro menos” no para escribir y sólo de “asuntos humanos” ha escrita (8). Con estas palabras, Sor Juana caracteriza su identidad como autora como una expresión de su aventura en el mundo humanístico y conceptos científicos. Para ella, estudiar y escribir es un descubrimiento del Dios y su mundo. Es la razón que Sor Juana suministró en su carta para justificar sus estudios y sus escrituras de amor, religión y otros asuntos de la vida. En su mente, tiene la libertad de estudiar o escribir cualquier sujeto que quiere porque todo en su mundo era una creación de Dios y el Dios es el sujeto principal de la vida monástico.

Otro punto crucial a la “Respuesta” es la defensa de la mujer contra los hombres y las mujeres que siguen las reglas de los hombres. Ofrece ejemplos de diversas mujeres mitológicas, bíblicas e históricas que han perseguido los estudios intelectuales para justificar que la excelencia de esas mujeres no era un resultado de una vida según las reglas. Del mismo modo, ella hace la pregunta “¿Cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y sobre todo los costumbres?” en la cual Sor Juana demuestra la contradicción en la expectativa que la monja debe estudiar la religión pero a un nivel específico (9). En su búsqueda de conocimiento total, esta monja no puede reconciliarse con la estándar doble de la expectativa de las figuras religiosas donde los hombres religiosos pueden criticar otros, pero las mujeres deben estudiar y no comentar sobre el tema. Lo mismo aplica a asuntos y figuras seculares. Sor

Juana sigue su defensa con explicaciones de los beneficios de saber algo de varios temas; es un camino a mejorar el estudio del Dios por las monjas y todas las mujeres. Similarmente, Sor Juana defiende su búsqueda de una identidad independiente por relegar su propensión por los estudios como una compulsión de Dios. Ella utilizó su posición como monja y su entendimiento de su relación con Dios para negar los comentarios negativos de Sor Filotea y para defender el derecho educativo e independiente de la mujer.

En el siglo XVII, cuando las monjas no debieron escribir pero si escribieran, debería ser solamente de sujetos religiosos, Sor Juana Inés de la Cruz representa un pilar de la capacidad para romper con las restricciones del hombre. En tomar su experiencia como una monja bastante privilegiada, Sor Juana invierte el concepto de la mujer de Nueva España. Ella simultáneamente eleva la mujer al nivel igual del hombre y trasciende las injusticias de los sexos en su “Respuesta” (Merrim, 21). La “Respuesta” es un símbolo de la destrucción de la identidad de la mujer desde la perspectiva de la dominancia masculina a favor de una identidad concebida enteramente por la mujer a sí misma. Sor Juana preparó el camino por las autoras feministas de los siglos posteriores.

Aunque las obras y la vida de Sor Juana han representado una parte fundamental a la historia de la influencia del hombre en la vida y la escritura de la mujer, los siglos XVIII y XIX presentan un problema en el desarrollo de la crítica de la posición de la mujer. Es difícil para encontrar obras relevantes o significantes con este tema, escrito por mujeres. Las autoras de esta época escribieron sobre temas como el sufrimiento de la gente, la historia, o conceptos relacionados con el movimiento literario de la época. Por ejemplo, la Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo y Guevara de Nueva España, escribió una autobiografía, *Vida* (1817), y varios poemas publicados en la colección *Afectos Espirituales* (1843) con la característica más

notable de la influencia de lo espiritual, como es típico de la vida en el convento (Echevarría). Ambos Clorinda Matto de Turner de Perú y Juana Manuela Gorriti de Argentina escribieron sobre el sufrimiento de la gente a causa de la situación histórica de sus países en *Aves Sin Nido* (1889) y *La oasis de la vida* (1888), respectivamente (Berg, 303; Urraca, 154). Otra autora que usó el concepto de sufrimiento para desarrollar su obra es Gertrudis Gómez de Avellaneda, una poeta cubana quien incorporó el romanticismo y su vida personal en su colección de poemas *Poesías Líricas* publicado en 1841 (Encyclopedia Britannica). Así aunque estas mujeres eran reconocidas en el mundo literario de su época, sus temas políticos y personales no están relacionados directamente con el tema de la posición de la mujer en la sociedad machista. Por eso, hay un intervalo entre la obra de Sor Juana y el demás de los textos escritos durante el siglo XX.

Otra escritora que trata de romper las reglas de las mujeres para liberarse del hombre y sus presunciones de cómo debe ser el sexo femenina es Alfonsina Storni, una poeta argentina de obras más conocidos por sus comentarios feministas. Su poema “Tú me quieres blanca” (1918) es icónico en la crítica del hombre machista y sus expectativas de la mujer. Su método “integra agresivamente el enunciado adverso antes de destruirlo” con respecto a los demandas del hombre que una mujer debe ser “pura,” “casta,” “alba,” y “blanca” y el uso del pronombre “tú” a través de todo el poema (Muschiatti, 97-8). La voz poética le dirige su indignación directamente al hombre sobre el concepto de lo ideal de la mujer como virgen pura sin los pecados del hombre. Se identifica el estándar doble del hombre que quiere una mujer pura pero no es en sí mismo porque ha disfrutado “el banquete...de Baco” y “los jardines negros del engaño” (Storni). La narradora sugiere un contraargumento que el hombre regresa a la naturaleza antes de puede “pretender” los rasgos de puridad en la mujer. En realidad, no es un mandato para acampar en las

montañas pero una afirmación de la necesidad de purificación del hombre y establecer los sexos del mismo plano (Muschiatti, 98).

La última estrofa del poema de Storni representa un cambio desde los mandatos del hombre hasta los mandatos de la mujer para invertir y destruir el concepto del doble estándar. El regreso a la naturaleza del hombre es un símbolo del reconocimiento de la naturaleza verdadera del hombre y de la mujer. Representa una existencia sin las nociones de desigualdad en las expectativas de los sexos y presenta la oportunidad para simplemente ser, sin reglas. De esa manera, la narradora puede liberar las mujeres de los estereotipos de los hombres y de los rasgos que tienen tanto valor en la calidad de las mujeres de sociedad machista. Del modo similar a la realización de identidad independiente en la “Respuesta” de Sor Juana, la mujer de “Tú me quieres blanca” puede escapar la imagen de la mujer definido por el hombre.

Para continuar con este tema de los hombres que controlan la percepción de la mujer, la novela *Los Recuerdos del Porvenir* (1963) de la autora mexicana Elena Garro orienta el concepto de la identidad femenina en un contexto histórico específico: lo del primer guerra cristera de 1926-1929. Un aspecto singular de la novela es que los personajes femeninos dirigen la trama como las protagonistas de un relato de un pueblo. El resultado es un paralelo al papel de las mujeres en las rebeliones cristeros donde asumieron posiciones violentas y fuertes hacia la Iglesia Católica o al gobierno de Plutarco Elías Calles de México (Bowskill, 438). Una breve historia sobre la primera guerra cristera indica que una ley de Calles interfirió con los derechos y la propiedad de la Iglesia Católica y su clero, lo que provocó la rebelión de los religiosos y sus seguidores y la cerrada de los oficios de las iglesias. Según Bowskill, las mujeres durante este tiempo sirvieron un papel crucial porque “both Church and State fought for the support of and control over women” (438). Desde esta caracterización de las mujeres, es obvio que el control de

la mujer por instituciones dominados por los hombres era un rasgo significativo de la época. En este contexto, se abre la novela.

En *Los Recuerdos del Porvenir*, la novela utiliza el impacto de la ley de Calles para introducir una tensión fuerte en el pueblo de Ixtepec mientras crea mujeres distintivas para dirigir la trama (Bowskill, 439). La variedad en las figuras femeninas de la novela demuestra el espectro de representaciones de mujeres de la época y de una sociedad machista. El personaje que domina la primera mitad de la obra es la misteriosa Julia Andrade, la amante de General Francisco Rosas, el enemigo del pueblo. La identidad de esta mujer es definida en los términos de Rosas, especialmente en las reacciones de ella a él. Cuando él se entra en el cuarto que comparte con Julia en el Hotel Jardín para disfrutar su compañía sexual, “se entrega la mujer complaciente pero ausente” lo que refleja el hecho que Julia no comunica sino con expresiones de la cara (Dauster, 62). Como resultado, el estado que percibe Rosas en la cara de Julia tiene un efecto en su humor y cómo él va a tratar al pueblo. Los días en lo que Julia provoca la ira de Rosas resultan en los ahorcamientos de los cristeros en el pueblo, lo que suministró el sujeto del comentario de la mujer devota Dorotea como “más pecados para Julia” (Garro, 11). Debido al efecto de la percepción de Rosas hacia Julia, la voz narrativa resume su papel en el pueblo con la siguiente: “Julia determinaba el destino de todos nosotros y la culpábamos de la menor de nuestras desdichas” aunque “todos las jóvenes de Ixtepec” envidia y admira a ella y su belleza magnífica (Garro, 21; 84). La descripción más definitiva de la diferencia entre Julia y todas otras mujeres se introduce con el retrato de las amantes de los hombres de Rosas, “sus costumbres, su manera de hablar, de caminar, y mirar a los hombres, todo era distinto en Julia” (37). Nunca se puede oír los pensamientos de Julia en la novela pero ella tiene un poder tan grande a causa de las opiniones de Rosas y su distinción como querida singular. Él no puede dominarla en realidad

porque ella está “ausente”. Por eso, la naturaleza celos del macho general crea una identidad limitada y negativa de la figura central de Julia. A pesar de su belleza, la mayoría del pueblo y de las otras amantes en el Hotel Jardín tienen una opinión negativa de ella porque no conforme al papel tradicional de la mujer sumisa en un mundo machista y puede tener un efecto malo en las vidas de todos los otros. El destino del pueblo es su culpa en vez de la culpa del hombre que hace los pecados, Rosas.

Una característica definitiva de la novela de Garro es el “destino manifiesto, donde el pasado determina el futuro” de las mujeres y, el hecho de que la figura de Julia no tenga “origen, ni pasado,” ofrece la oportunidad para romper con esta restricción de la mujer (Mendez Rodenas, 848). Para las otras mujeres, sus historias afectan sus presentes y sus futuros hasta el punto que es difícil si no imposible para escapar el destino inevitable de una mujer sin identidad independiente del hombre. Sin embargo, debido a la diferencia en el personaje de Julia, puede realizar su libertad del juramento injusto de una sociedad machista con su escape con Felipe Hurtado. De esa manera, Julia consigue su propia identidad y su propio destino.

Otras figuras centrales en *Los Recuerdos del Porvenir*, son los dos grupos de amantes: La Luchi y su burdel en la casa con el alcalde de Ixtepec y las amantes de los hombres militares de Rosas. Estas mujeres incluyendo Julia, de algún respecto, representan la posición más baja de la mujer - la prostituta – lo que resuena con la época de Sor Juana Inés de la Cruz. La Luchi y las prostitutas de su burdel no pueden entrar en la iglesia debido a su trabajo. Sin embargo, al final de la novela, La Luchi ayuda en el escape del Padre Beltrán desde los soldados de Rosas y sufre un tiro en el proceso. Se ofrece este papel para simultáneamente demostrar la importancia del pasado en determinar el futuro de una mujer en la sociedad machista y demostrar el papel histórica que tuvieron las mujeres en la guerra cristera, independiente de su nivel social



(Bowskill, 444). Sin embargo, La Luchi y sus prostitutas nunca pueden lograr un estatus más alta en el pueblo porque su trabajo es una ofensa a la sociedad machista en el la esfera de formalidad y respetabilidad.

Del otro grupo de mujeres, la amante del Capitán Flores, Luisa, provee una representación de la mujer mala. Ella abandonó su familia para salir con los hombres militares, y como consecuencia, lo echa la culpa a Flores. Se describe como una mujer “antipática” según el general y “su mal genio era temida por su amante y por los demás huéspedes del Hotel Jardín” (Garro, 38-9). Luisa representa las características más rechazadas en una amante del hombre y nunca puede escapar su identidad del pasado como una mujer desagradable. Por otro lado, las gemelas Rosa y Rafaela representan lo ideal en la prostitución porque disfrutaban su relación con el teniente coronel Cruz. Ellas voluntariamente se entregan a la objetivación de la mujer por Cruz y entonces, son responsable por su destino como mujeres marginadas. La última amante en el Hotel Jardín es Antonia, una mujer joven y secuestrada de su patria. Siempre aparece “pálida y asustada del brazo” de su amante, el coronel Corona, un hombre que encarna el concepto del machismo (Garro, 38). Aunque no es una prostituta voluntariamente, Antonia nunca puede regresar al hogar de su padre porque nunca puede escapar de su pasado. Es imposible para regresar al papel original de una joven después de la tragedia de su vida. En realidad, ninguna de estas mujeres pueden escapar y, por eso, son condenadas al círculo repetitivo de un destino trágico de la mujer (Mendez Rodenas, 848). El destino de las amantes es uno de la dominancia eterna del hombre.

La hija de Doña Elvira Montúfar, Conchita, representa todavía otro tipo de mujer en la novela de Garro. Es un ejemplo claro de la represión de la mujer por la sociedad. De alguna manera, la identidad de Conchita es su represión y su opresor es su madre y la memoria de su

padre. Doña Elvira nunca permite que Conchita hable en las conversaciones maduras sobre el estado del pueblo. Se puede decir que Doña Elvira se subscribe al concepto del marianismo y toma el papel del responsable del cumplimiento de las normas de la sociedad machista en su hija. La influencia de los ideales de la mujer según el machismo produce el efecto que las mujeres se convierten en los opresores de otras mujeres con aspiraciones de libertad. Conchita se queja de su situación, en su mente, durante el discurso a la casa de las Moncadas con un pensamiento sobre las libertades que disfrutaban los hombres. Se dijo “Que dicha ser hombre y poder decir lo que se piensa!” para ilustrar su frustración con la situación del hombre (Garro, 23). A causa de esta restricción de la capacidad de hablar y con las palabras de su padre muerto como una mujer sin pensamientos ni amantes, Conchita no tiene el coraje para dar su opinión del plan de los adultos para salvar Beltrán. El concepto de que “women are prevented from helping themselves or their communities because they are brought up only to be ‘good’ wives and mothers” aplica a la situación de Conchita porque ella está paralizado por las restricciones implementados sobre las mujeres (Bowskill, 442-3). La noción de “buenas madres y esposas” ocurre a través de la literatura con papeles femeninos desde el siglo XVII con Sor Juana Inés de la Cruz hasta hoy en día. La influencia de las reglas del machismo es tan poderosa que puede impedir la capacidad para actuar en un tiempo de necesidad para la mujer, especialmente en México, donde una sociedad machista es la más común.

Un contraste con Conchita se puede ver en la figura de Dorotea, un papel que más parece como el papel de la monja de la vida de Sor Juana. La identidad de esta mujer se define por dos rasgos: su fealdad física, de lo que se menciona a través de la novela hasta su muerte, y su piedad, que trae el deseo para ayudar los cristeros y realizar la venganza contra la cerrada de la iglesia. Aunque se parece como patético en los ojos de los hombres (los soldados), Dorotea

representa una mujer fuerte que existe dentro de los límites del hombre sobre las mujeres. Efectivamente, se convierte en una monja porque nunca casa y este papel es una manera de contrastar los dos tipos de mujeres no-casadas, las prostitutas/amantes y las monjas. Sin embargo, el centro de su fealdad, aún durante su muerte, es un comentario de la dificultad de escapar las presunciones machistas del valor de belleza en la mujer. Por otro lado, las otras mujeres de Ixtepec, las viudas como Doña Elvira y las esposas, tienen el decoro y sus tradiciones masculinas como sus únicas identidades. Aunque tratan de ayudar al padre Beltrán, no tienen un papel grande en la trama de *Los Recuerdos del Porvenir*. La narradora caracteriza estas mujeres como los modelos de las mujeres buenas en la sociedad machista y como sumisas en seguir las demandas de los hombres. En el caso de Conchita, Dorotea y las otras mujeres respetables del pueblo, jamás escapan de la influencia dominante del hombre en las acciones y comportamiento de la mujer.

De una categoría singular, Isabel Moncada representa una mujer con diferentes niveles de identidades en *Los Recuerdos del Porvenir*. Primero, hay que considerar el concepto griego de la androginia/el hermafroditismo. La relación estrecha que comparte Isabel con su hermano Nicolás es tan fuerte que son dos representativos de una mitad de una persona sólo. Ambos poseen características de la femenina y de lo masculino en su apariencia y sus acciones. Isabel comenta que no va a casar porque “le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos” sus padres porque es una diferencia que no existe en su mente: “Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio” (Garro, 19). Esta cita significa la primera indicación que Isabel representa una mujer distintiva en la novela porque ella es la única mujer para expresar en voz alta su disgusto con la situación de la mujer. Ella mantiene un nivel de libertad al expresar a sus padres que no va a casar como las mujeres normales de la sociedad del

hombre; ella afirma su independencia con el apoyo de su otra mitad, Nicolás. Cuando Nicolás y su hermano viajan para trabajar en las minas de Tetela para escapar de Ixtepec, es obvio la “angustia” de Isabel y le caracteriza por la “oscuridad” sobre ella (Garro, 27-8). Por su parte, “Nicolás también languidecía lejos de su hermana” (Garro, 28). La separación de los hermanos es la causa de angustia porque no pueden existir en sus papeles originales. Isabel estaba feliz y tenía libertades para imaginar y crear cuando su hermano estaba presente. La ruptura con Nicolás significa un cambio en el carácter de Isabel porque no es tan vocal como al principio y sin su hermano, su capacidad para tener una voz se va disminuyendo. Por eso, Isabel no es inmune a las restricciones de las mujeres cuando el aspecto masculino de su personaje - Nicolás - está ausente.

Después de la salida de Julia y para distraer Rosas del plan para ayudar Beltrán y los cristeros, Isabel se hace el amante del general. Este cambio significa otro nivel de la identidad de la mujer. Como Julia, Isabel no comunica con Rosas; solamente sus ojos expresan algo vivo. Otra vez, la voz narrativa no puede relatar los pensamientos de Isabel cuando ella está con Francisco Rosas. Es una represión de la mujer por el hombre. Otra similitud con el tiempo que Julia pasó con Rosas es el juramento del pueblo de la amante del general. Sin embargo, Isabel mantiene una parte de su independencia porque Rosas “no sabe qué hacer con esta mujer tan distinta de todas las que ha conocido” y, de una manera, Rosas la rechaza (Dauser, 64). Hay muchas conjeturas sobre la razón de que ella fue con el general por los ciudadanos de Ixtepec. La voz narrativa insinúa que la verdad es para suplicar a Rosas para salvar su hermano Nicolás, lo cual fue capturado como un rebelde. En este papel, Isabel sirve como protector de su familia y de sí misma. Ella establece una identidad esperada del hombre, no la mujer, con el uso de sus características femeninas.

En el clímax de la novela, un soldado por error asesina a Nicolás, el pueblo condena a Isabel y Rosas y sus soldados huyen de Ixtepec. Gregoria, el testigo de la conversión de Isabel en una piedra, malinterpreta la desolación de la protagonista al final de la novela. En una tentativa para re-establecer la autoridad masculina en el pueblo y “traditional gender roles which had been threatened by Isabel’s transgressive behavior,” Gregoria forje una inscripción sobre el cuerpo petrificada de Isabel (Bowskill, 445). La inscripción declara que Isabel, el piedra, causó “la desdicha de mis padres y la muerte de mis hermano Juan y Nicolás” y que ella va a quedar, sólo con su amor [Rosas], “como recuerdo del porvenir por los siglos de siglos” (Garro, 258-9). Gregoria intenta redistribuir el papel de la mujer al nivel pre-conflicto, pero es algo imposible porque la mujer tuvo un gran impacto (Bowskill, 445). Además de esta imposibilidad, Garro asegura que Isabel es libre al final debido al primer renglón de la novela: “Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra” (Garro, 6). La voz narrativa es Ixtepec, y con la conversión en piedra al final, Isabel se hace Ixtepec. La identidad de Isabel como una piedra es una realización completamente libre para la mujer desde el control del hombre. Isabel logra un nivel omnisciente donde su memoria, o sea, sus “recuerdos del porvenir” constituyen un círculo de su destino como mujer independiente.

A pesar de la influencia del pasado en las vidas de las mujeres en *Los Recuerdos del Porvenir*, la eliminación del concepto del tiempo y la inversión de los papeles de los géneros permite que Isabel represente el comentario más fuerte de Garro. Demuestra que es posible para cambiar la estructura de la sociedad y crear una identidad independiente de las reglas del mundo dominado por los hombres (Bowskill, 445-6). Como muchas autoras feministas, Garro realiza su propósito al presentar, invertir y destruir los conceptos del machismo en su literatura. Por eso, la literatura puede ilustrar un camino simbólico del cambio necesario en el mundo machista.

La búsqueda por una identidad verdadera e individual de la mujer, fuera de los conceptos masculinos, está presente también en la colección de cuentos cortos, *Papeles de Pandora* (1976) de Rosario Ferré. En sus historias, Ferré incorpora rasgos dialectales y ambientales de su patria de Puerto Rico en una sociedad bastante machista. En “La muñeca menor,” la tía representa una mujer sometido a los estereotipos de su género. La presencia de la chágara en su pierna, con lo que “se resignó a vivir para siempre”, define la identidad de la mujer, basada en la superioridad supuesto en el médico (Ferré, 8). “Había despojado de toda vanidad” la tía porque su identidad como mujer sin defecto desaparece debido al médico con la declaración que “era imposible tratar de remover” la chágara (Ferré, 8). La influencia del hombre es tan fuerte que causa una pérdida de parte de la percepción de la mujer. Por eso, la tía dedica su vida a la crianza de sus sobrinas para cumplir otro papel de la mujer: la figura materna.

Otra identidad de la tía se basa en su talento en hacer muñecas para representar su familia porque gana “el respeto y la reverencia de toda la familia” (Ferré, 8). Como resultado, la tía ha creado su propia identidad como creador, debido a su amor por sus sobrinas. Sin embargo, cuando “las niñas empezaron a casarse y a abandonar la casa” en una sumisión a la esfera doméstica “natural” de la mujer, la tía tiene la oportunidad de crear otro nivel de su carácter: la de la mujer vengativa (11). El médico demuestra su carácter malo con su confirmación a su hijo que “hubiese podido haber curado” la chágara desde al principio, pero “había pagado los estudios durante veinte años” del hijo (11). Del mismo modo, el hijo se casa con la sobrina menor y empeña los brillantes de los ojos la última muñeca. El efecto es que la muñeca siempre tiene “los ojos bajos” y que él, en los ojos de su esposa, tiene un alma de papel (Ferré, 11-2). Esta caracterización del médico y su hijo, también un médico, apoya el concepto que las mujeres eran superior moralmente a los hombres pero, en una sociedad machista, la superioridad del

hombre supera la bondad de la mujer. Para corregir la injusticia del poder de los médicos, la tía ha hecho la muñeca menor, lo que se convierte en la sobrina menor, de chágaras. Como resultado, la tía ha invertido la identidad desarrollado por los médicos en su defecto a una representación de la identidad concebida por la mujer en sí misma. Su venganza sostiene que la tía tiene la última opinión de cómo va a definirse su carácter y su vida.

Otro cuento en *Papeles de Pandora* con el concepto de la venganza de la figura femenina es “Amalia”. El epígrafe del libro de *Génesis* sobre las querubines que guardan “el camino del árbol de la vida” donde existe el conocimiento del bueno y del malo se pone en mente que este cuento va a discutir el pecado original en el Jardín de Edén y el peligro del conocimiento (Ferré, 53). Como resultado, es evidente que la fuente del conflicto en el cuento será un conocimiento prohibido. Para empezar, la voz narrativa establece la relación entre ella y su muñeca de cera, Amalia, como “las dos un solo” personaje con la susceptibilidad de sudar y derretir (Ferré, 53). Es otra indicación de lo que va suceder al final: la narradora y la muñeca se hacen el mismo ser. La joven que narra el cuento controla su identidad a través del proceso de narrar y tiene el poder de dirigir la lectura. Sin embargo, su madre y luego su tío piensan que tienen el poder de definir la chica. Cuando la narradora escapa de la vigila de las criadas, se asolea y se enferma. La madre dice al médico que la chica es “como una desvergonzada, ensuciándose el traje blanco y las medias blancas y los zapatos blancos” (Ferré, 53). La ropa blanca simboliza la pureza y la virginidad de la mujer y, en ensuciarla, la chica ha destruido su inocencia y su imagen como figura pura. El sol asume el papel del profanador porque es el responsable de la apariencia indecente de la narradora. En los ojos de su madre, la chica se convierte en una prostituta y mujer desagradable que no sigue las reglas de la sociedad machista que han impuesto esta imagen de respetabilidad de las mujeres sin el conocimiento sexual. El símbolo de la ropa sucia es una

manifestación de la idea de “los genitales femeninos como sucios y feos,” lo que es común en la concepción negativa del cuerpo de la mujer para los puertorriqueños (Giraldo, 304). En la sociedad machista, la mujer no tiene la capacidad para explorar su sexualidad ni su identidad independiente de las normas sociales (Lagos-Pope, 732). Sin embargo, la chica intenta a explorar su sexualidad y su desarrollo femenino a través del cuento y, como consecuencia, sirve como la causa del conflicto.

La revelación de la relación incestuosa entre su madre y su tío, la cual es responsable por la enfermedad de la chica, es un conocimiento de la maldad y la perversidad sexual del hombre que aprende la chica. El tío representa el “diez por ciento de las familias puertorriqueñas” que cometen incesto con la madre y la chica (Ferré, 54). Cuando él viola a la narradora después de su comunión, hay un cambio en el cuento en lo que destaca la rebelión de Amalia. El personaje dual de la muñeca y la chica obtiene su venganza cuando pinta el muñeco militar para parecerse como el conductor de su tío, Gabriel. De esta manera, la chica desmantela la superioridad de su tío como general, un proceso de emascular el hombre. La muerte de su tío ofrece la oportunidad para la chica y su muñeca para experimentar el sol; es su único deseo desde el principio porque representa un conocimiento prohibido. Mientras las dos están derritiendo, el único pensamiento de la chica es que finalmente ella va a “saber lo que pasa” y “saber cómo es” el conocimiento sexual y total que representa el sol (Ferré, 65). Al final del cuento, la chica ha establecido su propia identidad a través de obtener la “fruta prohibida” del “árbol de la vida” del conocimiento de las maldades y las buenas del mundo y con su rechazo de las reglas restrictivas de los hombres.

El símbolo de las muñecas es otro rasgo importante a la influencia dominante que tienen los hombres y la limitación en el entendimiento aceptable para las mujeres. Cuando el tío le da



Amalia a la joven, es una manera de controlarla. Como es de cera, la muñeca Amalia no puede estar en el sol, una condición que paraleliza la situación de la joven. El tío efectivamente prohíbe a los dos disfrutar la experiencia de la vida que simboliza el sol. Luego, cuando Gabriel y la chica empiezan a jugar con las muñecas, les asignen en la casa de muñecas sus propios cuartos. Como símbolos de las criadas y la narradora, la restricción en las posibilidades de las muñecas significa un control total de las mujeres del cuento en sus papeles esperados. Sin embargo, el cuento ofrece la oportunidad de romper las expectativas del hombre con el personaje de Gabriel, quien le libera a Amalia desde sus cadenas de un papel inocente como el de la narradora. Antes de esta escena, las criadas eran el entretenimiento sexual para los invitados del general mientras la narradora y Amalia tenían que esconder de la perversidad de los seres humanos. Es una manera de limitar la experiencia que tiene la chica y su muñeca. En el momento cuando Gabriel canta a Amalia, la chica dice a su muñeca que “fuiste libre” y que “sabias lo que querías y nada que tu quisieras se te hubiese podido impedir” (Ferré, 63). La canción significa la libertad para expresar y explorar su sexualidad como mujer para Amalia; la realiza con la posición sexual que asume con el muñeco de Gabriel al final. Como ya se ha mencionado, la conversión del muñeco del general a una representación del hombre negro significa la rebelión abierta de Amalia y de la chica. Ambos tienen la libertad de hacer lo que quieran en el futuro porque han destruido la figura del control masculino, el tío, que limitó su capacidad de saber lo erótico. A pesar de su sufrimiento de la enfermedad al final, la chica “está contenta con su independencia” porque tiene una identidad sin la influencia del hombre y obtiene una comprensión de los pecados de los seres humanos (Lagos-Pope, 747).

Otra mujer que rechaza los límites de los papeles de las mujeres de la sociedad machista es María de los Ángeles en el cuento “La bella durmiente”. En esta sociedad patriarcal, hay una

“incompatibilidad” con los papeles diferentes de la mujer como “esposa y amante, madre y mujer profesional” que problematiza Ferré a través del personaje de María de los Ángeles (Lagos-Pope, 732). La identidad con la que María se identifica es la de la bailarina. Es su única pasión en la vida y ella se compara con la figura famosa de la bailarina Carmen Merengue y con la desesperación de Giselle. A María, estas mujeres representan las que han escapado desde el control del hombre. Carmen era el amante del padre (Don Fabiano) de María que rehusó a parar su baile, una solicitud del Don Fabiano, y finalmente regresa a su hogar en la feria como una volatinera. Según la narradora de esta sección, Carmen siempre estaba “bailando como si nada le importara si vivía o moría solo bailar,” un rasgo con que ella puede identificarse (Ferré, 124). Sin embargo, como una joven de familia importante en la comunidad, María de los Ángeles “experimenta las restricciones que le impone su grupo social” (Lagos-Pope, 748). Sus padres, la Reverenda Madre Martínez y Felisberto todos tratan de negar esta parte de la identidad de María.

La Reverenda Madre Martínez ofrece su opinión religiosa sobre el estado del alma de la hija a Don Fabiano para tratar de prevenir el baile de María. La Reverenda Madre le avisa a Don Fabiano “de peligros para el alma y para el cuerpo” que contiene el mundo frívolo de su hija (Ferré, 125). Ella cita la razón de su preocupación como la esperanza que María va a recibir el premio del Colegio del Sagrado Corazón el Primer Medallón y, posiblemente, para ingresar en el claustro para recibir el “Divino Esposo”. Como representante de la Iglesia Católica, lo que es controlado por los hombres, la Reverenda Madre Martínez construye la identidad pura y casta de María de los Ángeles como una monja. Es una manera para proteger y guardar la superioridad moral de la mujer que se percibe en la sociedad patriarcal. Aunque no se hace una monja, la comunicación entre la Reverenda Madre y Don Fabiano sobre el estado de la alma de la bailarina

significa la dificultad que tiene María de controlar la percepción de su propia identidad dentro de una sociedad con reglas estrictas en los papeles de la mujer.

Don Fabiano también quiere prohibir el baile de su hija, pero nunca tiene éxito. En su carta a la Reverenda Madre, él expresa que, para él y su esposa, la “desgracia está en haber tenido una hija y no un hijo, que hubiese sabido atender nuestro capital y nuestro nombre” y que “solamente entonces, cuando la vea casada, protegida” en un hogar del hombre donde su marido puede guardar la herencia de la familia, él se sentiría tranquila (Ferré, 127). Este pasaje revela el valor menor que tiene la hija a Don Fabiano; su única responsabilidad es para casarse y proteger la fortuna de la familia. Es una representación completamente limitada del papel de la mujer en la estructura de la familia y de la sociedad en total. La dominancia del padre refleja los conceptos de la inferioridad de la mujer con un propósito único del matrimonio. María tiene una identidad de posesión al padre porque él confiesa que si hubiese tenido un hijo también, libremente ofrecería su hija al convento. La falta de valor de María en los ojos del Don Fabiano significa un rechazo de la mujer como persona independiente.

Cuando sus padres prohíben el baile, María se enferma y se convierte en la bella durmiente; despierta después de Felisberto promete que ella puede bailar por siempre. Felisberto más tarde revela que la condición de su matrimonio era una promesa que nunca van a tener hijos porque María no quiere que nada interfiera con su baile. Sin embargo, en su carta a Don Fabiano, el esposo dice que siempre había querido hijos con María y que su baile ha interrumpido su progreso en subir su estatus social. Le culpabiliza la mujer y reafirma el deseo del padre que, con el matrimonio, María “encontraría esa conformidad y aceptación que le faltaban y que a todas las mujeres les produce ser esposa y madre” (Ferré, 140). Esta revelación sobre su perspectiva del papel apropiado de la mujer le sitúa a Felisberto en un papel similar de

Don Fabiano: un hombre que considera la mujer como posesión. Como propiedad, Felisberto piensa que puede controlar a María y nueve meses después de la boda entre ellos, ella tiene un hijo, Fabianito. De esta manera, María puede identificarse con la figura de Giselle, la mujer traicionada por su hombre y obligada a suicidarse. La traición de Felisberto causa un cambio en María según su padre. Don Fabiano expresa otra vez el dolor que ha producido en su vida su hija y como Fabianito es “el consuelo” de la vida de él y su esposa. El relato del cambio en la “ángel” provoca la carta de la Reverenda Madre a María, en lo que declara que su “deber ahora es dedicarte en cuerpo y alma a ese querubín que Dios te ha enviado...ahora es tu camino” (Ferré, 139). El papel de madre y esposa que le esperan ser todas de estas figuras importantes en la vida de María de los Ángeles choca con su identidad personal como una bailarina. Este choque representa la “incompatibilidad” mencionado antes en lo que la mujer no puede realizar su propia identidad como profesional cuando está enfrente de los papeles de madre/esposa.

La infelicidad causada por el rechazo de María como bailarina provoca el destino violento de la mujer. Ella asume el papel de la amiga y admiradora al principio del cuento que le informe a Felisberto que su esposa está haciendo transgresiones en el Hotel Alisios. María de los Ángeles ha organizado su propia muerte para liberarse de un papel limitado de la sociedad machista. Al tiempo de su muerte, ella está vestida como su ídolo, Carmen Merengue, quien persigue su pasión para el baile hasta el fin. Como Giselle, María se suicida, de alguna manera, para escapar la injusticia de situación. Con la construcción de la informante al principio del cuento, y la revelación de la protagonista y la informante son igual, Ferré crea un cuento donde la muerte no representa el fin de la mujer, sino que la libertad de definir su propia identidad.

La oportunidad de realizar una identidad distintivamente femenina al final de una obra también es común a la novela de la escritora mexicana Elena Poniatowska, *Querido Diego, Te*

*abraza Quiela* (1978). Esta novela toma el contexto histórico de la primera esposa de Diego Rivera, Angelina Beloff y su tiempo en París cuando Diego fue a México. El biógrafo de Rivera, Bertram Wolfe, encontró una serie de doce cartas de Beloff a Rivera sin respuesta de los años 1920 (Steele, 18). Poniatowska ha utilizado estas cartas para presentar una crítica del machismo dentro de una situación histórica.

En la primera carta, Quiela se establece su identidad como escritora y esposa. Sus cartas reflejan sus sentimientos apasionados a Diego. Quiela ofrece una sumisión al papel tradicional del género de la mujer con su “debilidad” y su solicitud que Diego la perdone su fragilidad (Poniatowska, 16). También establece esta primera carta el tono y la forma que van a adoptar las cartas; la reverencia que tiene Quiela hacia Diego es clara y ella firma sus cartas con besos. También incluyen una “nota de esperanza” para un reunión posible con Diego en el futuro (Steele, 19). Al principio, hay una dependencia completa en el hombre. A través de las siguientes cartas, Quiela comenta frecuentemente de la presencia física de Diego y como él ocupó todo el espacio. Aunque es ausente, la presencia de Diego nunca desaparece (Otero, 78). Diego físicamente y emocionalmente domina a Quiela a lo largo de la relación entre ellos. Quiela cuidó de él pero solamente cuando él no estaba trabajando. De esta manera, la identidad de Quiela como esposa es la de la mujer que se hace pequeña para la grandeza profunda del hombre.

Las cartas primeras además revelan otra identidad de Quiela: la de una madre. La influencia de Diego está presente en esta parte de su carácter también. El hijo de Diego y Quiela, se llama Dieguito, se murió como un bebé. Cuando estaba vivo, Quiela tenía que dejarlo a la casa de una amiga para no distraer el trabajo de Diego a pesar de que estaba enfermo. Al rechazar su hijo, Diego elimina la oportunidad de Quiela para realizar su papel como madre. La dominancia de Diego se puede ver en el nombre del niño, como un “pequeño Diego,” pero, ya que era tan

grande Diego, no había espacio por otro. Quiela expresa su deseo para ser madre y su desilusión con Diego en la tercera carta: “Me duele mucho Diego que te hayas negado a darme un hijo” (Poniatowska, 24). Esta cita significa la incapacidad de realizar un deseo por la mujer a causa de la presencia fuerte y poderosa del hombre. Además Quiela sabe que su “vida ahora sería difícil [con un hijo] pero tendría un sentido,” lo que demuestra que la dominación de la mujer es tan completo que ella requiere algo para dar sentido a su vida (24). Diego interfiere con el cumplimiento de un papel femenino tradicional como una madre para ilustrar la superioridad y la mayor importancia en la felicidad del hombre en una sociedad machista.

Otro aspecto de la identidad de Quiela como persona es su trabajo como artista. En las cartas quinta, sexta, y séptima se revela que Quiela tenía una educación amplia en las academias del arte y le perciben en ella sus profesores un talento grande. Sin embargo, la presencia de Diego interfiere otra vez con un aspecto del carácter de Quiela. Ella paró pintar durante los diez años de su matrimonio antes de la separación porque la magnitud del carácter de Diego no lo permitió. Cuando él salió del país, Quiela puede empezar otra vez con sus actividades artísticas. Es importante a notar que sus primeros intentos de pintar son obras cubistas, y proveen tanta frustración por Quiela. Las obras cubistas son un resultado de las obras de Diego durante esta época pero ni Diego ni Quiela valoran mucho estos cuadros (Steele, 25). Por eso, Diego exhibe control en la expresión artística de Quiela y su desarrollo como artista. Ella describe una enfermedad donde se convierte en Diego de tamaño grande y presencia dominante. Esta transformación representa el control corporal que tiene Diego sobre Quiela en este estado de su redescubrimiento de su capacidad para pintar. La muerte de su hijo también afecta las tentativas de Quiela para crear porque cambia su deseo de maternidad en un deseo creativa y sus obras

reflejan este cambio con las formas de las cabezas de los niños (Steele, 18). La regeneración del espíritu creativo en Quiela ofrece la oportunidad de realizar una identidad artística.

La identidad que padece los mayores cambios es la de Quiela como persona. Hay un cambio en el tratamiento de sí mismo a través del proceso escribir las doce cartas a alguien que jamás responde. Hay un momento distintivo que significa el cambio desde una mujer frágil e incapaz de vivir sin su esposo hasta una mujer que quiere descubrir un camino nuevo en su desarrollo a través de la novela. Este momento ocurre en la carta octava cuando Quiela despierta temprano y escribe en una hoja de papel que “Diego no está aquí” (Poniatowska, 46). La repetición de este ejercicio culmina en una explosión de sentimientos donde rechaza, inconscientemente, los papeles tradicionales de su género femenino Quiela hasta declara que “hoy no quiero ser dulce, tranquilo, decente, sumisa, comprensiva, resignada, las cualidades que siempre ponderan los amigos” (Steele, 26; Poniatowska, 46). Al destruir los rasgos de la pasividad deseable en la mujer de la sociedad machista, Quiela ha abierto el camino para completamente liberarse de la influencia de Diego.

Ciertamente hay un cambio en la firma de Quiela; a la carta sexta, ella cambia su adiós desde un beso hasta un abrazo, lo que dura por tres cartas (Otero, 82). Simboliza una manera de distanciarse del Diego para expresar su propio ser. Otro rasgo importante es que, al principio, Quiela quiere una respuesta o la opinión de Diego en todo lo que hace. Hacia el final, por otro lado, continuamente disminuye su esperanza para una respuesta y su dependencia en él. Además de eso, la última carta significa la ruptura final con Diego debido a dos rasgos. Primero, Quiela elimina el “tu” posesivo en “Tu Quiela” que usa como una despedida en cada una de las otras cartas. Nada más es una posesión de Diego. El rasgo más importante es la postdata porque la frase “Que opinas de mi grabados?” significa que la única opinión que vale Quiela ahora es una

opinión profesional como artista de Diego (Poniatowska, 76). En este momento, ha realizado su independencia como mujer y experimenta un renacimiento (Otero, 82). El desarrollo de su independencia significa un futuro libre de la opresión del hombre grande de Diego y de las restricciones impuestos por una sociedad machista. Quiela tiene un futuro abierto para reconstruir su identidad como quiere.

En las obras analizadas, el rasgo común es la búsqueda y la consecuente realización de una identidad independiente del hombre para cada una de las protagonistas o narradoras. Lo que destaca de esta búsqueda, sin embargo, es el ímpetu del deseo para desarrollar la independencia de la mujer: el hombre. Sin las restricciones de los hombres en los papeles de las mujeres, particularmente en las culturas machistas, no hay una necesidad para esta búsqueda. Las reglas definidas por los hombres sobre las mujeres ofrecen la oportunidad para explorar la identidad femenina para las autoras en sí mismas y para sus personajes. De esta manera, el hombre tiene un gran impacto en no solo el tema pero también en el estilo y las representaciones de los estereotipos de los géneros en los textos.

Aunque las obras critican las presunciones de los hombres en sus perspectivas del género femenino, cada autora usa los conceptos de una sociedad patriarcal para hacer su crítica. Sor Juana incorpora las expectativas de las monjas en su “Respuesta a Sor Filotea” para defender sus estudios de un gran número de temas. La influencia del hombre en lo que debe escribir y debe hacer la mujer es clara en su carta. Alfonsina Storni similarmente usa los conceptos de las mujeres ideales en la opinión del hombre para invertir la dirección de su poema. La fuerza en la voz narrativa al dirigir el poema al hombre hipócrita ilustra la injusticia en los papeles de los géneros. En la novela de Elena Garro, hay una gama de mujeres que representan cada posibilidad del papel de la mujer según al hombre, más el papel de la mujer individual e independiente. Los



cuentos cortos de Rosario Ferré también presentan una variedad de mujeres que primero existen dentro de los límites masculinos hasta su ruptura al final. De mismo modo, Quiela en la novela de Elena Poniatowska demuestra el desarrollo de la mujer desde un extremo del espectro de papeles femeninos hasta el otro. Lo que tienen en común todas estas obras es que el uso del machismo en sus textos se convierte en una inversión y/o una destrucción de las restricciones en los papeles de las mujeres. Utilizan conceptos universales o conocidos por todo el mundo para hacer una crítica más fuerte y poderosa. De esta manera, las autoras en sí mismas establecen su papel como escritoras.

Aunque todas las obras tienen finales abiertas o positivas en la liberación de la mujer de las expectativas del hombre, la futura de la sociedad patriarcal no es cierta. En un mundo con un cambio continuo en los derechos de las mujeres, donde existen tentativas de igualar los sexos, es posible que podría haber un mundo sin papeles definitivos para cada género. En realidad, sin embargo, probablemente va a seguir existiendo las restricciones en los papeles de la mujer. Los temas de este ensayo se enfocan en la influencia del hombre hispánico, pero los conceptos de la dominancia del hombre aplican a todas las sociedades patriarcales. Es difícil para cambiar todo el mundo pero siempre hay la oportunidad para expresar y cambiar la identidad como mujer o como hombre y eliminar el concepto de un papel natural para los sexos al nivel individuo. Lo que es cierto es el camino largo y arduo hasta un cambio grande o el establecimiento de un balance entre los sexos. El desarrollo de las críticas de las autoras demuestra la fluidez del sujeto de la relación entre la mujer y el hombre y los problemas que pueden aparecer cuando hay un choque. Si hay un desequilibrio o una injusticia, siempre sería los que lo critican.

### Bibliografía

- Arciniega, G. Miguel, et al. "Toward a Fuller Conception of Machismo: Development of a Traditional Machismo and Caballerismo Scale". *Journal of Counseling Psychology* 55.1 (2008): 19-33. *American Psychological Association*. Web.
- Berg, Mary G. "Clorinda Matto de Turner." *Spanish American Women Writers: A Bibliographical Source Book*. Ed. Diane E. Marting. Westport, CT: Greenwood Press, 1990. 303-314. Print.
- Bowskill, Sarah E.L. "Women, Violence and the Mexican Cristero Wars in Elena Garro's *Los Recuerdos del Porvenir* and Dolores Castro's *La Ciudad y el Viento*." *The Modern Language Review* 104.2 (2009): 438-452. *JSTOR*. Web.
- Brescia, Pablo A. J. "Las razones de Sor Juana Inés de la Cruz." *Anales de Literatura Española* 13. (1999): 85-105. *Google Scholar*. Web.
- Dauster, Frank. "Elena Garro y sus recuerdos del porvenir." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 8.1/2 (1980): 57-65. *JSTOR*. Web.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. "Respuesta a Sor Filotea." 1691. Barcelona: Red ediciones, 2011. eBook.
- Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. 1976. Vintage Español, 2000. eBook.
- Garro, Elena. *Los Recuerdos del Porvenir*. 1963. México: Joaquín Mortiz, 2012. eBook.
- "Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Encyclopedia Britannica*. 2013. Web.
- Lagos-Pop, María-Inés. "Sumisión y Rebeldía: El Doble o la Representación de la Alienación Femenina en Narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré." *Revista Iberoamericana* L1.132-3 (1985): 731-49. *Google Scholar*. Web.

- “Latin American Literature: Poetry.” *Encyclopedia Britannica*. Ed. Roberto González Echevarría. 2013. Web.
- Mendez Rodenas, Adriana. “Tiempo Femenino, Tiempo Ficticio: *Los Recuerdos del Porvenir*, Elena Garro.” *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 843-51. *Google Scholar*. Web.
- Mendoza Villafuerte, Iliana. “Estudio de la producción novohispana de retratos de monjas muertas.” Tesis Licenciatura. Universidad de las Américas, Puebla, 2003. Colección de Tesis Digitales. Web.
- Merrim, Stephanie. “Toward a Feminist Reading of Sor Juana Inés de La Cruz: Past, Present and Future Directions in Sor Juana Criticism.” *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 11-37. Print.
- Muschietti, Delfina. “Las estrategias de un discurso travesti: Género periodístico y género poético en Alfonsina Storni.” *Disposito* 15.39 (1990): 85-108. *JSTOR*. Web.
- Otero, José. “‘Querido Diego, te abraza Quiela,’ Destrucción y Reconstrucción de la Personalidad: Lengua, Escritura y Símbolos del Proceso.” *Confluencia* 7.2 (1992): 75-83. *JSTOR*. Web.
- Poniatowska, Elena. *Querido Diego, te abraza Quiela*. Trans. Nathaniel Gardner. 1978. Oxford: Oxbow Books, 2012. Print.
- Schons, Dorothy. “Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz.” *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 38-60. Print.
- “Sor Juana Inés de la Cruz.” *Encyclopedia Britannica*. Ed. Stephanie Merrim. 2013. Web.
- Steele, Cynthia. “La creatividad y el deseo en ‘Querido Diego, te abraza Quiela’ de Elena Poniatowska.” *Hispamérica* 14.41 (1985): 17-28. *JSTOR*. Web.

Storni, Alfonsina. "Tú me quieres blanca." *El dulce daño*. 1918. Web. *Google Web*.

Urraca, Beatriz. "Juana Manuela Gorriti and the Persistence of Memory." *Latin American Research Review* 34.1 (1999): 151-173. *JSTOR*. Web.