



BENEMERITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

TESIS

**DEL AMOR, EL DOLOR Y EL ODIO. UNA LECTURA DE LAS
EMOCIONES EN LA NOVELA *MINOTAUROMAQUÍA: CRÓNICA DE
UN DESENCUENTRO* DE TITA VALENCIA**

PRESENTA

**PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA HISPÁNICA**

ALEJANDRA RODRÍGUEZ PÉREZ

MATRICULA

201865641

ASESORA

DOCTORA: ARELY GONZÁLEZ PÉREZ

DICIEMBRE 2024

“Del amor, el dolor y el odio. Una lectura de las emociones en la novela

Minotauromaquia: crónica de un desencuentro de Tita Valencia”

Dedicatoria

A quienes son mi estrella del norte y el sol del este:

Gloria Pérez y Floriberto Rodríguez

Agradecimientos

A mi madre, quien me ha apoyado en cada paso de mi vida, siempre ha sido mi soporte emocional y el mejor abrazo al que regresar, sin su dedicación y esfuerzo este proyecto no se hubiera logrado concluir. A mi padre, quien siempre pregunto sobre los avances y escucho cada uno de mis miedos y con pocas palabras me logro reconfortar. A mi hermana y hermano compañeros en esta travesía. Mi familia siempre ha sido mi motor, gracias a su cariño y apoyo incondicional he logrado cumplir mis objetivos personales y académicos.

A mi asesora, la Dra. Arely González Pérez quien en un momento de desorientación me acepto como su tesista y con palabras claras me mostro el camino a seguir. En cada reunión me dio la confianza para continuar y poder terminar este proyecto.

A Yuli, mi amiga incondicional quien desde el primer día escucho con atención mis preocupaciones y me ayudo a encontrar soluciones, me acompaño en la distancia y con sus palabras me motivo para continuar mi camino.

Le agradezco a mis otros amigos y conocidos quienes, con su interés en mi proyecto, debatieron y reflexionaron junto a mí. En el mismo nivel a la música que le dio sentido a esta investigación, la playlist se compone por canciones de: BTS, Selena Quintanilla, Conan Gray y Chavela Vargas.

Finalmente, por sus declaraciones francas y honestas combinadas con ironía y la justificada indignación femenina le agradezco a la escritora Tita Valencia y a su novela *Minotauromaquia crónica de un desencuentro*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Hipótesis.....	12
Objetivo general.....	13
Objetivo específico	13
La estructura de la investigación	13
Capítulo 1: Estado de la cuestión.....	15
1.1 El texto literario y el sustantivo femenino	15
1.2 Representación universal de las mujeres en la literatura.....	23
1.3 Espacios, de lo privado a la escritura	29
1.4 El inicio del camino de la escritura femenina en México	33
1.5 Identidad femenina en la literatura mexicana	39
1.6 Sobre la Minotaura y la novela	41
1.7 Fuera del olvido	47
Capítulo 2: El sentir cultural de las emociones	50
2.1 El “giro afectivo”, el lazo entre emocionalidad y género.....	50
2.2 Las emociones y el giro afectivo en las ciencias sociales y humanidades	52
2.3 Consideraciones de la teoría feminista sobre el giro afectivo	53
2.4 Emoción, cuerpo y política	57
2.5 Lo femenino frente a la pasión	58

2.6 Vínculo entre emoción, sensación corporal y cognición.....	59
2.7 Del modelo de las emociones de Sara Ahmed.....	63
2.7.1 Sobre el amor: la idealización y el sentido de incondicionalidad.....	66
2.7.2 Sobre el dolor: experiencias que nos “alejan”	70
2.7.3 De la mitificación del odio: la reconstitución del espacio	74
Capítulo 3: Amor, dolor y odio. Una lectura de las emociones en la novela <i>Minotauromaquia: crónica de un desencuentro</i>	77
3.1 Entre los pasadizos del laberinto: el Argumento de la novela	77
3.2 La arquitectura amorosa de Ariadne y Teseo.....	78
3.2.1 El sujeto de amor.....	78
3.2.2 El objeto de amor	80
3.2.3 El amor en la narración.....	82
3.2.4 El amor in(condicional).....	85
3.2.5 La función del amor	89
3.2.6 Conclusión preliminar	91
3.3 Ariadne y el Minotauro: la transmutación dolorosa.....	92
3.3.1 El vínculo con el dolor	92
3.3.2 Las huellas del dolor.....	94
3.3.3 El dolor y su relación con el mundo.....	97
3.3.4 Otras emociones negativas.....	98

3.3.5	La función del dolor	100
3.3.6	Conclusión preliminar	102
3.4	La salida del laberinto a través del odio	103
3.4.1	La intencionalidad del odio	103
3.4.2	La consecuencia de la decepción	104
3.4.3	El fracaso del amor.....	105
3.4.4	Conclusión preliminar	106
	CONCLUSIÓN.....	107
	BIBLIOGRAFIA	111

1. INTRODUCCIÓN

“[...] me pregunte que hace tan desdeñable el dolor femenino y tan trascendente el masculino. *Que en el hombre pase por historia lo que en la mujer pasa solo por histeria.*”

(Valencia, 27)

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo principal analizar al personaje femenino en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* de la autora Tita Valencia, desde los conceptos de “amor”, “odio” y “dolor”, como emociones culturalmente vinculadas a lo femenino.

El interés por esta investigación nace de la observación de que en la literatura universal generalmente se representa a las mujeres desde un imaginario masculino, en donde las figuras femeninas son subordinadas a los deseos, acciones y discursos de una ideología sexual dominante. De este modo, se caracteriza a las mujeres bajo determinados estereotipos referentes a sus actitudes y aptitudes “propias” de las de su género.

Las emociones, socialmente se asumen como particulares de los hombres y mujeres, por un lado, los hombres pueden expresar emociones, siempre y cuando, estas no los situen en la “debilidad” y es más aceptable que un hombre exprese su furia y enojo que su tristeza. Las “emociones masculinas” son acompañadas de la premisa de que los hombres se guían por la lógica y la razón. Por otro lado, las “emociones femeninas” se basan en la “naturaleza” emocional del género femenino, pues en distintos discursos se asume que la histeria, la locura

y la emocionalidad es una característica propia e inherente de las mujeres, de modo que el amor, el dolor, la felicidad, la tristeza y el miedo, se convierten en “emociones femeninas”.

El discurso estereotipado de las emociones conlleva a una serie de situaciones injustas y discriminatorias para las mujeres. Recientemente los estudios de género y estudios culturales, con sus investigaciones y su aplicación social, han ayudado a exponer este tipo de cuestiones y ponerlos sobre la mesa de discusión, con el objetivo de generar cambios reales en la sociedad. Entre estos estudios aparece la teoría del Giro Afectivo, la cual propone un estudio de las emociones como conceptos sociales y culturales que refuerzan estereotipos y estructuras patriarcales.

Leer literatura escrita por mujeres es una forma de acercarnos a la visión del mundo de las mujeres, alejada de los supuestos y estereotipos femeninos que se han construido entorno a ella, versiones poco realistas de lo que significa ser mujer. La literatura escrita por mujeres nos muestra la versión real acerca de sus experiencias de vida, de sus emociones, de sus deseos, así como de sus preocupaciones y angustias. En el afán de conocer y leer más de esta literatura se encontró la novela que es objeto de estudio en este trabajo de investigación.

Cuando se lee la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* más allá del interés por el contexto extraliterario de la obra, llama la atención el lugar desde el que la narradora se posiciona para contarnos la historia. La protagonista es la narradora de esta crónica, el papel que desempeña lejos de replicar la imagen de la mujer mártir, resignada al sufrimiento y revivir la figura del ángel del hogar, se nos presenta a una mujer que no es una damisela en apuros, pues no necesita ser salvada por un héroe y a través de su introspección emocional ella se convierte en su propio héroe femenino inmersa en la travesía de escapar

del laberinto, lugar metafórico que ella misma ha construido para aprehender al amado y al amor mismo.

La narradora a lo largo de los veintidós capítulos nos lleva por un laberinto emocional en el que trata de reflexionar y deconstruir las emociones que la envuelven, principalmente el amor, el dolor y el odio. Cuestiona aquello que se supone debería hacer y sentir por ser mujer en una sociedad principalmente patriarcal y machista. La protagonista es una mujer que ama intensamente, sin embargo, durante la relación amorosa es poco o nulamente correspondida, a pesar de ello, constantemente siente que debe reforzar sus actos de amor, lo que la hace sentir fatiga y una creciente decepción, asunto que deriva en otras emociones como el dolor y el odio.

La importancia de este trabajo de investigación radica en la aplicación de un análisis en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* desde una perspectiva sociocultural de las emociones como constructos que refuerzan estereotipos y formas de discriminación acerca de las mujeres. Además, es una forma de generar y documentar conocimiento acerca de la presencia y representación de las mujeres en la literatura universal y propiamente de la literatura mexicana. De modo que se pretende cuestionar y reflexionar sobre la poca o nula representación digna y justa de las mujeres, no solo como personaje literario, sino también, como escritora.

Aunado a lo anterior se busca visibilizar las muchas problemáticas que las mujeres enfrentan para poder escribir y publicar su obra, pues a lo largo de la historia registrada pocas han sido reconocidas propiamente como escritoras, algunas de ellas se han valido de distintos métodos como las publicaciones anónimas y el uso de seudónimos. La importancia de este trabajo, además de lo anteriormente mencionado, radica en el estudio y análisis de una obra

que, por algunas de las cuestiones antes mencionadas, había permanecido por muchos años en el olvido, excluida de las listas de literatura recomendada y poco valorada.

Son pocas las investigaciones que se han realizado teniendo como objeto de estudio a la novela propuesta en este proyecto. Por ello se considera posible realizar un análisis de la novela desde otra perspectiva teórica, proporcionando nuevos conocimientos a los estudios de género y a la comunidad literaria.

Es importante mencionar la utilidad de este trabajo, ya que busca dar cuenta de la importancia que la novela tiene para los estudios de género, ya que desde una revisión literaria enfocada en la teoría de las emociones, la novela en sí misma, nos permite conocer a sujetos sociales que a través de la narración nos dan una perspectiva más amplia de cómo funcionan las emociones de “amor”, “dolor” y “odio” como conceptos culturales que ayudan al ejercicio de poder, violencia y el reforzamiento de estereotipos sobre el género femenino. Así mismo, se examina la manera en la que se ha leído a las mujeres cuando se escribe de emociones y los motivos para desacreditar el trabajo escrito por cuestiones que se extralimitan a la crítica literaria.

Hipótesis

Para este trabajo la hipótesis que guiara el sentido de la investigación es:

A partir de una lectura de las emociones de “amor”, “dolor” y “odio” como fenómenos socioculturales, es posible analizar la construcción del personaje principal femenino en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* de la autora Tita Valencia.

Objetivo general

Analizar la construcción del personaje femenino en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*, desde la aplicación teórica de los conceptos de “amor”, “dolor” y “odio” como emociones socioculturales vinculadas a lo femenino.

Objetivo específico

- Identificar la visión del mundo del personaje femenino en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* a través de las emociones de “amor”, “dolor” y “odio” como constructos sociales y culturales.
- Examinar los supuestos de la emocionalidad femenina que nos ayuden a desarticular discursos justificados por estructuras de poder.
- Reflexionar acerca de la visión romántica del amor, dolor y odio en las relaciones sexoafectivas
- Identificar patrones de violencia en los discursos romantizados de las emociones del amor, dolor y odio.
- Reflexionar acerca de las problemáticas a las que las mujeres se enfrentan referentes a la literatura, es decir: la representación, su producción y la publicación.
- Enunciar las características literarias de la novela que enriquecen la literatura escrita por mujeres.

La estructura de la investigación

El presente trabajo se constituye en tres capítulos. El primero lleva por nombre “Estado de la cuestión” en él se busca contextualizar al objeto de estudio, es decir, el tiempo y espacio en el que se publica la obra de Tita Valencia. Además, se enuncian las distintas

problemáticas a las que se han enfrentado las mujeres para poder ser reconocidas como escritoras.

El segundo capítulo se titula “El sentir cultural de las emociones”, en el se plantea la base teórica de este trabajo de investigación. Se intenta explicar que es una emoción y como este término se convirtió en objeto de estudio de las ciencias humanas y sociales, es decir, el surgimiento de la teoría del “Giro afectivo”. También se hace un acercamiento a la crítica de la teoría feminista del estudio de las emociones. En este capítulo, se parte de lo general a una teoría específica: la propuesta de la sociabilidad de las emociones de Sara Ahmed, teoría que nos ayudara a guiar el análisis en el tercer capítulo. Se retoman las anotaciones y cuestionamientos que Sara Ahmed hace acerca de la emotividad femenina, así como del vínculo entre la emoción, el cuerpo y las políticas sociales.

El tercer capítulo se titula “Amor, dolor y odio. Una lectura de las emociones en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*”. En este capítulo se reúne el conocimiento y la reflexión generada en los anteriores capítulos para analizar la construcción del personaje femenino en el objeto de estudio. Se analiza cómo funcionan las emociones de “amor”, “dolor” y “odio” en la vida del personaje principal en el contexto de la novela y como estas emociones la construyen y/o modifican en la narrativa. El análisis es guiado por una serie de preguntas que permite visualizar como es la protagonista y el objeto de su afecto, como se sienten las emociones, a que objetos se vincula y las formas en las que lo hace.

El ultimo apartado de este trabajo, contiene las conclusiones de la investigación. En él se desglosan los resultados de cada capítulo y se incluye la reflexión sobre la importancia del análisis de las emociones de “amor”, “dolor” y “odio” en la novela *Minotauromaquia crónica de un desencuentro*.

Capítulo 1: Estado de la cuestión

Antes de iniciar el análisis y puntualizar conclusiones, es necesario conocer el contexto en el que nuestro objeto de estudio nació y se recreó. El contenido de este primer capítulo presenta un panorama breve con respecto al contexto social e histórico de la novela en cuestión. Para ello, se considera señalar las problemáticas a las cuales se enfrentan las mujeres para visibilizar su labor literaria, entre ellas, su presencia escritural, la representación del género femenino en la literatura universal y posteriormente en la literatura mexicana; y la recepción de su producción literaria. Además, se expone un pequeño espacio biográfico de la autora Tita Valencia y una breve mirada a la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*.

1.1 El texto literario y el sustantivo femenino

La cultura entendida como un conjunto de costumbres, tradiciones, símbolos, lenguajes, ideologías, conocimientos, saberes y experiencias, atiende a la necesidad de los individuos insertos en ella, de comprender y recrear su visión del mundo. La cultura se vale de una serie de representaciones e imágenes universales que ayudan al colectivo social a establecer significados en común, es decir, mensajes que todos puedan comprender. De esta manera, los sujetos requieren de distintos lenguajes para expresarse y establecer referentes. Entre estos lenguajes, es necesario enmarcar, el relacionado a las artes, principalmente la literatura.

Según Nora Lizet Castillo Aguirre (2007), “la obra literaria se nutre de un sustrato social, histórico, y político” (96), y a través de la lengua oral y escrita, el ser humano ha recreado su realidad y al mismo tiempo la ha ficcionalizado, lo que ha permitido, mediante la literatura conocer las tradiciones y costumbres, así como las normas, formas y leyes de un

determinado periodo, sociedad y a sí mismo, la cultura. Por tanto, desde la contextualización de la cultura en la que una obra literaria se originó, es posible conocer y comprender el discurso, los temas abordados, las ideologías subyacentes y el ambiente social alrededor de ella.

Desde que el ser humano tiene conocimiento de su existencia ha tenido la necesidad de expresión y por medio de la literatura, la danza, el canto, la identidad mágico-religiosa, y muchas otras manifestaciones, logro transmitir sus inquietudes, experiencias, memorias, sentimientos y emociones. El deseo de la expresión y la capacidad de la creación permitió que a través de las letras se intente recrear la realidad sobre lo que se observa y se siente en distintos momentos y lugares que a lo largo de la historia han recorrido los seres humanos.

Las mujeres a lo largo de esa misma historia, también respondiendo a esta necesidad de expresión y la misma capacidad de la creación, no así reconocido durante mucho tiempo, han incursionado en distintas áreas artísticas, entre ellas, la literatura. Sin embargo, se enfrentaron a distintas problemáticas para visibilizar su práctica literaria, las cuales, en casi todas las ocasiones, responden a factores de desigualdad social, política y cultural, factores determinados por un sistema patriarcal. Un ejemplo de ello es la separación de la producción literaria femenina de la masculina, entendiendo esta última simplemente como “literatura”, no es necesaria una clasificación, es decir, aun dentro del mismo quehacer literario se encasilla a las escritoras en espacios distintos a los de sus homólogos masculinos simplemente por su género.

Históricamente la creatividad ha sido un término esencialmente vinculado a lo masculino, se pensaba que las mujeres no tenían la misma capacidad intelectual y creativa que un sujeto masculino. A lo largo de miles de años de tradición artística y filosófica, el

sustantivo femenino no fue reconocido como un igual y mucho menos supero al masculino. Trascendieron aquellos de los que no dudaron de su ingenio, los que tuvieron apoyos económicos, políticos y sociales, es decir, sujetos con privilegios por el simple hecho de ser hombres. En cambio, los sujetos que por “naturaleza” no fueron considerados ni siquiera capaces de expresarse libremente, fueron excluidos de los círculos académicos y artísticos, por temor a que dejaran de materner y abandonaran los lugares a los que culturalmente fueron confinados.

Y no se trata de demeritar el trabajo de renombrados pensadores, artistas y científicos que la misma historia ha honorificado, sino señalar la falta de enunciación femenina en la historia heredada, es decir, una memoria que no reconoce la voz de las mujeres creadoras e intelectuales, ya que no tuvieron la misma atención del mundo académico, artístico, y científico.

Durante mucho tiempo existió una mala reputación acerca del intelecto femenino, de tal manera que en el siglo XIX se difundieron teorías “científicas” que respaldaban la inferioridad intelectual de las mujeres, teorías en las que relacionaban el volumen del cerebro con la capacidad intelectual. Estos estudios seudocientíficos “demostraban” que el cerebro femenino era de menor tamaño que el de los hombres, por lo cual, erróneamente se asumía que su intelecto era inferior al masculino. Estas teorías principalmente estaban vinculadas a los prejuicios y estereotipos que se tenían acerca de la figura femenina, es decir, la percepción de la mujer estaba determinada por paradigmas de inferioridad, no solo intelectual, sino también moral y biológica.

De esta manera las mujeres confinadas a espacios privados, sin acceso a la educación, y por consiguiente a la cultura, no eran consideradas capaces ni hábiles en el arte de la

escritura, pues su función social dependía del juicio de un hombre: padre, esposo o familiar masculino más cercano (aunque ni siquiera lo conocieran). Sus quehaceres principales eran las del cuidado del hogar y las referidas a la maternidad, consideradas frágiles y débiles, necesitadas de protección, sin ningún anhelo de aprendizaje y libre expresión, ni cuestionamientos sobre su papel en la sociedad.

Cándida Elizabeth Vivero Marín (2006), en el artículo *El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)* menciona que la introducción de solo algunas mujeres en la historia contada, como el caso de Safo de Mileto, particularmente en la cultura occidental, “no implica el reconocimiento de una literatura femenina dentro de la historia literaria” (175). De esta manera, entendemos que en la historia de la literatura universal escasean los nombres femeninos, el desconocimiento sustantivo de ellas, la negación de su existencia y la poca valoración de la mujer en la literatura son algunas de las razones del porque hasta apenas unas décadas atrás, con lo estudios de perspectiva de género¹ y los estudios culturales, se inicia a dar atención a la labor escritural de las mujeres.

Es importante mencionar que las instituciones han reforzado la práctica de ocultar la labor escritural femenina, es necesario enfatizar la implicación del canon literario. Entendido como un reconocimiento global y al mismo tiempo local, el canon literario está constituido como una lista de recomendación de lecturas indispensables, valiosas y dignas de ser estudiadas y comentadas. El canon comúnmente depende de la época de elaboración, ya que

¹ El objetivo de los estudios con perspectiva de género es analizar y comprender las formas que definen a las personas según el género, es decir, las especificaciones a partir de la diferencia sexual y a partir de ello generar dialogo para modificar cuestiones de discriminación y desigualdad social.

algunos géneros y autores son más valorados que otros según el periodo y, por consiguiente, la cultura en la que estén insertos.

El canon literario, se relaciona con el mundo editorial, académico, publicitario y de difusión, es decir, esta lista influye no solo para que el mundo tenga conciencia de la existencia de un libro o autor, sino también, se encarga de la valoración de los lectores, los cuales son los que seguirán recomendando o marginando determinadas lecturas. Se debe recordar que el canon utiliza determinados valores y criterios para establecer sus recomendaciones, los cuales a veces responden a intereses sociales y políticos de clases sociales específicas.

Así mismo, el trabajo escritural femenino ha sido sometido a los criterios y valores del canon, teniendo como consecuencia la poca valoración de la mujer en la literatura, con una actitud moralizante y la represión de una sociedad dominante. Obligadas a encontrar otras formas de libertad expresiva, el uso de nombres masculinos y la negación de sus propios nombres fue un recurso que muchas mujeres utilizaron para que sus textos pudieran ser publicados y leídos, y así obtener una crítica, entre estos casos destaca:

Francés Burney (1752-1840), considerada la madre de la novela inglesa quien en el anonimato público su primera obra *Evelina*, o *La historia de la entrada al mundo de una joven dama* (1778). Burney retrató a la sociedad inglesa de la época desde una visión cómica y sarcástica. La novela fue muy bien recibida por la crítica literaria y la carrera de Burney proliero en una extensa lista de obras publicadas, teniendo temas sociales y costumbristas que influyeron en la obra de otras escritoras como Jane Austen.

En el caso de Jane Austen (1755-1817), no se utilizó un seudónimo masculino, sin embargo, si fue necesaria esta práctica para mantener su nombre en el anonimato y proteger su reputación en su sociedad británica. Fue la autora de clásicos muy conocidos en la cultura literaria, como *Orgullo y prejuicio* (1813), *Emma* (1815) y *Persuasión* (1818), reconocida por la característica ironía cómica de su prosa en los clásicos de la novela inglesa, publicó su primera obra *Sensatez y sentimientos* (1811) firmando con un “By a lady”.

Siguiendo en la línea de las escritoras inglesas y de los casos más conocidos está el de las hermanas Brontë, escritoras de la época victoriana: la primera de ellas, Charlotte Brontë en 1847 utiliza el nombre de “Currer Bell” para publicar *Jane Eyre*. Sus hermanas, Emily Brontë “Ellis Bell” y Anne Brontë “Acton Bell” valiéndose del mismo método publican *Cumbres Borrascosas* y *Agnes Grey* correspondientemente. Estas obras fueron autopublicadas y después de un tiempo obtuvieron un gran reconocimiento entre el público lector.

Un ejemplo conocido es el de Cecilia Böhl de Faber y Larrea (1796-1877), quien fue una escritora española que durante la segunda mitad del siglo XIX para publicar sus obras utilizó un seudónimo doblemente masculino: Fernán Caballero. Entre sus obras destacan *La Gaviota* (1860) y *Clemencia* (1857), textos de carácter costumbrista. En la actualidad su papel en la literatura hispánica es de gran importancia, ya que es considerada la impulsora de la renovación de la novela española.

Es de conocimiento público la grandiosa anécdota tras la escritura de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), la primera novela de ciencia ficción moderna, y su creadora

Mary Shelley². Sin embargo, cuando la novela fue publicada de forma anónima, se dio por hecho que la magnífica historia había sido escrita por su esposo Percy B. Shelley quien también era escritor. Es decir, no se consideró en primer lugar que la obra fuera escrita por una mujer.

Teniendo en cuenta la época de las anteriores menciones, se podría pensar que el uso de seudónimos masculinos y las publicaciones anónimas de escritoras para ocultar su género resultan lejanas a la actualidad. Sin embargo, aún existen casos como el de Joanne Rowling, la escritora de la contemporánea saga *Harry Potter*, quien para la publicación del primer título su editor solicitó solo el uso de sus iniciales, con la pretensión de no revelar el género del autor, teniendo en mente que su género dañaría las ventas del libro. Aunque más tarde se reveló la identidad del autor, el seudónimo J. K. Rowling y su obra ahora es mundialmente conocido. La práctica del uso de seudónimo para Rowling no era desconocida pues anteriormente, en la década de los 90, para otra publicación había utilizado el nombre de Robert Galbraith.

El poder asumir la autoría de sus propias obras, fue una de las grandes dificultades a las que se han enfrentado las escritoras en distintos momentos, algo que sucede no solo en el ámbito literario, sino también, en la ciencia, la música, la pintura, la escultura, y muchas otras disciplinas. Recordemos que, a lo largo de la historia, las mujeres han sido marginadas por un sistema jerárquico patriarcal, en el que la profesionalización femenina era mal vista por la sociedad, ya que implicaba una transgresión al orden dominante puesto que no cumplían con la expectativa del “Ángel del hogar”.

² Mary Shelley fue hija de Mary Wollstonecraft, una de las primeras pensadoras feministas. Redactó en 1792 la *Vindicación de los derechos de la mujer*.

Las creaciones femeninas con frecuencia fueron publicadas de forma anónima o bajo seudónimos, principalmente por seguridad, ya que las consecuencias de aceptar la autoría implicaban el repudio social, podrían ser víctimas de distintos tipos de violencia y si la ofensa se consideraba grave se enfrentaban a un juicio que podría desencadenar en su muerte. La historia literaria, no solo ha excluido a las mujeres, sino también, a otros sujetos, que no están dentro de lo que el canon literario considera aceptable, es decir, el hombre, blanco, burgués y heteronormado.

El uso de seudónimos masculinos como practica social para la vida pública de las mujeres es un punto de reflexión sobre los espacios, lugares y experiencias que se les han asignado y que mantienen oculta la labor escritural femenina. A partir de ello, es posible dar cuenta de otros contextos culturales, sociales y políticos que transversalizan el proceso creativo de las mujeres en las distintas esferas en las que se desempeñan.

Desde el siglo XX, existe una discusión respecto a la presencia de la mujer en el canon literario. La crítica feminista, propone, más allá de la creación de otro canon, la recuperación de las escritoras olvidadas, invisibilizadas y silenciadas, a través de la revaloración de los criterios y paradigmas utilizados en épocas anteriores, con la finalidad de reintroducir a las autoras poco valoradas en su época. Un ejemplo de ello es la reciente colección *Vindictas*³, proyecto editorial de la UNAM al que posteriormente se hará referencia.

Actualmente, si nos preguntan sobre cuantas obras literarias escritas por mujeres conocemos, nos faltarían dedos de las manos para enunciarlas. Entre ellas, se escucharían los

³ Origen en el verbo latino “vindico”, que significa “vengar”, “castigar”, “entregar”, “proteger”. [...] **Vindictas** se propone reivindicar a todas aquellas mujeres que han sido silenciadas o ignoradas en el ámbito de la literatura, las artes escénicas y visuales, la danza, la música y la ciencia. - VINDICTAS, Cultura UNAM.

nombres de las que, sin duda, ganaron su reconocimiento en un mundo literario inflexible, liderado mayormente por la figura masculina y con poca accesibilidad para las mujeres. En el contexto literario hispanoamericano, sin desmerito del excelente trabajo literario de Sor Juana Inés de la Cruz, Amparo Dávila, Elena Garro, Inés Arredondo y Rosario Castellanos, es grato el trabajo de la crítica literaria feminista para darle voz a las escritoras que por mucho tiempo estuvieron en rinconcitos de bibliotecas, sin posibles lectores, casi en el olvido.

1.2 Representación universal de las mujeres en la literatura

La categoría “mujer” ha sido definida desde distintas formas de representación histórica y social. Los modos de subordinación, opresión y explotación de los distintos mecanismos de dominación masculina han generado en la cultura de representación literaria imágenes, significados, referentes y símbolos que construyen una ideología en la que sitúan a la mujer en términos de “objeto”. Además, se establecen formas de escritura y lectura a partir de un proceso de significación social según el género.

Para Vivero Marín (2009), en el artículo *El género en la teoría literaria* menciona que en la actualidad el feminismo⁴, los estudios de género y estudios culturales toman como objeto de estudio al texto literario, ya que, más allá del uso de la palabra como recurso estético, el texto literario “se plantea como una respuesta a determinados discursos que se encuentran más allá del texto en sí mismo.” (69). De esta manera la escritura como “espacio de representación de las relaciones socioafectivas entre los sexos en las que se reproducen, además, roles de género e ideales de identidad genérica” (69), permite cuestionar y repensar

⁴ El feminismo es una actividad política, tiene su propia historia y forma de organización. Se entiende desde dos perspectivas: 1) movimiento social y 2) ideología. Sus actividades se basan en el análisis sobre la posición de subordinación de las mujeres de forma histórica y social, por parte del sistema del patriarcado.

las prácticas ideológicas, culturales y sociales perpetuadas a lo largo de la tradición literaria. Entre ellas la marginación de las mujeres como sujetos individuales con pensamiento propio.

Otro de los grandes problemas que han enfrentado las mujeres a lo largo de la historia de la literatura es la cuestión de la representación y las funciones que desempeñan en el texto literario. Pilar Lozano Mijares (2017), en *El papel de las mujeres en la literatura* afirma que en la historia universal de la literatura existen personajes femeninos fascinantes, sin embargo, se debe reconsiderar principalmente la imagen que esta historia de la literatura ofrece sobre las mujeres, es decir, los modelos y/o representaciones universales, sobre todo las que benefician el desarrollo de otros personajes, esencialmente los masculinos. El canon literario favorece la existencia de modelos o marcos de referencia común, que se visibilizan en una herencia cultural androcentrista.

Como se ha mencionado la literatura inserta en la cultura, reproduce símbolos sociales que establecen identidades genéricas. En ellas, presentan al género femenino desde una perspectiva de cosificación, desde un imaginario masculino, en la que se ignora su existencia, la convierte en un objeto, y por consecuencia, en un ser sin identidad propia. De esta manera, en el texto literario el único sujeto con voz y poder es el hombre.

La marginación de la figura femenina deviene de una larga lista de personajes representados en la literatura, los modelos dentro de la cultura han hecho evidente el privilegio de determinados sujetos y la opresión de otros, por ello, es importante repensar el fenómeno literario respecto a los papeles que desempeñan las mujeres en él.

Lozano Mijares, menciona que se suele hacer una clasificación en dos tipos de personajes femeninos “que responden a dos estereotipos o modelos fijos a los que se les

asocia un juicio moral de bondad o maldad” (18). De esta manera, la mujer solo responde a dos modelos o arquetipos⁵ fundamentales: la *femme fragile* y la *femme fatale*. Su representación maniquea, por tanto, establece características propias de cada modelo.

Idóneamente en cada cultura y época han existido mujeres “ejemplares” que representan los deseos y valores de una sociedad de “buena moral” y “virtuosa”. La literatura retrata en una indeterminada lista de personajes femeninos a “la mujer buena”, callada, obediente y entregada a las tareas asignadas a la “naturaleza” de su sexo/género⁶. Representa el sacrificio por el bien del amado, la familia y los seres queridos, la mujer abnegada, paciente e inherentemente maternal. Incluso es el objeto de la pasión y el deseo del héroe, la musa del artista, el trofeo y la motivación tras la aventura del valeroso personaje masculino.

Entre los textos literarios, los personajes correspondientes al estereotipo de la *femme fragile* podemos identificar a Doña Inés, personaje de la obra *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. Es un personaje situado en el papel de víctima, una frágil e inocente niña perjudicada por los engaños de un hombre, sufre el desamor y el abandono del ser amado. Sin embargo, gracias al gran amor que le profesa a Don Juan Tenorio, este termina redimiéndose de todas sus fechorías. Otro gran ejemplo, es la hermosa Dulcinea en la novela *El Quijote de la Mancha*, doblemente literaria, la ficción dentro de la ficción. La novela de Miguel de Cervantes personifica a Dulcinea de Toboso como la mujer más bella y bondadosa, siendo su musa y el objeto de pasión del peculiar Don Quijote.

⁵ Según Carl Jung, los arquetipos son símbolos e imágenes universales y primarias insertas en el inconsciente colectivo

⁶ El sistema sexo/genero se construye a través de símbolos e imágenes presentes en las relaciones sociales con base a un sentido de diferencia

En la religión católica, dimensión cultural vinculada a la tradición oral, se representa a las mujeres buenas desde tres principales figuras, la madre, la hija y la esposa. Mujeres confinadas al espacio privado del hogar y la crianza de los hijos, al margen del espacio intelectual, político y social. La mujer, es representada en términos de “dependiente” y “pasiva”, frente al dominio de la figura masculina. Así mismo, la religión presenta a las figuras opuestas al ideal femenino, caracterizadas por el pecado, el castigo y el arrepentimiento.

Por otro lado, la *femme fatale* implica la representación de “La mujer mala, rebelde y poderosa, con una fuerte carga sexual, que suele terminar siendo castigada con la exclusión social o la muerte” (Lozano,18). Esta visión, dota a la figura femenina de características con una gran carga negativa en su representación cultural. Es así como este modelo de mujer se convierte en un peligro para la integridad física y moral del “sujeto” de la narración: el hombre. Su físico y astucia, así como su instintiva crueldad y frialdad, conduce a los hombres hacia la perversión y los convierte en víctimas.

La *femme fatale* se origina de Lilith, o el mito de la primera esposa de Adán. Según la interpretación judía, fue la primera esposa de Adán, quién por propia iniciativa abandona el paraíso y en consecuencia es castigada por Dios. Lilith a diferencia de Eva (segunda esposa de Adán y también representación del pecado), se convierte en una equivalencia de mujer pecadora y demonio, porque además de abandonar el paraíso, abandona y niega sus obligaciones que por “naturaleza” le corresponden, es decir, la obediencia hacia su esposo y la maternidad.

La representación de Eva en la biblia es la encarnación del pecado, es una mujer creada de la costilla de Adán con el propósito de la maternidad. Mientras camina por el

paraíso es tentada por el mal en forma de serpiente, come del fruto prohibido y desobedece a Dios. Además, induce a Adán en el mismo camino de la desobediencia. De esta manera, Eva se convierte en una mujer que desata la ira de Dios y como consecuencia, es castigada a someterse a su marido y sufrir dolores de parto. Eva implica así, según la religión católica, el fin de la vida en el paraíso y el inicio y justificación de una vida llena de dolor.

Medea, en la literatura clásica está relacionada con la magia y la hechicería, es representada como una mujer gobernada por sus emociones. Por amor traiciona a su pueblo natal y ayuda al héroe Jason y los Argonautas a robar el Vellocino de oro. En el texto como si fuera parte de un castigo divino es abandonada por aquel en el que confió. Una “mujer irracional”, llena de ira y rencor por el abandono, asesina a sus hijos como venganza. De esta manera, Medea representa la barbaridad y la negación de la pasividad al amenazar la idea de la maternidad como protección, característica inherente de la mujer, es una mujer que pierde la razón según las emociones que la rigen.

Otras representaciones de mujeres fatales en la literatura son las mujeres monstruosas, del imaginario masculino nacen las sirenas. En la *Odisea* de Homero son mencionadas por primera vez como criaturas híbridas; mujeres mitad pájaro⁷, quienes con su belleza y hermosos cantos seducen a los marineros y los conducen hacia una horrible muerte. En la literatura clásica existen muchos personajes fantásticos y monstruosos, seres que trasgreden los límites de las normas existentes, estos seres en su mayoría son de naturaleza femenina que conducen a los hombres con los que se cruzan a un inminente peligro: medusa, las harpías, las gorgonas, las esfinges, entre otras.

⁷ Actualmente en el imaginario colectivo se asocia la imagen de “Sirena” con una mujer mitad humana, mitad pez, y el principal referente es el personaje principal animado de la película de *Disney* “La Sirenita” (1989).

Por otro lado, la asociación de la maldad y la belleza se encuentra representada por la visión romántica de la mujer Vampiro. Imagen que personifica la inmoralidad, el desenfreno sexual y la presencia de vida y muerte en un solo cuerpo. La vampira, caracterizada por una extrema palidez y una voluptuosa figura, seduce a los hombres, llevándolos a su ruina. La narrativa de la belleza femenina una vez más es símbolo de destrucción, por tanto, una característica generalizada de las mujeres.

En estas representaciones maniqueas las mujeres se encuentran en polos opuestos, no existen intermedios, se distinguen por ser irracionales e hipersensibles, gobernadas por las pasiones y el deseo, y al mismo tiempo, son la imagen de la vida familiar, la maternidad y la moralidad. En el discurso, las mujeres se encuentran fuera de la perfección, definidas desde la visión masculina, no tienen libertad y son excluidas por ser consideradas débiles e incompetentes o despiadadas y faltas de raciocinio, destinadas a vivir en soledad, repudiadas y castigadas por la mano de un hombre.

Rossi Braidotti (2015), en el texto *El sujeto en el feminismo* se refiere a la representación tradicional de la mujer como “cuerpo, sexo y pecado.” (12), y es desde este pequeño panorama a cerca de la figura femenina en la literatura que entendemos esta afirmación, la construcción de la categoría “mujer” deviene de una serie de ideas preestablecidas en la sociedad, en la que el sujeto dominante determina a la mujer como “<<distinta de>> el hombre.” (12). Es decir, todos los anteriores ejemplos, sean la *femmele fragile* o *femmele fatale*, son símbolos únicos del género femenino, ninguna característica antes mencionada en los personajes femeninos será relacionada a un personaje masculino.

Las representaciones femeninas se construyen en la otredad, la cual se considera necesaria para mantener el “prestigio del hombre”, por ser el “único poseedor de

subjetividad” (13) y el único capaz de participar de forma activa en actividades académicas, y en este caso de producción literaria. Descalificar a las mujeres, se convierte en una necesidad del sistema de las relaciones basadas en la diferencia.

Los valores, saberes y experiencias femeninas son distintas a los del género masculino presentes en el imaginario colectivo. Los hombres se imaginan y representan, a sí mismos, como sujetos racionales, con voluntad, grandes y fuertes, viriles, aventureros y libres, mientras que esas mismas representaciones constituyen “la negación de la subjetividad de las mujeres” (12), teniendo como consecuencia la exclusión de la mujer de la vida racional y, por tanto, de cualquier espacio público en el que su presencia transgreda la norma.

Las mujeres no gozan del mismo concepto de libertad que el de los hombres, el ideal se construye desde la diferencia y determinan la inferioridad intelectual como rasgo natural de las mujeres. Braidotti, indica que la reflexión sobre la subjetividad femenina no es únicamente un problema para las mujeres, debido a que “implica la transformación de los valores culturales, sociales y políticos alrededor de ellas y del mismo sistema de representación” (11). Es necesario, reevaluar el sistema de representación para desestimar los anticuados estereotipos sobre las mujeres, proponer espacios de crítica y establecer desde las experiencias y vivencias, representaciones de una realidad social cercana a las mujeres.

1.3 Espacios, de lo privado a la escritura

Todo lo anterior mencionado, constituye un marco diferencial en los roles que se les asigna a las mujeres y hombres. La tradición, ha construido estereotipos en función del género, el hombre en su representación social y cultural ha sido figura pública, centro de la familia, con identidad y de naturaleza racional, mientras que la mujer ha sido expresada en términos de lo privado, confinadas al hogar, al cuidado de la familia, destinadas a someterse

sin lugar a replica a la autoridad masculina del lugar que habitan, con actitudes caprichosas y emociones volubles, su misma “naturaleza” las priva de la vida pública.

Lucrecia Infante Vargas (2008), en el artículo *De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX* menciona que uno de los diversos propósitos de la escritura, además de expresar las emociones y sentimientos, es “construir una identidad pública” (69). A partir del anterior panorama general de la presencia y representación de las mujeres en la literatura universal, es necesario anexar el contexto social en el que las mujeres por medio de la palabra se apropiaron de los espacios que las excluían para poder expresarse de manera individual y colectiva como sujetos sociales, críticos y, sobre todo, con identidad propia.

La introducción de las mujeres en la literatura, desde un punto de vista histórico, guarda una cercana relación con la lucha social por la liberación femenina y el reconocimiento de los derechos civiles de las mujeres. Entre todas las desigualdades entre hombres y mujeres, la discriminación educativa es un determinante para la toma de conciencia política de la situación de las mujeres. La “emancipación de la mujer” es un concepto estrechamente vinculado al movimiento feminista europeo del siglo XVIII y XIX, y también, se relaciona con el tema de la educación femenina.

Las primeras menciones de “emancipación” remontan a la revolución francesa, movimiento en el que grupos de mujeres burguesas solicitaban que los valores de la ilustración también fueran aplicables a ellas. Olympe de Gouges⁸ en 1791 afirma en *La*

⁸ Marie Gouze, mejor conocida como Olympe de Gouges fue una escritora francesa que debido a su fuerte compromiso de lucha por el reconocimiento de los derechos de la mujer fue llevada a la guillotina bajo el gobierno de Maximilien Robespierre. Para saber más consultar: <https://www.cndh.org.mx/noticia/marie-gouze-olympede-gouges-autora-de-la-declaracion-de-los-derechos-de-la-mujer-y-de-la>

declaración de los derechos de la Mujer y la Ciudadanía que “La mujer nace libre y goza igual que el hombre de los derechos. Las distinciones sociales sólo pueden fundarse en la utilidad común.” (Ramírez, 7), reclama la igualdad jurídica entre hombres y mujeres, cuestiona los papeles que desempeñan las mujeres y solicita que se les otorguen los mismos derechos que los hombres: el derecho al voto, el acceso a la educación y ser consideradas parte de la ciudadanía. Esto implica para la sociedad, la aceptación de una estigmatización histórica y social sobre la figura femenina y una revolución ideológica sobre las relaciones de poder que subordinan a las mujeres impidiendo su desarrollo como sujetos sociales. La declaración de Olympe de Gouges constituye el primer documento que refiere a la igualdad jurídica y legal de las mujeres con relación a los papeles que desempeñan en la sociedad.

Un año más tarde Mary Wollstonecraft, redacta la *Vindicación de los derechos de la mujer* en donde reflexiona sobre la educación que se les daba a las mujeres y solicita que el Estado termine con la tradición de subordinación femenina, garantizando “un sistema nacional de enseñanza primaria gratuita universal para ambos sexos” (Martínez, 1996), de esta manera hace notar su responsabilidad como ciudadana de expresar su descontento con el sistema social y político sobre el derecho de recibir educación de las mujeres.

El movimiento feminista desde sus inicios hasta la actualidad se ha diversificado, y en el siglo XXI “feminismo” es un término plural, ya que responde a distintas formas de entender a este movimiento social y político. Los distintos tipos de feminismo⁹, guardan como principio básico, la toma de conciencia de las mujeres como un grupo colectivo de la opresión, descalificación, dominación y explotación, por parte del sistema patriarcal. El

⁹ Feminismo radical, feminismo liberal, feminismo de la igualdad, feminismo socialista, feminismo cultural, feminismo de la diferencia, feminismos afrodescendientes, ecofeminismo, etc.

reconocimiento de una conciencia histórica de las mujeres sobre la lucha social, cultural y política, en la actualidad permite a las mujeres saberse sujetos de una realidad social cimentada por otras mujeres, para que sean consideradas como sujetos funcionales y no objetos de dominio masculino.

El movimiento social trajo consigo la apertura de los espacios que se consideraban “únicos” de los hombres y, por tanto, del acceso a la literatura y su apropiación de la escritura como medio de expresión. Además de poner sobre la mesa de discusión el papel social que desempeña la mujer, el feminismo con relación a la literatura cuestiona las problemáticas que atraviesa la mujer que escribe, reflexiona sobre las experiencias de escribir siendo mujer, la recepción de su escritura y las dificultades de encontrar una identidad propia dentro de un mundo literario tradicionalmente masculino, “en el que es objeto y no sujeto de enunciación.” (Dos Santos, 237).

Para las escritoras la recepción literaria, como lo menciona Annette Kuhn “es un asunto político” (27), su producción textual se convierte en un elemento más de representación de las relaciones sociales y culturales, así mismo, el ambiente de la recepción también se convierte en un asunto político. Para las mujeres, escribir se convirtió en un espacio de reivindicación y denuncia de las distintas violencias del sistema, es un espacio de libre expresión en el que podría encontrar un lugar propio y al mismo tiempo, construir redes con otras mujeres para continuar con la lucha social de reafirmarse como sujetos libres y con la capacidad de desarrollarse en el colectivo, ya no solo desde lo privado, replicando eternamente el modelo de ángel protector del hogar.

1.4 El inicio del camino de la escritura femenina en México

Trazar el camino hacia el reconocimiento de la escritura femenina implicó el seguimiento de la lucha social por los derechos adquiridos en favor de las mujeres. A pesar de que las mujeres iniciaron a tener mayor participación social y política, en el contexto académico y literario, aun existían prejuicios en torno a su trabajo escritural y las mantenían al margen de lo que se consideraba digno de ser leído y permanecer vigente durante mucho tiempo.

La literatura femenina, por mucho tiempo no fue considerada “verdadera literatura”, más bien era algo que podía ser permitido en espacios específicos, con tópicos considerados aptos y gráciles para las mujeres. Se asumía que la práctica escritural de las mujeres se trataba principalmente de poesía, ya que se adaptaba mejor al estereotipo social del género femenino por la predilección de las emociones y el romanticismo. Aun así, no se consideraba la escritura poética un trabajo digno de una mujer. Las historias de héroes y sus aventuras, los tratados filosóficos y científicos, las notas de sociedad y política eran trabajo de la escritura masculina, la “verdadera literatura”.

La separación de la escritura según el género del autor obligó a las autoras a escribir desde el anonimato, como ya se ha enunciado, usaron seudónimos masculinos, para poder expresar sus ideas, emociones, experiencias y símbolos desde una visión femenina alejada del velo de la tradición literaria, aun si esta acción las ponía en un peligro social, tachándolas de “desobedientes”.

El caso de la literatura mexicana no era distinto al de la literatura universal respecto a la literatura escrita por mujeres, a excepción de Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII, los nombres de escritoras escasean hasta la primera mitad del siglo XX. El desarrollo

escritural de las mujeres mexicanas se relaciona con los proyectos de nación y con los cambios sociales, políticos y culturales.

Vivero Marín (2006) menciona que, durante la época colonial en la Nueva España, la instrucción de las mujeres en la lectura y escritura no era una prioridad, solo algunas alcanzaban un alto nivel de educación. La poca preocupación por la educación de las mujeres se asumía como una forma de protección, ya que el saber escribir y leer implicaba un constante peligro a su reputación, porque podrían enviar correspondencia a posibles pretendientes. Además, la educación fuera de casa le quitaba importancia a la figura materna, quien “naturalmente” se encargaba de la adecuación de los hijos.

En el México independiente, en un ambiente de modernidad se comienza a pensar en la educación de las mujeres como una necesidad, claramente con limitaciones que encaminaran su instrucción a la tradición de la vida doméstica, pues al final sus tareas se despeñarían dentro del paradigma de familia. Este sistema educativo se implementó a través de la creación de escuelas y academias y el empleo de tutores particulares. Se buscaba que las mujeres aprendieran a leer y escribir, además se les enseñaba nociones básicas de geografía e historia, y se complementaban con clases de música, baile, bordado e incluso el aprendizaje de otro idioma como inglés, francés o italiano. Sin embargo, estos conocimientos eran considerados un adorno más para las mujeres de la época, pues no se encaminaban a la autonomía y solvencia económica, su utilidad quedaba oculta tras el orden “natural” de las cosas, ya que lo importante era que aprendieran a administrar las tareas del hogar, los temas sobre el matrimonio y el cuidado de los hijos.

Infante Vargas (2008), menciona como antecedente de los espacios de literatura femenina como las revistas y publicaciones periódicas: la producción literaria epistolar. A

pesar de las limitaciones, muchas mujeres vinculadas a la profesión religiosa y de las elites, encontraron entre los conventos, las salas comunes de bordado y las tertulias espacios de aprendizaje de lectura y escritura informal, lo que derivó en una creciente producción de cartas, diarios y testimonios conventuales. El conjunto de cartas ha sido ignorado como testimonio de la presencia de las mujeres en el mundo de las letras, ya que en el ámbito literario “no se les considera un acto de expresión creativo o intelectual propio de dicha manifestación artística” (78).

En la primera mitad del siglo XIX, se registró el primer texto firmado por una mujer en el *Diario de México*¹⁰, la presencia femenina en los medios impresos fue una práctica constante y progresiva, en la que por medio de saludos o felicitaciones al editor, poemas o consejos del hogar evidenciaron el claro interés de las mujeres por la lectura y escritura.

El *Diario de México* como medio impreso se convirtió en un espacio de recepción y difusión para las mujeres en donde podían expresar sus emociones, experiencias, inquietudes, intereses y pensamientos, una antesala de las publicaciones escritas y dirigidas por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX. Los temas recurrentes en los remitidos versaban sobre “la defensa de las preferencias establecidas por las mujeres en los diversos ámbitos [...]; el enojo hacia la opinión de los varones sobre la pobreza del intelecto femenino; y el deseo de acceder a niveles de educación superior.” (78). Los temas eran variados, podían ser de cosas comunes, como consejos de limpieza o recetas de comida, hasta opiniones acerca de asuntos políticos y culturales, sin embargo, las notas que enviaban no siempre eran publicadas. Tal

¹⁰ *Diario de México* fue el primer impreso cotidiano de Nueva España hasta 1815

es el caso de una carta enviada a el periódico *La Abeja Poblana*¹¹ en 1821, en el que una lectora protesta sobre la negativa de publicación de uno de sus textos, en el cual comentaba sobre un suceso político. La respuesta del periódico acepta que las mujeres pueden comentar y reflexionar sobre los temas políticos del país, pero solo como mera curiosidad, pues es una característica del “bello sexo” (185), una vez más se evidencia la subestimación intelectual del género femenino.

Para Vivero Marín, la profesionalización de las mujeres como escritoras surge de manera tardía, ya que durante el siglo XIX “la población femenina fue básicamente el público cautivo de novelas, poemas, cuentos, opera y teatros románticos” (185), durante este siglo la producción literaria estaba dirigida en su mayoría a un público lector femenino, lo cual no represento el acceso libre a las actividades artísticas y literarias. Las mujeres podían ser lectoras y hasta podrían comentar la obra en el espacio privado, pero no eran creadoras y sobre todo no podían publicar, ciertamente muy pocas tenían acceso.

Es hasta la segunda mitad del siglo XIX que en México debido al gran interés de las mujeres por publicar su obra poética en los periódicos y revistas, se abren espacios exclusivos para la producción femenina como lo fue *La semana de las Señoritas Mejicanas*¹² en 1851, cuyo propósito era “llenar un vacío” notable en la literatura mexicana, publicación dedicada

¹¹Primer periódico de Puebla fundado por Juan Nepomuceno Troncoso Bueno en 1820. *La Abeja Poblana*, tenía como objetivo informar sobre las noticias del país, además de fomentar la literatura, abrir el dialogo sobre cuestiones económicas, sociales y políticas, y “abrir un camino hacia la libertad de pensamiento”. La Biblioteca Palafoxiana resguarda algunos números. Para saber más consultar: <https://palafoxiana.com/la-abeja-poblana/>

¹² Juan R. Navarro fungía como editor responsable de esta publicación semanal, se esperaba la cooperación tanto de hombres y mujeres que se dedicaran al cultivo de las bellas artes. Su misión era únicamente literaria, se alejaba del “borrascoso torbellino de las pasiones políticas” para que las lectoras encontraran en sus tomos un “inocente recreo”
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a432?pagina=558a32ad7d1ed64f1688e6eb&coleccion=>

al “bello sexo” y sus ocurrencias, el objetivo era brindar espacios de publicación para las escritoras en formación desde un foro separado de las publicaciones generales.

La aceptación de publicaciones sobre temas femeninos dio paso a la aparición de periódicos y revistas totalmente femeninas como la revista *La Siempreviva*¹³, fundada por Rita Cetina, Gertrudis Tenorio y Cristina Farfán, en Mérida, Yucatán en 1870. Es considerada la primera revista escrita y editada enteramente por mujeres, el contenido versaba sobre temas de interés para las mujeres respecto a su situación social, principalmente en el sur del territorio mexicano.

Otro ejemplo es la revista *Las hijas del Anáhuac*¹⁴, sus autoras fueron alumnas y maestras de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres, muchos de los textos fueron firmados con seudónimos femeninos en náhuatl. Años más tarde la revista cambió de nombre a *Las Violetas del Anáhuac*¹⁵, bajo la dirección de Laureana Wright, en las notas existía una gran diversidad de tópicos, como mensajes progresistas referentes a la educación y oficios de las mujeres, se publicaban cuentos y ensayos sobre ciencia, política religión, educación y sociedad.

La constitución del espacio femenino durante la segunda mitad del siglo XIX en los medios impresos es de gran importancia, no solo como una muestra de los cambios sociales en cuanto al derecho a la educación y por tanto al papel que las mujeres desempeñaban, sino

¹³ Por medio de estas publicaciones las escritoras defienden su capacidad intelectual y su derecho a la educación, por tanto, buscan mejorar las condiciones de vida en el ámbito social, político y cultural. La revista se publicó quincenalmente durante dos años y en total aparecieron 43 números, cada uno contenía ensayos sobre la educación de la mujer y la familia, poesías, fabulas y cuentos originales, reseñas literarias y traducciones de textos clásicos.

¹⁴ Publicada entre 1873 y 1874 en la ciudad de México, en total fueron publicados 14 números, dirigida y escrita por mujeres para un público femenino

¹⁵ Editada en 1888, fue una revista con un fuerte contenido conservador y burgués, pese a ello, contenía mensajes progresistas relacionados a la educación y el oficio de la mujer (Vivero,187)

también, se convierten en un precedente de la expresión femenina que para los años posteriores en el ámbito literario resuenan con mayor frecuencia.

A finales del siglo XIX e inicios del XX se consolidaron más revistas y los nombres de escritoras iniciaron a aparecer en el panorama literario mexicano, entre ellas destaca la Jalisciense Refugio Barragán de Toscano considerada la primera novelista mexicana.

Pese al panorama positivo acerca del interés por la producción literaria femenina y el ingreso de las mujeres al campo educativo, durante el inicio del siglo XX la posición de las mujeres no cambió mucho ya que aún no se consideraba propio de ellas, el trabajar u obtener ingresos de algún oficio.

Después de la revolución se impulsó la política de alfabetización, difusión y promoción de las artes de la mano de José Vasconcelos. El proyecto fomentó la intervención de las mujeres como misioneras educativas, se consideraron las indicadas para la tarea de alfabetizar a las comunidades rurales, no solo porque las mujeres eran las educadoras por excelencia, sino también, su participación “venía a suplir la figura materna” (Vivero, 190). A este plan se incorporó Gabriela Mistral y estuvo a cargo de la antología *Lectura para mujeres* en 1924.

Durante la Revolución Mexicana las mujeres tuvieron una gran participación desde espacios públicos y privados, una clara evidencia de ello es el reportaje fotográfico *Las soldaderas* (1999) que presenta Elena Poniatowska. La participación de las mujeres en el movimiento armado fue fundamental “sin la mujer y sin el ferrocarril, la revolución no hubiera sido posible.” (Madrid, 56). Sus funciones eran varias, y es evidente que su trabajo

se duplico pues además de realizar labores domésticas se agregan las relacionadas a las guerrillas.

En esta época nace el subgénero de la narrativa de la Revolución, algunos títulos que destacan son *Los de abajo* (1928) de Mariano Azuela, *Al filo del agua* (1946) de Agustín Yáñez, *La negra angustias* (1944) de Francisco Rojas González. En la narrativa de la revolución mexicana la representación femenina parte desde una visión masculina en la que los personajes son secundarios, dotados de características de pasividad, con una carga sexual negativa, se recurre a la versión maniquea de la mujer buena o en su extremo contrario, la mujer mala.

La intervención de las mujeres en la literatura de la Revolución fue poca o de nula presencia, solo algunas de ellas lograron cultivar el tema, entre las que destacan Nellie Campobello con *Las manos de mamá* (1937), Carmen Báez publicó varios cuentos referidos a la temática de la revolución como *La Cilindra* y *El hijo de la tiznada* y María Luisa Ocampo con la obra teatral *Más allá de los hombres* (1928), más adelante Elena Garro y Poniatowska. En el discurso femenino se insertan figuras que reivindican la labor de las mujeres durante esta época y podemos encontrar personajes con una actitud de fortaleza y coraje, independientes física y emocionalmente, que perseveran en un ambiente bélico.

1.5 Identidad femenina en la literatura mexicana

En la primera mitad del siglo XX, en el ámbito literario, la labor escritural de las mujeres es “cada vez más representativa, aunque de valor desigual” (Vivero, 192), autoras como Elena Garro, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo y Amparo Dávila, logran reconocimiento de sus obras muchos años después de su publicación. La profesionalización de las escritoras se enfrentó al estigma social del México que durante

este periodo aún conserva la idea de que el lugar que ocupan las mujeres no va más allá de las tareas del hogar.

Las mujeres de la segunda mitad del siglo XX se enfrentan a un nuevo panorama social y político. El feminismo en México, además del derecho al voto, permite el reconocimiento del derecho de las mujeres a trabajar y obtener un sueldo. Las condiciones laborales siguen siendo desiguales, la continuidad del movimiento feminista deja la puerta abierta para el debate acerca de la desigualdad e injusticia que el sexo femenino experimenta en las distintas actividades de su cotidianidad.

Escribir deja de ser un tabú del género femenino, ahora es una opción, se inicia a ver como una profesión por la que se inclinan muchas mujeres y que les puede otorgar una libertad financiera, por ello optan por una carrera universitaria enfocada en letras. Las autoras incentivadas por el acceso a las editoriales y las becas otorgadas por distintas instituciones gubernamentales logran publicar su obra, algunas de ellas consiguen grandes reconocimientos y premios como el Xavier Villaurrutia. Las mujeres, como anteriormente se ha mencionado incursionan en el periodismo, no solo como redactoras, sino también en la propia dirección, en los programas universitarios, impartiendo seminarios y adentrándose al campo de la teoría y crítica literaria.

Las escritoras de la generación del medio siglo experimentan con otras temáticas alejándose del ambiente nacionalista y rural, mantienen un tono íntimo, en el que retratan el mundo desde la experiencia de ser mujer, la indignación y sus preocupaciones por el entorno social en el que viven, el matrimonio, la maternidad, el cuerpo, las emociones, la sexualidad y el placer, la búsqueda de una identidad, las injusticias y la opresión. La práctica escritural de estas mujeres dio visibilidad a lo que se mantenía oculto del ojo público. Los temas que

eligen exponer evidencian su preocupación acerca de los lugares que ocupan, es decir, vislumbran espacios alejados de la costumbre y tradición, de lo que siempre se ha dicho sobre lo que implica ser mujer.

Así mismo, experimentan con distintos códigos y lenguajes. Castillo Aguirre, señala que muchas de las escritoras hablan de sí mismas en sus obras, el discurso autobiográfico, además de reafirmarlas como “un ser independiente con derecho a establecer un lenguaje aparte” (98), también lo hace como escritoras, ya que “la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad” (98). De esta manera reflexionar sobre el mismo proceso creativo, sobre una extensión de ella misma, se convierte en el camino hacia la libertad de expresión, por tanto, en un sentido de autorrealización fecundado en la relación de escritura y cuerpo.

La escritura de las mujeres fue “una vía de expresión mediante la cual ellas insertaron en la cultura una versión propia del universo emocional e intelectual femenino” (Infante, 2008). Pasaron del ejercicio de la lectura a la redacción y difusión, es decir, dejaron de ser las lectoras de las vidas de otras mujeres, principalmente escritas desde la imaginación masculina, a expresar sus propias inquietudes, emociones y experiencias desde su propia visión del mundo, resignificaron los símbolos definidos como femeninos adoptados por la tradición literaria, entre ellos las emociones y las relaciones con la familia y la maternidad.

1.6 Sobre la Minotaura y la novela

Guadalupe Valencia Nieto conocida principalmente como Tita Valencia nace en la ciudad de México el 4 de junio de 1938, a lo largo de su vida ha incursionado en distintas labores profesionales, entre las que destacan la de escritora, poeta, guionista, pianista concertista y gestora cultural.

Su obra literaria completa es breve, pero con un gran valor literario e intelectual para quien se interese en su escritura. Los primeros acercamientos de Tita Valencia hacia la literatura fueron fomentados por su familia y a una edad temprana logró publicar su primer cuento *Rutina* en el suplemento cultural de Novedades. En distintas ocasiones ha mostrado su gran interés por la literatura, y su amor por la escritura, a pesar de ello no proliferó en el área y su obra literaria es breve. Su principal quehacer artístico es el de pianista concertista. Valencia es egresada del Conservatorio Nacional de Música (CNM) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y realizó sus estudios de posgrado en la Escuela Normal de Música de París.

También ha colaborado en distintos proyectos de difusión del arte y cultura dentro y fuera del país, entre los que destacan, coordinación de los programas de Extensión Cultural de la secretaria de Relaciones Exteriores (SRE) por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en Texas, el Proyecto Cultural Chicano y Programa Cultural de las Fronteras de CONACULTA entre 1992 y 1993. Además, ha participado en la creación de guiones de radiodifusión UNAM y para el canal 11 de la televisión. En su juventud, asistió a distintos talleres literarios, entre ellos, los de Juan Rulfo y Juan José Arreola.

Como escritora destaca en la narrativa, el ensayo y la creación de guiones. Su obra literaria cronológicamente publicada se compone por: *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* (Joaquín Mortiz, 1976), *El trovar clus de las jacarandas* (UNAM, 1995), la antología *Rafael Nieto: la patria y más allá* (Fondo de Cultura Económica, 1998), *Esencia y presencia Guadalupanas* (UNAM, 2005) y *Urgente decir te amo* (Colegio de San Luis Potosí, 2010). Esta última publicación, es conocida por ser una reconstrucción epistolar sobre la relación amorosa de sus padres.

Su primera novela fue publicada bajo el sello editorial Joaquín Mortiz en 1976, y en el mismo año *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* es galardonada por el premio Xavier Villaurrutia, un reconocimiento muy importante de escritores para escritores que otros grandes literatos hispanoamericanos ya habían recibido como Juan Rulfo, Josefina Vicens, Elena Garro, Salvador Elizondo, Juan José Arreola y José Emilio Pacheco, entre otros.

Minotauromaquia es una novela autobiográfica que causó un gran revuelo entre los lectores de su época, principalmente, entre aquellos pertenecientes al canon literario. La causa principal, es la confesión, a través de la expresión poética y la prosa, de la relación tormentosa que vivió junto a uno de los escritores más reconocidos de la época de los setenta en México. La novela contiene una fuerte crítica social que retrata el comportamiento de los hombres y mujeres alrededor del amor y el desamor, además de que evidencia cuestiones de desigualdad, misoginia, relaciones de poder y violencia.

En fechas cercanas a la publicación de la novela algunos medios de la época en notas breves hicieron referencia a *Minotauromaquia*. “EL INFORMADOR” la describe como un:

“Libro de memorias y una autobiografía subjetiva [...] profunda elocuente, comunicativa, elegante, [...] y sutil guerra erótica. Libro de frases cortas y párrafos relampagueantes, con una prosa pulquérrima, nítida [...] Obra de planos múltiples de lectura. Verdadero laberinto.” (6)

Años más tarde, Irma González Pelayo (1999) en el artículo *La feminización del mito en Minotauromaquia* publicado en la revista de Literatura Mexicana Contemporánea, denomina a la novela como un “monstruo literario. [...] una rareza bibliográfica recordada vagamente por algunos expertos en recónditas citas de almanaques literarios. [...] Su

erotismo honesto, su poesía exacerbada y su estructura laberíntica sin duda la condenaron como al ‘monstruo fragmentado’” (50).

La historia surge a través de la evocación del Mito del Minotauro, los personajes mitológicos le sirven a Valencia para identificarse en sus distintas formas emocionales a través del laberinto: el Minotauro, Teseo y Ariadne. Con la guía mitológica la autora intenta alejarse de la visión maniquea de occidente, en la que se considera que el perdón y el castigo son los paradigmas que estructuran la vida social, lo cual se puede considerar una barrera que no le permite a la autora experimentar con otras emociones, como el deseo, la desesperación, el rencor, el odio y el dolor en el camino hacia la salida del laberinto emocional.

Valencia nos narra, no solo desde la fatídica experiencia amorosa, sino también, desde una profunda reflexión del yo doliente, la pérdida y el dolor de la separación, una introspección que resulta laberíntica. La narradora se trasmuta en los distintos personajes del mito del Minotauro, y de esta manera, en la lectura de la novela podemos percibir al Minotauro, figura mitológica monstruosa encerrada en el laberinto (lugar metafórico del que intenta liberarse la protagonista), pero al mismo tiempo, la invade la indecisión, pues es lo único que conoce y el exterior podría ser más aterrador. A una Ariadne emocionada por el amor y dispuesta a todo por conseguirlo y a una dolida y abandonada, con sed de venganza. A un Teseo femenino que sale victorioso de la lucha amorosa y que finalmente es capaz de abandonar el campo de batalla y al monstruo híbrido: “te dejo para siempre atrás, pequeño minotauro mío muy amado, solo, intacto, abandonado a tu suerte, ahora víctima única y última de tus compulsiones mitológicas” (132).

Valencia utiliza un sincretismo entre ensayo, prosa y poesía para mostrar un mundo exuberante de emociones que no solo es el reflejo de una fallida relación amorosa desde una

visión femenina, sino más bien, aunado a ello, es la manifestación del duelo por la pérdida del amado y la fuerte determinación de expresar el sentir femenino desde una posición enteramente emocional y no por ello, menos importante.

El esplendor de su primera novela tras haber sido condecorada con el premio pronto fue opacado por una avalancha de críticas poco favorecedoras hacia el mismo texto que marcaron un antes y después para la carrera literaria de la autora. Leticia Mora Perdomo (2020), menciona en *Locura, amor y autoconciencia en la escritura de una pasión* las dificultades por las que la novela *Minotauromaquia* atravesó después de ser publicada, una de ellas es el silenciamiento mediático y la complejidad del texto aunado a su “hibridez genérica: ¿novela, autobiográfica, crónica, autoficción o poesía?” (227)

Sobre el boicot mediático, Valencia en una entrevista con Claudina Domingo para el diario de México “La Razón” comenta lo siguiente:

“Fue cuando recibí el Premio Xavier Villaurrutia —la primera azorada fui yo— que estalló, casi al unísono, la crítica más acerba contra el libro. Nunca habría soñado provocar la ira de eminencias como Ernesto de la Peña, puertas cerradas como la de José Luis Martínez, director del FCE, la agresividad verbal y clásica malevolencia de Emmanuel Carballo. En fin, la cargada en pleno defendiendo el honor literario masculino. Por eso a esta novela no la siguió ninguna otra.” (Valencia, 2019)

El contenido de la novela escandalizo a la comunidad masculina del canon literario y desató un ataque más allá de la crítica literaria de la academia. Como ya se ha mencionado, la novela a través de sus páginas narra el desafortunado romance que la autora vivió a lado de uno de los considerados escritores mexicanos más importantes de la época: Juan José

Arreola, su “pequeño minotauro” (86). Con algunos guiños a la obra literaria del protagonista, referencias con relación a tiempo y espacio coincidentes con la vida de este hombre, las voces masculinas, no tardaron en defender un honor masculino en común y determinaron que la novela no valía la pena para seguir en circulación entre los lectores de la época y así poco a poco, la novela quedó en el olvido.

Además, en la narración la autora aborda temas que cuestiona la estructura patriarcal de la sociedad mexicana, como la normalización de la violencia en las relaciones afectivas de las mujeres con relación a un contexto sociohistórico, y refiere a ello como un “reflejo condicionado por una larga historia de ultrajes” (16). Delata la hipocresía de los hombres que valoran la virginidad y la pureza como requisito indiscutible de la dignidad de las mujeres, cuando “la que aún virgen ha sido ya prostituida por la mirada masculina” (106), es decir, los hombres sitúan a la virginidad como característica indiscutible del más alto nivel de “valor” de una mujer, cuando al mismo tiempo, esa “pureza” ya ha sido tomada por ellos, son quienes acosan con la mirada, con palabras malsonantes ocultas bajo el pretexto de halagos, tocan sin consentimiento y roban esa “virginidad” que tanto aprecian.

Otro tema es la predisposición de la sociedad de castigar siempre a las mujeres, pues “Toda mujer es una adúltera en potencia: pensamiento, palabra y obra.” (93), mientras que desde esta misma visión “Todo hombre es un misionero en potencia [...] un celoso depositario de la tradición oral y escrita, un redentor del espíritu, un apóstol sobre el que pesa el destino presente y futuro de quién sabe qué rebaño.” (97), desde un tono irónico expresa su sentir ante tal rechazo y ejecución social de las mujeres y la “comprensión” de los hombres como los únicos actores sociales históricos dignos de ser nombrados.

1.7 Fuera del olvido

En su primera edición la novela fue recibida con gran indiferencia y un silencio mediático abismal, su segunda edición correspondiente a 1999, con un prólogo escrito por Martha Robles, tuvo casi el mismo destino. Sin embargo, en 2019 nace la *Colección de Novela y Memoria* bajo el nombre del proyecto Vindictas, encabezado por Socorro Venegas, directora general de Publicaciones y Fomento Cultural de la UNAM. Vindictas es un proyecto de investigación y difusión con el objetivo de combatir contra el olvido mediático y la invisibilidad de escritoras latinoamericanas del siglo XX, que por cuestiones machistas quedaron fuera de las recomendaciones literarias.

El proyecto fue diseñado, con el objetivo de reivindicar y poner en circulación novelas escritas por mujeres del siglo XX, que por distintas circunstancias han sido desterradas al olvido y no han sido editadas en al menos veinte años, a pesar de tratarse de textos que han sido premiados o fueron publicados por editoriales de prestigio y teniendo a autoras ya conocidas por el medio artístico y literario.

La Colección de novela y memoria se integra por cinco títulos entre los que se encuentra la novela de interés: *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* (1976) de Tita Valencia, *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado, *La cripta del espejo* (1988) de Marcela del Río, *El lugar donde crece la hierba* (2000) de Luisa Josefina Hernández y *De ausencia* (1974) de María Luisa Mendoza. Alrededor de estas novelas se configuraron una serie de obstáculos para la difusión de su contenido, en la actualidad están de nuevo en circulación con una nueva generación de lectores.

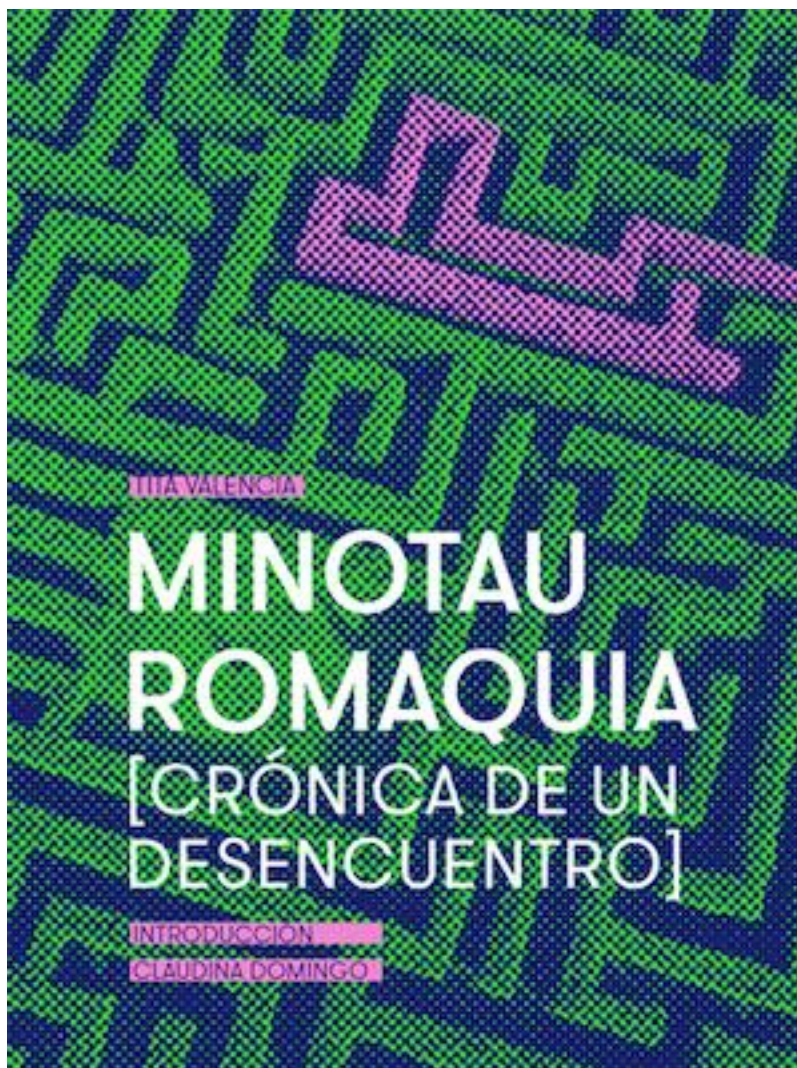


Figura 1: Tita Valencia. (2019). *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*. UNAM

De este modo el proyecto da voz a aquellas mujeres escritoras y artistas que han sido silenciadas o ignoradas por el canon literario de su época. Uno de los principales objetivos de esta colección es fomentar un encuentro intergeneracional de lectores, por ello cada libro es presentado por una escritora o investigadora del siglo XXI, interesada en la literatura femenina del siglo XX. Son un puente para acercar a nuevos lectores a la literatura fuera del canon, es decir, más allá de la bibliografía recomendada, aquella que ha sido omitida y escasamente leída. En la actualidad más lectoras comprometidas con integrar a sus

bibliotecas literatura escrita por mujeres y de igual manera, compartir con quien esté dispuesto a leerlas. Claudina Domingo en la presentación de *Minotauromaquia* apunta lo siguiente:

“Minotauromaquia, como obra autobiográfica escrita por una mujer mexicana, se encuentra ahora con otra generación de lectores y lectoras. Leer un libro tan hondo, inquietante y reivindicativo de la femineidad casi 45 años después de ser escrito, es un experimento muy importante y enriquecedor para la literatura mexicana.” (9)

La reedición de *Minotauromaquia*, bajo el amparo del proyecto Vindictas, ha tenido una gran aceptación entre los lectores y una nueva valoración diferente a la de su época. Estos títulos por años quedaron fuera del alcance de los lectores a pesar de su gran relevancia literaria, gracias es este proyecto es posible acceder a ellas.

En la actualidad, cada vez es más frecuente hablar sobre la producción literaria de las mujeres, los reconocimientos obtenidos de premiaciones como el Xavier Villaurrutia o un Nobel en literatura, así como, la introducción de las mujeres en programas académicos y la obtención de becas y su intervención en la teoría y crítica literaria. Sin duda, el compromiso de las escritoras e investigadoras contemporáneas es de suma importancia para que las voces silenciadas nacidas en una cultura literaria patriarcal vuelvan a resonar, con un poco más de ímpetu e inspiren a potenciales escritoras.

Capítulo 2: El sentir cultural de las emociones

El contenido del capítulo II tiene como propósito enunciar los conceptos que guiarán el análisis del objeto de estudio. Para iniciar se intenta definir que es una emoción y después se contextualiza la postura teórica que se utiliza para el trabajo de análisis, en este caso, el llamado “giro emocional”. Aunado a ello se reflexiona acerca del “giro emocional” desde la perspectiva feminista.

Posteriormente, se describen los conceptos de “amor”, “dolor” y “odio”. Términos insertos en la cultura, los cuales se considera permean los distintos discursos sobre los horizontes de la violencia en las relaciones sexoafectivas, este enfoque es abordado desde la perspectiva teórica de Sara Ahmed del estudio de las emociones como constructos sociales y culturales.

2.1 El “giro afectivo”, el lazo entre emocionalidad y género

Para iniciar, y debido a que son la base de reflexión de este trabajo, es necesario partir de la pregunta ¿Qué son las emociones?, desde una definición general son alteraciones del ánimo, físicas y mentales, se caracterizan por ser espontáneas, intensas, abruptas y pasajeras. Pueden indicarnos estados de ánimo, necesidades e incluso objetivos o una finalidad, un ejemplo de ello es: el amor como objetivo para conseguir la felicidad. Las emociones se encuentran alineadas con el cuerpo y se relacionan con la conciencia inmediata, pueden manifestarse con cambios físicos como el rubor en las mejillas, temblor en las manos, palidez, aceleración cardíaca, dificultad para respirar con normalidad, entre otros.

Por otro lado, los sentimientos son “las emociones culturalmente codificadas” (Fernández, 3), la experiencia afectiva puede ser aparentemente menos intensa, pero permanece por mayor tiempo, y por ello, nos permite nombra el sentir por nosotros mismos.

Los sentimientos requieren de ideas ya introyectadas en los sujetos y a través de experiencias anteriormente vividas y el contexto sociocultural, espacial y temporal, las emociones son codificadas para enunciar nuestro propio sentir. De esta manera el vínculo de emoción y sentimiento se encuentra enmarcado por la relación de cuerpo y mente.

En la actualidad, las emociones son un tema común y de gran importancia debido al creciente interés por el cuidado de la salud mental. El estudio de las emociones, durante mucho tiempo, había sido considerado poco relevante y se le daba mayor importancia al lado racional de los seres humanos. Sin embargo, ahora entendemos que la parte emocional juega un papel sumamente importante para las interacciones y prácticas diarias del sujeto social.

Las emociones son las formas en las que experimentamos el mundo, nos conectan con el medio en el que nos desenvolvemos y nos informan de lo que nos gusta y desagrada, son parte fundamental de la existencia de los seres humanos. Las emociones en la literatura, muchas veces, se convierten en el motor ficcional de la aventura del héroe. Son las que impulsan sus acciones, su cercanía con los otros y así mismo, su lejanía. Giorgio Nardone (2020), menciona que las emociones son “tanto el objeto como el resultado del arte” (5), es decir, en las artes como la literatura, la pintura, la danza, la música, el teatro y la escultura, además de que estas expresiones artísticas buscan la representación del éxtasis emocional, también tienen el objetivo de generar emociones.

Uno de los principales debates a cerca de la expresividad emocional en las artes es el privilegio de unas experiencias emocionales sobre otras. Y así mismo, la transmisión de ideologías y exigencias sociales a cerca del comportamiento emocional de determinados personajes, unos con más derecho emocional que otros, algunos cuerpos sometidos por la razón y otros por las pasiones. Desde esta observación, los estudios de género y la teoría

feminista, al tomar conciencia de las narrativas que subordinan a los cuerpos femeninos, critican los mitos que existen alrededor de la mujer, se enfocan en la revaloración de los distintos discursos artísticos que configuran prácticas sociales y culturales de injusticia y opresión sobre las mujeres.

2.2 Las emociones y el giro afectivo en las ciencias sociales y humanidades

A lo largo de la historia de las ciencias sociales y humanas han existido diversas propuestas teóricas con el objetivo de revolucionar la forma de producir conocimientos. Desde los años setenta del siglo XX, la antropología, la sociología, la comunicación, los estudios culturales y los estudios de género, entre otras disciplinas han cultivado la perspectiva del giro afectivo.

Este cambio de objeto de estudio dirige la atención hacia las emociones y sentimientos como punto de interés. La perspectiva teórica del giro emocional sugiere que existe un vínculo entre afecto, emoción y la vida pública; además se considera que las emociones pueden ser estudiadas más allá del campo de la biología y la fisiología. De este modo, se pretende centrar la atención en los contextos en los que se genera la expresividad emocional, y no solo en encontrar las diferencias conceptuales entre emoción, afecto y sentimiento, pues conceptualizar se relaciona con el factor social e implica un constante cambio de tiempo y espacio, por lo que los conceptos difieren según la época en la que se comprenden.

Leonor Arfuch (2016), menciona que desde la perspectiva del “giro” se pretende situar al afecto como una “fuente privilegiada de verdad” (248) acerca del sujeto social. Además, considera que el giro afectivo es una respuesta al giro textual, el enfoque influenciado por el psicoanálisis y el posestructuralismo, el cual prioriza lo discursivo, y, por

consiguiente, el olvido del cuerpo y las emociones. La propuesta del “giro” representa la ruptura con el objeto de estudio preferido por las ciencias sociales y humanas, cambiando el sentido para la construcción de conocimiento.

Ali Lara y Giazú Enciso Domínguez (2013), mencionan que el giro afectivo se enfoca en dos fundamentos: 1) el interés en la emocionalización de la vida pública; y 2) el esfuerzo por reconfigurar la producción de conocimiento encaminado a profundizar en dicha emocionalización (101). El enfoque teórico del giro afectivo utiliza a las emociones como categoría de análisis para comprender como se construyen de forma social y cultural, se centra en el sentir de los sujetos en la vida pública y como estas experiencias del sentir pueden generar conocimientos.

El giro afectivo se caracteriza por ser un enfoque transdisciplinario, ya que combina distintas epistemes, entre ellas destaca la teoría psicoanalítica, teoría del Actor Red, estudios culturales, teoría feminista y estudios de género, neurociencias y teorías posestructuralistas, entre otras. Las emociones son un tópico complejo que no se cierra a una única metodología para su investigación, es decir, el giro se vale de varias metodologías como las ciencias duras y la estética, de este modo “explora escenarios diversos como el arte o la tecnología” (Lara y Enciso, 102).

2.3 Consideraciones de la teoría feminista sobre el giro afectivo

A partir de lo anteriormente mencionado, acerca de la transdisciplinariedad de la propuesta del giro afectivo, se cree necesario enunciar los aportes de la teoría feminista, ya que se considera pertinente para la investigación las ideas generadas por esta área del conocimiento y su relación con el estudio de las emociones como constructos sociales.

Las emociones como parte de la cultura se convierten en un reflejo al ser moldeadas por ella misma. La emocionalidad culturalmente ha sido asociada a los cuerpos femeninos y como se ha mencionado en el anterior capítulo, generalmente los personajes femeninos presentes a lo largo de la historia literaria son caracterizados en su mayoría como emocionalmente inestables, mujeres histéricas, locas, hipersensibles y hasta frágiles. Los estudios de género y la teoría feminista en la actualidad tienen gran relevancia, ya que dan cuenta de las problemáticas socioculturales entre hombres y mujeres, promueven la deconstrucción de las distintas prácticas de violencia sistemática, es decir, las variadas formas de dominación masculina a través de políticas de género.

Los aportes feministas académicos buscan visibilizar la posición de subordinación a la que las mujeres han sido sometidas en los distintos discursos sociales y culturales, entre ellos los estereotipos de género sobre la expresividad y el sentir emocional. Desde el feminismo, el estudio de las emociones, el cuerpo y la racionalidad (facultad discursiva atribuida a un género en específico), permite visualizar un panorama con mayor amplitud sobre diversas realidades y así generar conocimientos.

Amaranta Cornejo Hernández (2016), menciona que en la actualidad es importante retomar el giro afectivo desde una postura feminista ya que es necesario “pensar a los sujetos de estudio de las ciencias sociales desde una postura epistémica que cuestione la dicotomía razón/emoción” (93). Esto es significativo porque se debe repensar la actitud que se tiene en cuanto a la valoración de la razón sobre la emoción y, por consiguiente, cuestionar la naturalización de las emociones según el género de los sujetos.

La misma autora reconoce cuatro posturas principales de las que el feminismo académico se ha encargado para el análisis social de las emociones:

- 1) El biologicismo propone que las emociones son inherentes a los seres humanos y existe una base de emociones con las que todos los seres humanos nacen. Desde el feminismo, se ha cuestionado la percepción de universalidad de las emociones, ya que desde esta postura la experiencia emocional se encuentra limitada a una preexistencia dentro de los individuos y, por tanto, se asume que las emociones son heredadas por una cuestión genética y no aprendidas del contexto social de los individuos. Asumir que las emociones son un proceso universal implica olvidarse de otros contextos al dar un significado “base” para sociedades y culturas totalmente distintas las unas de las otras.

La crítica al biologicismo se enfoca en la “desnaturalización de las diversas narrativas” (91), que se justifican en las supuestas diferencias de género según la biología de los sujetos emocionales. Las narrativas a las que refiere son las que principalmente marcan una normatividad sobre las formas de actuar de hombres y mujeres, y que generan señalamientos de roles sociales.

- 2) Para el constructivismo las emociones se consideran constructos socioculturales. Se identifican como prácticas culturales y no esencialmente reacciones (biologicismo). La postura feminista cuestiona la división de mente y cuerpo, pues generalmente se valora la mente sobre el cuerpo y se asumen características de la mente a los hombres y del cuerpo a las mujeres. El planteamiento del feminismo busca que “tanto el cuerpo como la emocionalidad se entiendan no como algo dado sino como una construcción social e incluso performativa.” (92).

Desde el análisis de las emociones como constructos sociales, no se busca conceptualizar a las emociones, sino más bien, evidenciar su función normativa en

los distintos contextos. Por ello, el feminismo académico se inclina por analizar los contextos en donde se producen las emociones.

- 3) Para la autora el estructuralismo es un punto de partida para el estudio de las emociones sociales, ya que considera que estas nacen en y por las instituciones sociales y se vinculan a los sistemas sociales y las relaciones de poder. Desde este enfoque cada estado emocional se encuentra asociado a una posición en el sistema y su pertenencia a un grupo social (95). Es decir, las emociones se encuentran determinadas por el contexto social y así mismo son interceptadas por factores como el género, la edad, etnia y la clase social.

La teoría feminista, presta atención a la relación entre racionalidad, violencia y masculinidad. La racionalidad es una facultad de la que los hombres se han apropiado y en contra han confinado a las mujeres en el campo de la irracionalidad e insensatez. Las feministas apuntan su análisis hacia las relaciones de poder que se dan en el discurso emocional, sitúan a la emoción en el campo social y no la desplazan a lo privado e individual.

- 4) La vuelta al cuerpo se relaciona con la performatividad, esto significa “reconocer el rol de este en la vivencia y expresión de las emociones” (96). La vuelta al cuerpo es una tendencia que busca “describir y entender cómo se da la encarnación de lo vivido” (96), implica reconocer los síntomas del cuerpo ante las emociones para producir conocimientos y posteriormente reflejarse a nivel lingüístico.

De esta manera, la percepción y el cuerpo son elementos fundamentales, ya que devuelven la mirada al cuerpo como espacio de análisis y producción de conocimientos. Para la autora, el énfasis en el rol del cuerpo para la construcción de

conocimientos implica también reconocer a la experiencia como “un eje estructurante” (96).

Desde estas propuestas del análisis social de las emociones con perspectiva feminista se puede identificar los puntos en común entre unas y otras, y se refleja la cualidad transdisciplinaria del giro afectivo. El análisis de las emociones como construcciones sociales permite entender el sentir más allá de lo individual y lo privado, y desdibujar los patrones sociales y culturales bajo el supuesto biológico de sexo/género. Es decir, las regulaciones en las formas de actuar y de expresividad emocional de las personas según la dicotomía biológica de hombre y mujer, que perpetúan estereotipos y roles de género.

2.4 Emoción, cuerpo y política

Una de las propuestas teóricas que quiero retomar para este trabajo es la aproximación de Sara Ahmed (2004) acerca del giro emocional en el libro *La política cultural de las emociones*, el principal interés en este enfoque son los cuestionamientos de la autora acerca de la emotividad femenina. Además, su modelo de las emociones nos acerca a los términos de “amor”, “dolor” y “odio”, conceptos que son de interés para el análisis del personaje principal en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*.

El trabajo de investigación de Ahmed se centra en la intersección de las teorías feministas, el poscolonialismo, las políticas queers y el movimiento antirracista. *En La política cultural de las emociones* lejos de conceptualizar y preguntarse ¿qué son?, su enfoque gira en torno al cuestionamiento ¿qué hacen las emociones?, ¿Cómo funcionan?, Ahmed se inclina por analizar cómo funcionan las emociones para moldear las “superficies” de los cuerpos individuales y colectivos.

En su análisis, observa los procesos por los cuales algunos cuerpos son concebidos como más emotivos que otros, es decir, como la emotividad se convierte en característica de ciertos cuerpos y no de otros. Considera como partida de análisis la manera en que funcionan las emociones para “hacer” y “moldear” los cuerpos individuales y colectivos “como formas de acción, que incluyen también las orientaciones hacia los demás.” (24). Entendiendo que las emociones moldean las superficies mismas de los cuerpos, estas nos permiten, a través de las repeticiones¹⁶ a lo largo del tiempo, acercarnos o alejarnos de los cuerpos. De esta manera, Ahmed reflexiona sobre como circulan las emociones entre los cuerpos y analiza cómo “se ‘pegan’ y como se mueven.” (24).

2.5 Lo femenino frente a la pasión

La emocionalidad desde el aspecto social y cultural está estrechamente vinculada al cuerpo femenino, a quien se le ha caracterizado en términos de pasividad. La emocionalidad relacionada a los cuerpos femeninos se representa en un alto rango de sensibilidad, y de la misma manera, de irracionalidad, incapaces de tener voluntad y buen juicio. Las emociones se valoran como inferiores al pensamiento y la razón, características “propias” de los cuerpos masculinos, así como la objetividad, la independencia y la frialdad.

Ahmed, explica que las palabras pasión y pasivo comparten una misma raíz latina “passio”, la cual significa “sufrimiento”. Ser pasivo es estar determinado a que alguien más “actúa en nuestro nombre” (22), implica una negación de la subjetividad femenina. En la sociedad se teme ser relacionado a lo pasivo pues, la emocionalidad se considera una debilidad al ser propensos a ser moldeados por otros. Los sujetos caracterizados en términos

¹⁶Las normas sociales construyen a través de repeticiones. Las distintas formas sociales, tales como la familia y la heterosexualidad son efectos de la repetición

de pasividad son considerados incapaces de ser activos, independientes y autónomos: las mujeres, los niños, personas de edad avanzada, personas racializadas.

El discurso social acerca de la subordinación emocional de las mujeres, así como del cuerpo y lo femenino, se construye en base a una jerarquización entre emoción y razón, de este modo, las emociones se vinculan al poder en términos de subordinación. Sin embargo, para Ahmed es más importante analizar la jerarquía entre las mismas emociones relacionadas a determinados cuerpos. Ya que algunas emociones son más “elevadas”, mientras que otras son más “bajas”, por lo cual, son muestra de debilidad. Así mismo, algunas emociones pueden ser consideradas mejores que otras, los sujetos que cultivan las mejores emociones se presuponen competentes a nivel social, ya que esta “superioridad emocional” son una forma de “inteligencia” y al mismo tiempo herramientas para una mejor calidad de vida. De modo que las emociones se convierten en “atributos de los cuerpos en tanto transforman lo que es "más bajo" o "más elevado" en aspectos corporales.” (23), esto implica el afianzamiento de los individuos en la jerarquía social.

2.6 Vínculo entre emoción, sensación corporal y cognición

Para la teoría de Ahmed es importante plantear la relación existente entre emoción, cuerpo y cognición. Por ello, inicia su reflexión desde la división de las teorías de las emociones:

Por un lado, se enfoca en las teorías referidas a la sensación corporal: aquellas atribuidas a Descartes y David Hume. Desde estas teorías la emoción es considerada como la sensación de cambio corporal, no involucra un proceso de pensamiento, atribución o valoración.

Y por el otro, reflexiona sobre las teorías enfocadas en la cognición: estas teorías están representadas por la visión de Aristóteles y algunos otros pensadores. Según la teoría, las emociones son irreductibles al cambio corporal e involucran formas de valoración, juicios y/o actitudes específicas, son una forma de “aprehender el mundo” (26).

En el intento de definir la respuesta a la cuestión sobre las emociones desde ambas teorías, los autores situaron los elementos de cognición y sensación corporal, en polos opuestos. Algunos pensadores sugieren que las emociones involucran a ambos paradigmas, sin embargo, las teorías sitúan a las sensaciones corporales y la cognición como distintos elementos referentes a la emoción.

Desde esta perspectiva, Ahmed considera que para repensar la relación entre emociones, sensación corporal y cognición es necesario retomar la reflexión acerca de las emociones que Descartes plantea en el libro *Las pasiones del alma*. Descartes sitúa a las emociones como sensaciones “en tanto son causadas por objetos” (26), es decir, existe en los objetos una propiedad de causa y sugiere que los “sentimientos tienen la ‘forma’ del contacto que tenemos con los objetos” (26). Desde esta perspectiva se pretende señalar que podemos percibir algo como beneficioso o dañino según como nos afecta, es decir, establece el vínculo entre emoción y sensación, en el supuesto de como el cuerpo reacciona a los objetos y como “se siente” ante ese beneficio o daño.

Es importante, considerar la observación que hace Descartes, pues al pensar que algo puede ser dañino o benéfico, también existe un proceso de evaluación sobre lo que el cuerpo ha sentido, si es bueno o malo, lo que implica un “proceso de lectura, que se dio con la atribución de significado.” (27). A esto Ahmed agrega que las emociones no están “simplemente ‘en’ el sujeto o el objeto” (27), al adquirir la forma del contacto con las

emociones, los objetos se leen como la causa y al mismo tiempo, adquieren una orientación hacia ellos.

Para Ahmed, la emoción y la sensación se relacionan como una forma de compañerismo, pues no pueden separarse con facilidad, propone el ejemplo de compañerismo de: el placer y dolor se vinculan a el amor y el odio. Por ello, sigue que la distinción entre sensación y emoción es solo una cuestión analítica basada en una premisa de reificación conceptual. Para continuar con la reflexión acerca del vínculo entre la emoción, sensación corporal y cognición, propone discurrir acerca de la palabra “impresión” utilizada por David Hume. Una impresión puede ser:

- 1) Un efecto en los sentimientos del sujeto: “ella nos dejó impresionados”
- 2) Una creencia: “tener la impresión de...”
- 3) Una imitación o una imagen: “crear una impresión”
- 4) Una marca en la superficie (emocional o física): “dejar una impresión”

Una impresión, al igual que una emoción, supone actos de percepción y cognición. Ahmed remarca la implicación de las impresiones que los objetos dejan en nosotros. Las emociones dejan impresiones, marcas o rastros, bajo la condición de contacto de una superficie. Es así como no solo tenemos impresiones de los otros, sino también, nos dejan con una impresión. Desde este punto, la autora continua con la siguiente cuestión: ¿Cómo nos formamos dichas impresiones?, considera necesario repensar el lugar del objeto de sentimiento, para que en consecuencia se logre reconsiderar la relación entre sensación y emoción.

En el campo de la fenomenología Elizabeth V. Spelman propone el “enfoque bobo” de las emociones en el que se considera que “las emociones son intencionales en el sentido de que tratan acerca de algo: involucran una dirección u orientación hacia un objeto” (28). Ahmed encuentra este “acercadeísmo” como una manera de las emociones de aprehender el mundo.

Sobre los objetos, Ahmed menciona que no necesitan tener existencia material pues, existen objetos imaginados, como los recuerdos que pueden despertar sentimientos en los sujetos. Un recuerdo puede ser el objeto de sentimiento, el cual adquiere forma por el contacto con el recuerdo y una orientación referente a lo que se recuerda. Para ejemplificar este modelo, utiliza la narrativa psicológica de la niña y el oso:

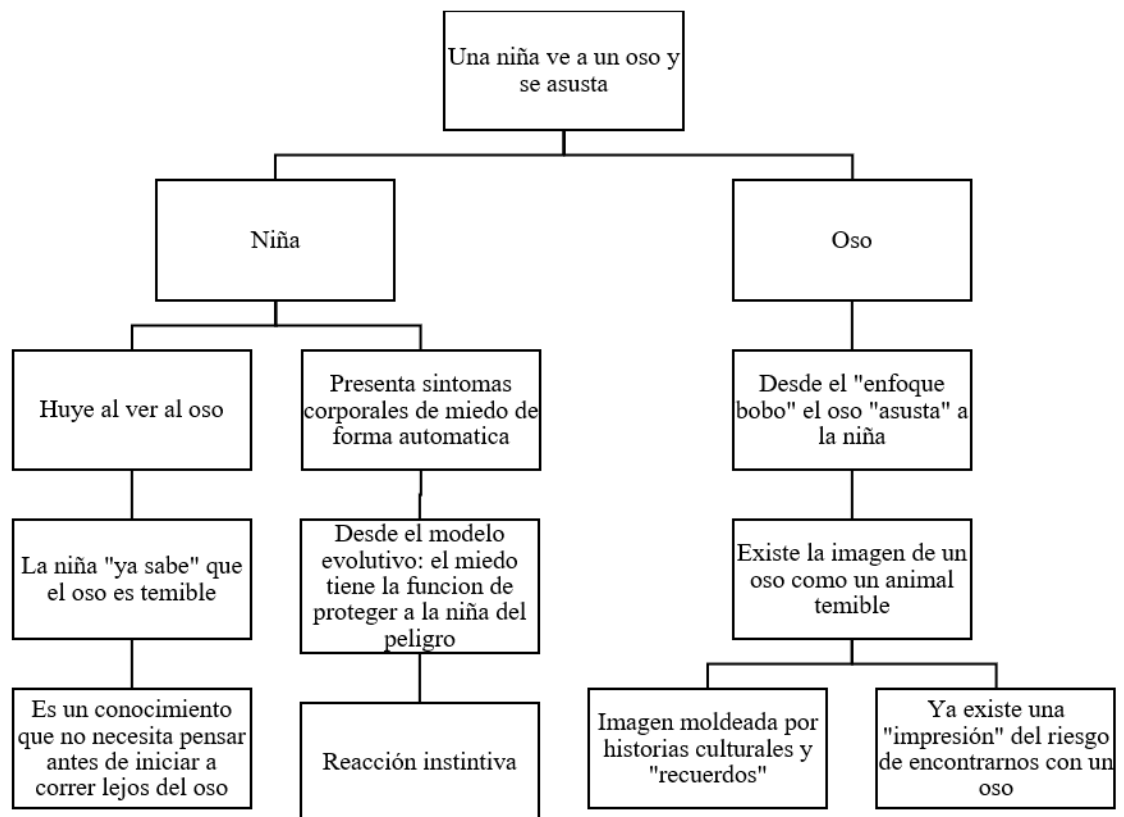


Figura 2: Narrativa psicológica, ejemplo de la niña y el oso

En este ejemplo la emoción del miedo debe analizarse desde el contacto entre la niña y el oso. El contacto está determinado por historias anteriores de contacto, las cuales le permiten al oso ser aprehendido como un ser al que hay que temer y, por lo tanto, del que hay que alejarse. El contacto crea impresiones del oso, es decir, nos impresiona y deja una impresión. En este ejemplo, el miedo “moldea las superficies de los cuerpos en relación con los objetos.” (30). Las emociones son relacionales, en el momento en el que nos permiten acercarnos o alejarnos de determinados objetos, en este caso el “‘acercadeísmo’ del miedo implica una lectura de contacto” (30), en la cual la niña entiende el contacto con el oso como peligroso, por lo tanto, le permite aprehender al oso como temible, así mismo, el oso es la causa del sentimiento.

El anterior ejemplo nos permite visualizar las formas de reorientación de las emociones y su relación con los objetos de sentimiento. Los objetos moldean y son moldeados por las emociones, así mismo, los “sentimientos pueden pegarse a ciertos objetos y resbalarse por otros” (31), lo último en el sentido de que algunos objetos, a pesar de ser la misma situación, no crean las mismas re (acciones) en los sujetos.

2.7 Del modelo de las emociones de Sara Ahmed

El estudio de las emociones desde la psicología se ha basado en el modelo de interioridad, Ahmed lo llama modelo de las emociones “de adentro hacia afuera”, en él se perciben a las emociones como algo que los sujetos ya tienen, que les pertenecen. Cuando los sujetos expresan sus sentimientos y los exteriorizan, por medio de la risa, el llanto o el movimiento corporal, entonces también, se vuelven de los otros y así mismo, los otros pueden responder a ellos. De esta manera, “yo tengo sentimientos, que entonces se mueven hacia afuera, hacia los objetos [...] que incluso pueden retornar a mí” (32).

Ahmed al igual que otros sociólogos perciben a las emociones como prácticas culturales y sociales, y no como estados psicológicos. Presenta un modelo de socialidad de la emoción, que difiere de lo expuesto por sus homónimos, pero basado en ellos. Retoma a Durkheim, quien identifica desde el ámbito sociológico que la mayoría de nuestras ideas y tendencias vienen de afuera, no las desarrollamos nosotros mismos. Se vuelven parte de los sujetos a través de la “imposición” del afuera. Lo cual, implica una teoría de la emoción que considera la forma social, y no solo al sujeto individual como origen de la emoción, pues la emoción viene de afuera y se convierte en un lazo del cuerpo social.

De esta forma el modelo psicológico se invierte en un modelo de “afuera hacia dentro”. Esta última propuesta de modelo de las emociones implica que las emociones “vienen de afuera y se mueven hacia dentro” (33), fluyen desde la multitud y el individuo las observen al sentir las emociones como propias¹⁷. Ahmed menciona que, este modelo es problemático en el sentido que las emociones se ven como algo que “se tiene”, las masas se convierten en el individuo que “tiene sentimientos”.

El modelo de la sociabilidad de las emociones de Ahmed plantea que las emociones “crean el efecto mismo de las superficies y límites que nos permiten distinguir un adentro y un afuera” (34), así las emociones no se reducen a quien las tiene: “yo” (sujeto individual) o “nosotros” (sujeto colectivo). En cambio, “a través de ellas, o de la manera en que respondemos a los objetos y a los otros, se crean las superficies o límites” (34). Así mismo, los sujetos se ven moldeados y pueden tomar la forma del contacto con los otros. Ahmed sugiere que las emociones son “cruciales para la constitución de lo psíquico y lo social como

¹⁷ Ejemplo: Muerte de Lady Di. Sentimientos de aflicción existentes en las masas y a través de la lectura de las emociones fueron retomadas por los individuos

objetos” (34), no se encuentran en lo individual ni en lo social, sino más bien son las que crean los límites y superficies lo que permite que lo individual y lo social sean delineados como objetos.

De esta forma, “los objetos de la emoción adoptan formas como efectos de la circulación” (35), el modelo explora como las emociones se mueven a través de la circulación de los objetos los cuales se vuelven “pegajosos”, “como sitios de tensión personal y social” (35), pues las emociones están en constante movimiento. Sin embargo, para Ahmed las emociones no solo involucran movimiento, sino también vínculos, lo que nos mueve, es también “lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar” (36). Los vínculos se realizan mediante el movimiento, no se separa al cuerpo del lugar que habita, sino más bien, une unos cuerpos con otros, a través de la proximidad. El movimiento afecta de distintas maneras a los otros y algunos objetos de la emoción mediante la circulación se transforman en objetos de sentimiento. Para Ahmed las emociones funcionan como una forma de capital¹⁸, el afecto se distribuye en el área social y a través de esta economía, entiende el afecto como una forma de acumular a lo largo del tiempo, es decir, mientras más signos circulan y adquieren mayor valor, se vuelven más afectivos.

A lo largo del trabajo que desarrolla Ahmed en *La política cultural de las emociones* pretende visibilizar como las normas sociales y las emociones se relacionan desde la política. Aborda a las emociones como políticas culturales, es decir, formas de construcción del mundo. Establece una crítica al modelo de estructura social en que las emociones se resignifican como formas de ser, principalmente las relacionadas a la condición femenina.

¹⁸ Capital entendido como símil en la teoría marxista: circulación e intercambio de afecto.

2.7.1 Sobre el amor: la idealización y el sentido de incondicionalidad

Existen varios tipos de amor como el familiar, entre amigos, el de pareja, cuando hablamos de amor es imposible no encontrar múltiples referentes, principalmente en el cine y la literatura. El amor en pareja es uno de los más importantes para las mujeres, las historias apasionadas y personajes memorables que actúan en nombre del amor son el principal referente de una idea del objeto de amor, algo deseado que identifican en distintas personas a lo largo de su vida. Hablar del amor no es un tema novedoso, es un tema cercano en términos conceptuales y de la experiencia de ser hombres y mujeres.

El amor ha sido parte integral de la educación de las mujeres, las distintas instituciones como la familia, la escuela, la religión y los medios de comunicación se han encargado de construir imágenes y símbolos con relación a la enseñanza y aprendizaje del amor, convirtiéndolo en una aspiración y un sentido de autorrealización. La teoría feminista se ha inclinado por analizar a esta emoción como prácticas culturales y sociales de las relaciones sexoafectivas, para desarticular las creencias que se tienen acerca de la relación del amor y las mujeres, pues se ha naturalizado como un mecanismo de opresión y subordinación.

Para este apartado se retomarán algunas consideraciones de Sara Ahmed con relación al concepto de amor, principalmente aquellas que nos permitan visualizar cómo funciona esta emoción en las relaciones sexoafectivas y el vínculo con lo femenino.

Las mujeres en la sociedad han sido relacionadas al amor como símbolo de la protección y del cuidado de los hijos, con la capacidad de “tocar y ser tocada por otros” (Ahmed, 194), de esta manera el amor se vuelve una característica de la feminidad aceptable por la sociedad, una característica de identidad de género. El amor se encuentra relacionado

inmediatamente a la capacidad de reproducción sexual, por tanto, obligatoriamente a las relaciones amorosas heterosexuales y a la idealización de la vida doméstica.

La teoría del amor que propone Ahmed sitúa a la emoción como un lazo que nos mueve “hacia algo”, una manera de vincularse con los otros que se “sostienen en la incapacidad de devolver el amor” (195). El amor, desde el psicoanálisis freudiano es considerado como una emoción de suma importancia para la “formación de la subjetividad, la socialidad e incluso la civilización” (196). Freud considera al amor como una técnica utilizada para la constante búsqueda de los seres humanos por la felicidad y una forma de evitar el sufrimiento al entender al amor como el centro de todo.

Si bien el amor nos puede llevar a un estado de éxtasis social, desde la perspectiva de Ahmed, también lleva “al sujeto a ser vulnerable, a exponerse y a depender de otra persona que al nos ser “yo mismo”, amenaza con llevarse la posibilidad de amar” (196). El amor nos pone en estado de debilidad ante los otros, lo que crea un estado de ansiedad por formar los límites con el objeto de nuestro amor. Esta dependencia afectiva implica en muchos casos la negación de quien ama, pues el ser amado se convierte en nuestra ancla y el mismo amor se vuelve el opresor. A esto, Ahmed agrega la característica de ambivalencia, pues “amar a otro puede ser también odiar el poder que ese amor le da a otra persona” (196). La autora menciona la distinción que Freud hace entre el amor anaclítico y el narcisista:

- 1) En el amor anaclítico el objeto de amor son objetos externos
- 2) En el amor narcisista “yo” es el objeto primario de amor

Ahmed observa que, en esta distinción del amor, los hombres experimentan ambos tipos de amor: primero su amor es narcisista y después evoluciona a un amor objeto. Por

otro lado, el amor de las mujeres es considerado narcisista, pues para las mujeres el “narcicismo [...] involucra el deseo de ser amadas” (197), de esta manera, las mujeres no solo son el objeto de amor de los hombres, sino también el objeto su propio amor.

De esta misma manera, Ahmed hace una diferencia entre el amor propio y el amor objeto, los cuales también, son entendidos como identificación e idealización:

- 1) La identificación (el amor como ser) es una forma activa de amor que lleva un sujeto hacia otra persona. Involucra “el deseo de acercarse a otros volviéndose como ellos.” (197). Es así como la identificación primero sitúa a los sujetos en términos de “no ser ellos”, mientras que distingue entre el sujeto de nuestro amor y el objeto, con el propósito de tomar el lugar de la persona amada en un futuro. Ahmed considera que esta forma de amor es una manera de decirle al sujeto en que se “podría convertir dada la intensidad de inclinación hacia el otro” (198), la identificación sugiere una formación de un ideal del “yo”.
- 2) La idealización (el amor como tener), según Freud es la sobrevaloración del objeto, en donde el amor crea la idealidad del objeto, eleva a algunos sujetos por encima de otros. Ahmed menciona que esta idealidad retorna al sujeto, pues la idealización del objeto funciona como una forma de acumular valor para el sujeto¹⁹, “es un efecto de la imagen del ideal que el sujeto tiene de sí mismo” (200). Idealizar al objeto del amor le permite al sujeto ser el mismo en tanto de lo que considera su objeto amado. Ahmed sugiere que la idealización puede funcionar como la “construcción” de la semejanza bajo la premisa de que el objeto y el sujeto se aproximan a un ideal. Las condiciones para que un objeto se convierta en un ideal recae en la necesidad de

¹⁹ Lo que “tenemos” eleva lo que “somos”

aprobación de las personas que ya amamos, es decir, el valor de este nuevo sujeto de amor se relaciona con la aprobación de objetos dignos de amar. Las opiniones y sugerencias de los objetos que ya amamos, sobre posibles nuevos objetos de amor, le permiten al sujeto saber a quienes se pueden o no “acercar”, pues ya son “ceranos”, ya nos identificamos con ellos.

Una vez entendido el amor como ser y el amor como tener es necesario preguntarnos cómo funciona este amor ante distintas situaciones. En las distintas narrativas del amor, regularmente encontramos representaciones desde situaciones de la pérdida del objeto de amor. Ahmed menciona que el duelo y la aflicción se vinculan como forma de expresión de amor, pues este último, es más apasionado cuando se encuentra ante la situación de perder al objeto. Otra narrativa común es la “imposibilidad de que el amor pueda alcanzar su objeto” (204), es decir, no hay reciprocidad, el amante quiere que se le devuelva un poco del amor que ofrece, quiere ser amado.

El amor también puede sobrevivir a la ausencia de la reciprocidad, es “una emoción que vive en el fracaso de esa demanda” (Ahmed, 204), en las relaciones sexoafectivas regularmente esto sucede por una intensificación de la emoción por parte del sujeto hacia el objeto de amor, por lo tanto, el afecto permanece con la persona que ama por mayor tiempo. Si el amor no sobrevive, implica para los sujetos reconocer que el afecto de amor no ha tenido ningún valor, un proceso complicado en las relaciones afectivas en pareja, por ello, les es preferible seguir amando, seguir intentando en vez de reconocer que el amor que se ha dado no será devuelto, aunque esto implique invertir más tiempo, trabajo y energía, es una forma de “mantener el ideal aplazándolo al futuro” (Ahmed, 205). De esta manera si no me aman

como yo amo, debo amar más (intensificar el afecto), para que me amen en el futuro (promesa de devolución).

Para Ahmed la forma en que amamos importa, pues implica reconocer que no actuamos simplemente por amor, existen condiciones para que determinados objetos se vuelvan dignos de nuestro amor, así como el amor no se nos es devuelto en la misma intensidad. El amor no es incondicional, es una verdad que los sujetos se rehúsan a aceptar en el mundo que habitan. En la práctica cultural y social del amor para las mujeres se convierte en un constante desgaste de energía, que implica tiempo y trabajo, en primer lugar, para conseguirlo y en segundo para conservarlo.

El amor al ser un discurso que incluye de manera inminente la felicidad, para muchas mujeres se convierte en una orientación de vida, un guion que la sociedad ha determinado propio de la feminidad. La normalización de la violencia en las relaciones sexoafectivas en muchos casos se justifica bajo el discurso de amor romántico (el amor como motor de la vida) y propiamente bajo la ilusión del amor incondicional, en donde los sujetos “soportan” distintas formas de agresión e injusticias, sin importar que, todo por amor.

2.7.2 Sobre el dolor: experiencias que nos “alejan”

Cuando se habla de amor en las relaciones sexoafectivas, las personas vinculan al amor con el dolor, expresan cuanto aman, a través del dolor que este les provoca: “el verdadero amor duele”, “sino duele no es amor”. El amor romántico ha reforzado estas narrativas, pues se considera que el amor es una fuerza motora que lo puede todo, es eterno y exclusivo, prevalece a pesar de todo, a pesar del dolor y el sufrimiento que este les pueda traer a los amantes. Es necesario para este apartado visualizar cómo funciona la emoción del dolor en las relaciones amorosas, por ello al igual que en el anterior apartado en el que se

menciona al afecto del amor se retomaran algunas consideraciones que Sara Ahmed hace con relación al concepto de dolor.

Como se ha mencionado la teoría de Ahmed se centra en la función de las emociones, en este caso que “hace” el sentimiento de dolor, más allá de determinar que es. La autora menciona que esta emoción es de suma importancia para la formación del cuerpo y las superficies. Además, las narrativas de dolor involucran relaciones de poder, en las que se reproducen relaciones de subordinación económica, social y emocional.

El dolor socialmente ha sido descrito como una sensación o sentimiento privado y una experiencia solitaria, un “sentimiento que yo tengo que los otros no pueden tener” (Ahmed, 47). El dolor no solo se relaciona con el daño físico, a través de “la experiencia y el reconocimiento del dolor como dolor involucra formas complejas de asociación entre sensaciones y otros tipos de ‘estados emocionales’” (52). Es decir, a lo largo de nuestra vida experimentamos dolor, la experiencia nos ayuda a darle un significado a esta sensación negativa y además a vincularla con otras sensaciones que generan desagrado o sentimientos de aversión.

Desde el Psicoanálisis freudiano según Ahmed, se sugiere que la formación de un “yo corporal” se relaciona a la piel como una superficie, como una mismísima proyección de una superficie, la cual se forma a través de la” experiencia de sensaciones corporales como el dolor” (53). La piel se convierte en una superficie corpórea que media entre lo interno y externo, entre las experiencias que nos alejan o acercan a los otros, por medio de las sensaciones. A pesar de esta afirmación, remarca que esto “no significa que el dolor sea causa de la formación de la superficie” (53), a esto agrega que las distintas superficies se construyen a través del flujo e intensificación de sensaciones que nos hacen consistentes,

como el dolor y el placer. Un ejemplo de ello es quemarnos al tocar algo caliente, experimentamos el dolor y ardor en las manos, lo expresamos mediante un “auch” y lo vemos en la piel rojiza, deja una huella, una impresión en nuestra piel, el encuentro de ambas superficies nos permite saber que el tocar algo caliente nos causa daño, ahora soy consciente de que, mediante el daño, mi piel es una superficie. La sensación del daño se convierte en dolor mediante un proceso de lectura de la acción y el reconocimiento que la sensación es dolorosa.

Las sensaciones dolorosas nos permiten una reconstitución del espacio corporal que involucra una “reorientación de la relación corporal con aquello a lo que se le atribuye ser la causa del dolor” (54). Siguiendo con el mismo ejemplo, al quemarnos determinamos que la otra superficie es la que nos causa daño, por tanto, retiramos la mano para dejar de sentir la quemazón, nos alejamos de lo que sentimos nos ha causado un daño “se siente como si me alejara del dolor” (54). La intensificación de la sensación de dolor permite que los cuerpos tomen forma de superficies y fronteras, estas mismas, aunque son lazos unen a unos cuerpos con otros también los separan, la piel como algo que parece conectarnos con los otros, al sentirse herida e impresionada por otras superficies, también nos permite alejarnos.

Para Ahmed la experiencia es crucial en el proceso de reconocer el dolor como tal, pues se vinculan con lo que se supone ya sabemos, de esta manera el dolor es afectado por la experiencia corporal previa. Los recuerdos de experiencias dolorosas pueden afectar al dolor que sentimos, pues al recordar una experiencia de dolor y compararla con un dolor desconocido hasta el momento, se puede diferenciar y hasta afectar la magnitud de esta emoción.

Ser inconsciente de la superficie de los cuerpos en ocasiones involucra que los cuerpos se vuelven invisibles pues, cuando “lo olvido” y me ocupo de otros y otras cosas. A esto Ahmed les llama experiencias de disfunción, para comprenderlo podemos remitir al dolor menstrual: para las mujeres vivir con dolor es una situación en la que, a pesar de sentir dolor, no se detienen y ocupan mente y cuerpo en otros asuntos a tal punto que en ocasiones se olvidan de ese dolor, no siempre es de esta manera. Suponiéndolo así, el cuerpo está un poco fuera de sí mismo, la intensificación del dolor es una forma de devolvernos a las superficies de nuestro cuerpo, de volvernos conscientes de que estamos sintiendo dolor.

Para Ahmed, ser consciente de las superficies corpóreas involucra entender al dolor como transgresión de la frontera entre el adentro y el afuera. Regularmente el dolor se representa como una herida, una huella (visible como los moretones o las cortadas) que identifica el lugar que otra superficie tocó e impresionó al cuerpo. El dolor nos permite delinear los límites corporales, establecer la forma en que habitamos el mundo y la relación que se tiene con los objetos y cuerpos.

De esta manera, Ahmed aborda el tema del dolor como una emoción que nos vincula a otros cuerpos, a otras superficies, y que modifica nuestras formas de socialización, pues no todos los toques son amorosos (59), algunos provocan placer y otros, dolor. El dolor se relaciona con el cuerpo, lo que implica la revalorización de sensaciones y una reconstrucción del espacio corporal a través de las experiencias que nos generan dolor. Es importante la distinción de los vínculos que generan placer y dolor, ya que permite a los sujetos “alinearnos con algunos otros y en contra de otros [...] de acercarse o alejarse de aquellos que sentimos que han causado nuestro placer o dolor.” (60). Si se siente que otra superficie nos causa dolor involucra una lectura del otro como hiriente, y por tanto una impresión negativa.

2.7.3 De la mitificación del odio: la reconstitución del espacio

El odio es una emoción que en el discurso social se ha mitificado y vinculado en las distintas etapas de una relación sexoafectiva: “del odio al amor solo hay un paso”, “lo odio, pero lo amo más”, “ya no lo amo, solo queda odiarlo”. Para este apartado, es importante retomar algunas consideraciones que Ahmed hace acerca de la función del odio en las relaciones de pareja.

El odio es una de las emociones más intensas en los seres humanos, e implica entenderlo como un sentimiento intencional, pues es aborrecer a algo o alguien por lo que ha hecho o por su forma de ser, es una manera del afecto provocado por una causa externa a nosotros, y que al ver a ese algo o alguien detestable, el odio se convierte en un signo de “verdad” de la lectura que se ha hecho de ellos. Ahmed afirma que el afecto del odio “genera su objeto como una defensa contra la lesión” (78), y este afecto es producido principalmente por una historia. Una narrativa que amenaza al sujeto normativo, es decir, algunos cuerpos (blancos, heterosexuales) se reproducen como la víctima de la lesión, por tanto, los otros son los cuerpos odiados (no normativos u ordinarios), mediante un discurso de dolor. El amor se relaciona como un buen sentimiento del que el objeto de odio ha abusado.

En los discursos de odio, este se distribuye en varias figuras que representan la amenaza de la pérdida: pareja interracial, abusadores de infantes, violadores e inmigrantes. Desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano el odio opera en un nivel inconsciente por medio de asociaciones, Ahmed llama a esto “efecto ondulatorio” en el que las emociones se mueven hacia los lados²⁰ y también hacia adelante y atrás²¹. El odio, según Ahmed no se

²⁰ El movimiento es mediante asociaciones “pegajosas” entre signos, figuras y objetos

²¹ El movimiento se vincula con la “presencia ausente” de la historicidad: existen huellas en el presente que se quedan pegadas, se reabren asociaciones pasadas.

puede encontrar en un objeto o figura específica, lo cual le permite a esta emoción circular en un sentido económico, en términos de diferenciar a algunos otros de otros otros. La circulación del afecto tiene la función de producir “una distinción entre “nosotros” y ellos”, mediante la cual se les constituye a ellos como la causa de “nuestro” sentimiento de odio”, es decir, tiene la función de materializar la superficie entre las figuras de odio. Los signos de odio se configuran a través de la sensación de amenaza, sin embargo, son difíciles de localizar, y esta imposibilidad es lo que hace que el odio funcione de la forma en la que lo hace, es decir, el odio opera a través de otros cuerpos.

Como anteriormente se ha mencionado el amor y el odio son ambivalentes, afectos que no se oponen pues son una forma de intimidad, esto implica que el objeto de odio se vuelve parte importante de la vida del sujeto, el sujeto se vincula con el objeto a través del odio. Para que exista odio es necesario un proceso de frustración y decepción durante un tiempo prolongado que derive en un aborrecimiento del objeto. Para Ahmed, como ya se ha mencionado el amor es una demanda de presencia, mientras que la frustración es una consecuencia del “necesario fracaso” del amor, de esta manera, el odio y el amor se encuentran entrelazados “en la intensidad de la negociación entre la presencia y la ausencia” (89).

Ahmed menciona que no necesariamente los sujetos y los objetos de odio se necesiten, pero, si puede existir la necesidad de una relación destructiva con ese objeto, es decir, “uno puede estar vinculado con el apego al odio”, y es por ello por lo que se debe diferenciar entre el odio destructivo y el amoroso, este último tiene la intención de conservar al objeto. El afecto del odio sostiene al objeto de manera similar en la manera que lo hace el amor, sin embargo, lo hace con una orientación diferente, es una forma de vincularse: me

quedo con él, aunque quiera destruirlo. Algo que se debe remarcar en el carácter símil del odio y el amor, es que si bien el amor es una forma de identificarnos con los sujetos que amamos, el odio no es una desidentificación de aquello que se ama, sino más bien, cuando nos alineamos con algunos, también lo podemos hacer en contra de otros.

El odio “finaliza con la reconstitución del espacio corporal” (93), y así mismo redefinir la integridad social y corporal. Esto se explica en el contexto de que los sujetos y objetos de odio crean límites a través de un proceso de “erizamiento de la piel” (94), es decir, nos sentimos amenazados por los otros y esto se registra en la piel que se siente como una frontera. De tal manera que el odio crea las superficies de los cuerpos y nos permite alinearnos en contra de los otros.

Capítulo 3: Amor, dolor y odio. Una lectura de las emociones en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*

Para continuar, en este capítulo se presenta el análisis del personaje femenino en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* de la autora Tita Valencia. El enfoque principal para este análisis son las emociones como prácticas culturales y sociales, por ello se utilizará el modelo de la sociabilidad de las emociones de Sara Ahmed. El análisis será guiado por una serie de preguntas que nos permitan visualizar cómo funcionan las emociones de “amor”, “dolor” y “odio” en la narrativa de la novela.

3.1 Entre los pasadizos del laberinto: el Argumento de la novela

En la novela *Minotauromaquia crónica de un desencuentro* de la autora Tita Valencia a lo largo de veintidós capítulos se construye una narrativa no lineal, en primera persona, acerca de la relación infructuosa que la protagonista experimenta a lado de su “pequeño minotauro” Juan José. Los hechos se ubican en México y la ciudad de París durante la década de los setenta.

Es una obra personal, con una prosa poética apasionada que en cada capítulo nos sitúa frente a una fuerte determinación por expresar la aflicción por la pérdida del amado. La relación amorosa que se describe en la novela tiene un final desagradable para los amantes, fatal principalmente para la protagonista femenina, quien se reconoce en una posición de desventaja ante el contexto social e histórico simplemente por el hecho de ser mujer, ya que además de ser blanco de críticas por su género, también lo fue por el papel que desempeña en esta novela.

Como se ha mencionado, la figura femenina en la literatura no ha sido reconocida, ni valorada en totalidad, por distintas cuestiones históricas y sociales. A largo de la novela, la

protagonista con conciencia de estos sucesos y un pensamiento reflexivo, en distintos momentos, con ironía y sarcasmo, desarticula preconcepciones culturales acerca de lo femenino, entre ellas la representación subordinada de las mujeres ante la historia contada: “¡Perdón, amor, perdón! Tú estabas en lo cierto. No solo merecí epígrafes, colofón y moraleja, sino que la historia misma me vino grande. ¡Toda yo he sido un relleno decantado, indigno! Sustituto de lo ya sustituido.” (67).

Desde el inicio sabemos que es una historia trágica, el final es claro, sin embargo, es un ancla para querer conocer el contexto de esa conclusión. La novela sigue un hilo narrativo laberíntico, lleno de emociones de amor, frustración, dolor, resentimiento y odio. A través de sus honestas declaraciones, sabemos cómo inicio la relación, las acciones del amado que llevaron a la protagonista a un estado de locura y los hechos que derivaron en el término de la relación.

3.2 La arquitectura amorosa de Ariadne y Teseo

En este apartado del análisis se seguirá el hilo conductor de una serie de preguntas que nos ayuden a identificar como está “funcionando” o de otra manera “que hace” la emoción del amor en el personaje femenino de la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*.

3.2.1 El sujeto de amor

1) ¿Cómo es el sujeto de amor?

La narradora de la experiencia amorosa es una mujer sin nombre, este hecho podría significar dos cosas: 1) como novela autobiográfica se reconoce a sí misma como Tita, y 2) en la narrativa amorosa la pérdida de identidad le impide nombrarse a sí misma. Aunque es

un punto interesante para analizar no ahondare más en ello y me inclinare por la primera propuesta y por ello, de forma recurrente llamaremos al personaje principal simplemente como Tita.

Tita es una mujer de profesión pianista y con un extenso conocimiento de la cultura grecorromana y de occidente, elementos que evidencia en su crónica. En la narración no se menciona su edad, se intuye que se encuentra en sus veintes, tampoco se menciona sus características físicas, sin embargo, a lo largo de la obra se logran apreciar con precisión la evolución de sus rasgos psicológicos y sociales.

Al inicio de la historia, nuestra protagonista se encuentra emocionalmente devastada por la pérdida de su amado y con pesar reconoce la naturaleza de su relación: “¿Inocente yo? No del todo. Si como mujer me entregué a ti como la más sola, ignorante, desposeída [...] alguna noche debo haber caído en la quimérica soberbia de abrazar en ti la esencia y la suma del Hombre.” (105). Tita se sabe culpable del amor, pero considera que eso no es razón de la injusticia social e individual a la que se ha enfrentado desde que conoció a Juan José, es decir, la exclusión social y los señalamientos, así como el dolor, la desesperación y todas las demás emociones que la abruma. Es una mujer que desea ser amada y correspondida de la misma manera, es decir, espera reciprocidad ante su expresividad emocional, sin embargo, de su amado solo recibe un angustioso silencio.

Tita es un personaje que se encuentra fuera de la norma, desde el primer capítulo se nos aclara que es una figura social que va a generar controversia, pues no es la tradicional esposa fiel, la madre afligida, ni la hija devota. Desde el discurso social, a esta figura femenina se le conoce de manera peyorativa como “amante”, es la mujer adúltera, la que roba besos de “otra vida igualmente amarga” (15), la dama que espera los encuentros secretos y

nocturnos, la mujer sin nombre, la que demora las visitas para obtener un poco de amor robado. Tita es un personaje disruptor, no solo por el papel que juega en la historia, sino también, por el inconformismo que muestra ante el machismo, misoginia y la moralidad religiosa de su sociedad, en donde las mujeres están en desventaja simplemente por su género:

Hasta hoy descubro - ¡y bienvenida sea tu risa! - que la abominable trampa moral no es privilegio del catolicismo. Religiosa o no, la sociedad humana es maniquea, monstruosamente. Es bueno lo bueno, el día, la luz, la fruta, la caridad, la grandeza, el perdón, la tolerancia, la alegría. Es malo lo malo, las tinieblas, el resentimiento, los celos, la ira, el egoísmo, el crimen, la mentira, el robo, el dolor, el adulterio. Vivimos atrapados en la cuadrícula simplificadora y equívoca de las siete virtudes y los siete pecados capitales. (Valencia, 19)

Tita es una mujer sumamente reflexiva y a través del cuestionamiento sobre el lugar que habita, la sociedad en la que transita y la historia en la que más mujeres como ella han sido retratadas, se despoja de las preconcepciones sociales acerca de su género.

3.2.2 El objeto de amor

2) ¿Cómo es el objeto de amor de Tita?

Tita mantiene una relación amorosa con Juan José, en la narración se plantea como el objeto amor de la protagonista. A través de las descripciones que se hace a lo largo de la historia, se asume que, en relación con la edad de Tita, Juan José es un hombre mayor. Es personificado a nivel social como una figura deseable, pues en su campo laboral tiene experiencia y su grandeza es reconocida por otros literatos. Es un hombre educado y siempre

sincero, sin embargo, a nivel emocional es desapegado, pues tiene la facilidad de desprenderse de las personas con quienes se relaciona como si fueran simple prendas de vestir: “y es de no creerse la velocidad con que los rostros y los lazos, tan palpables un momento antes, se volatilizan, se ausentan, pierden realidad y presencia” (85). Tita relaciona la acción de desnudarse de Juan José como una metáfora de su desapego emocional, de la capacidad que tiene de que las personas a su alrededor, al término del día, solo sean sombras irrelevantes.

Mediante la intertextualidad, Tita enuncia a Juan José de distintas maneras, las cuales nos ayudan a formar una imagen nítida acerca del amado, pues nos muestran un poco más de las características de su personalidad. De esta manera, en la narrativa encontramos a su “pequeño minotauro”, un hombre dominado en múltiples ocasiones por su bestialidad física y emocional. Otro sobrenombre que Tita le da a Juan José remite a la mitología griega, lo llama Orfeo, señala que es alguien que tiene poco o nulo conocimiento del arte de amar, y aquello a lo que llama amor solo es posesión. Es decir, Orfeo solo sabe poseer, “Poseer como premisa del descartar.” (124). Otro nombre que es recurrente en la narración es “niño de los sortilegios” caracterizado por ser caprichoso, guiado por sus impulsos e incapaz de comprender el dolor que ha causado e incapaz de pedir perdón.

Desde la perspectiva de Tita, el amado es un hombre de personalidad narcisista, su mundo se reduce a “una película unidimensional” (46) en la que el actor principal es él y todos los otros personajes, incluyéndola a ella, son simples admiradores anónimos caracterizados a la imagen y semejanza de Juan José. Los personajes que lo rodean son considerados como reflejos fragmentados de su persona, ya que el amado se considera el único ser completo, digno de ser nombrado. Su narcisismo es tan grande que declara que ni el suicidio de Tita

alteraría su conducta. La crueldad con la que anuncia lo anterior, le hace comprender a Tita que su amado sacrificaría la experiencia y vida de cualquier otro antes de agotar la suya misma.

Otra característica de Juan José es la facilidad de manejar las situaciones a su conveniencia, manipulando las acciones y emociones de Tita, pues la hace entender que estas son guiadas por una desinteresada preocupación por su bienestar, un ejemplo de ello es cuando la obliga a aceptar una residencia en París: “te prohíbo terminantemente que seas débil y renuncies a ese viaje” (25). Tita es forzada a irse con la promesa de que se mantendrán comunicados a través de correspondencia escrita, sin embargo, sus cartas nunca son contestadas y solo recibe silencio. Las acciones premeditadas de Juan José le generan angustia y miedo de ser abandonada. Aunado a la capacidad de manipular a Tita, en reiteradas ocasiones Juan José la engaña con falsas esperanzas de reciprocidad amorosa:

Acorde, armonioso, adoptaste el mismo tono, [...] En vez de referirte al hombre y la mujer decías: tú y yo. [...] Nací para conocer esos días que rebasaron la más descabellada idea de felicidad, plenitud, comunión, entrega. [...] Por primera vez creí que me amabas. (Valencia, 35)

3.2.3 El amor en la narración

3) ¿Cómo se comprende el amor en la novela?

La relación entre Tita y Juan José se origina en la sala de un taller literario dirigido por el objeto de amor de Tita. Esta narrativa engloba el amor entre un discípulo y su maestro, un argumento común en las historias de amor romántico, que se considera no debería de normalizarse en el discurso social del amor, puesto que, si se observan con mayor

detenimiento, se visibilizan relaciones de poder que en muchas ocasiones derivan en distintas formas de violencia hacia las figuras subordinadas. La relación sucede mediante un proceso de identificación e idealización, dado que Tita daba reconocimiento del genio y grandeza de Juan José, a la cual se quiso unir y “rendir homenaje como la más anónima de las discípulas” (19) de su taller literario.

En este caso, la historia contada es distinta a la tradicional representación de este tipo de relaciones, desde el primer capítulo al que la autora nombra “Ritual propiciatorio: el crimen” se nos anuncia que esta historia no transita en la línea de lo común. La relación se vislumbra como un vínculo afectivo socialmente aceptable que se encuentra en el espectro social de la normatividad pues, son una mujer y un hombre heterosexuales, la relación tiene base en las costumbres reproductivas, son personas de clase social media-alta y como se ha mencionado cuentan con estudios universitarios en música y literatura correspondientemente, así como trabajos que les generan estabilidad económica.

Cuando se menciona que la relación difiere con la narrativa de la discípula enamorada del maestro, nos referimos a que no es una relación estrictamente “común”, enmarcada por el guion del amor romántico, pues su amor, como la narradora lo afirma es un “crimen” que se mantiene en el engaño a una tercera persona: la esposa del objeto de amor de Tita. Aunque no se menciona de forma clara, implícitamente se entiende que la relación amorosa inició mientras Juan José estaba casado o en un compromiso sexoafectivo con otra mujer.

Al inicio Tita percibe al amor como un “infierno, purgatorio, paraísos simultáneos” (15), una contemplación maniquea y romántica del amor. Describe la relación amorosa que mantuvo con Juan José como un “circulo magnético”, arrebatador y alucinante, algo que prometía un futuro. Sin embargo, también lo enuncia como “un amor frugal [...] Ternura sin

sustento. Persistencia que rebasa los claustros de la fe [...] el desolado trazo de una órbita que insiste en prolongarse habiendo perdido su estrella.” (15). El amor en esta historia funciona como un vínculo que une al sujeto de amor: Tita; y al objeto de amor: Juan José. Este vínculo afectivo hace que la protagonista comprenda al amor desde dos perspectivas:

- Por un lado, al inicio de su relación el afecto del amor fue definido con características “positivas” del discurso social del amor romántico. La emoción del amor se siente irreal e intensa, Tita tiene una visualización prematura del futuro, la cual se basa en una idealización, en donde el deseo de Tita de amar y ser amada es correspondido.
- Por otro lado, se presenta la realidad de esa relación en la que solo una parte de la pareja está involucrada, en este caso Tita, quien asume que persistir es la única forma de que el amor exista, aunque su objeto de amor no tenga el mismo interés en mantener el lazo: “Tú sabes que espere día tras día; año tras año. [...] nada en ti me sostenía.” (15).

A lo largo de la relación amorosa hubo varias pausas o rupturas de la relación, que los hicieron alejarse, no por decisión de la protagonista, pues como ella lo menciona Juan José “era el hombre de los mil abandonos, de las interrupciones y las rupturas inexplicables, el que había faltado sistemáticamente a todas las citas” (19). Durante una de esas muchas rupturas, en un periodo de duelo por la relación, Tita reflexiona acerca de la significación del amor y llega a la conclusión que de que el amor es un “crimen”. Para Tita el amor como un “crimen” tiene una perspectiva dual, por un lado, está el “crimen que da vida” y por el otro, el “crimen que da muerte”:

- En el caso del “crimen que da muerte”, desde la experiencia amorosa de Tita es: “la renuncia al pan, al aire, al fuego, al horror, a la esperanza, a la música, a la caridad,

al sueño y a la correspondencia” (17). La muerte implica despojarse de todo lo que ella cree, de su identidad, de la música, de la esperanza de ser correspondida. De esta manera, se entiende que la muerte es una forma de alejarse de su propia identidad y de las expectativas amorosas con las que inicio su relación, además es una forma de renuncia a la idealización que tiene de Juan José, es una forma de dejarlo atrás aun amándolo, pues de esta manera Tita puede “dar. [...] por qué no, a manos llenas y en libertad, desde el otro lado de la vida.” (17). Otra interpretación de esta metáfora del amor como un crimen que da muerte se guía bajo la idea de que el amor es el motor de la vida y la felicidad, por tanto, el desamor se puede considerar una forma de muerte.

- Por otra parte, el “crimen que da vida”, entendido al amor como un motor u objetivo de vida, Tita comprende que esto implica aceptar de Juan José “no más que un mendrugo” (17), es decir, tan solo migajas de amor las cuales harían que resucitara “Revivirían [...] el hambre y las exigencias.” (17). Y nuevamente el círculo magnético e irreal volvería a iniciar, aquel que se siente como infierno y paraíso. El “crimen que da vida” es una forma de aceptar que Juan José no corresponderá a su amor y aun así seguirá a su lado.

3.2.4 El amor in(condicional)

4) ¿Cuáles son las condiciones para que el objeto sea digno del amor de la protagonista?

Como se ha mencionado en apartados anteriores, la idea del amor incondicional, sin límites y sin beneficios esta intrínseca en las relaciones de pareja, sin embargo, como lo ha afirmado Ahmed en la teoría de la sociabilidad de las emociones: amamos bajo determinadas

condiciones a ciertos sujetos a los que creemos dignos de nuestro amor. Las condiciones de amor para cada persona son distintas según sus experiencias pasadas, y expectativas de una nueva relación. Este es también el caso de Tita, la lectura de los actos de amor que hace está determinada por ciertas expectativas de lo que implica una relación sexoafectiva.

Las condiciones que se identifican en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* son:

- El amor correspondido. Para Tita la correspondencia emocional es sumamente importante, desde su perspectiva implica que será amada de la misma manera en la que ella ama, pues “un don total de sí corresponde un don equivalente.” (16). Sin embargo, creer que sería correspondida fue una “trampa alevosa” que la llevo a un estado de continua espera, de algo que al parecer Juan José nunca tuvo la voluntad de otorgarle.
- Fidelidad. La protagonista de la novela al reflexionar sobre los vínculos de amor menciona que “cada experiencia, cada relación son únicas e insustituibles” (62), son una forma de complementar y enriquecer a la persona que amamos y nos ama. Considera que la experiencia amorosa se enriquece a través de la monogamia y de esta manera, inherentemente la monogamia deriva en la fidelidad. Sin embargo, dada su confesión sabemos que su experiencia amorosa no fue acorde a sus expectativas, dado que la relación con Juan José inicio con un engaño hacia la otra pareja afectiva del amante, y mientras duro su relación, esta tampoco fue guiada por la exclusividad sexual y emocional. Sobre la fidelidad Tita dice lo siguiente:

Recuerdo cuando llegaste a la conclusión de que la fidelidad no es una premisa sino una consecuencia. Yo sigo pensando que es ambas cosas: premisa y

consecuencias involuntarias. [...] . La fidelidad –me imagino, amor– debe ser como la Gracia que vela la cuna de un san Francisco y que, aparentemente ausente durante años de depravación y libertinaje, aparece un buen día en el quicio de la puerta con la prosaica y exigente familiaridad de una abuela destinada a propiciar y enterrar nuestro martirio. (Valencia, 64)

Desde esta afirmación, la percepción de Tita acerca de la fidelidad y desde una perspectiva social de las relaciones sexoafectivas es algo que viene implícito en el vínculo de afecto, casi como un deber con el amante, además surge de forma inesperada como un requisito indispensable e inherente al iniciar el vínculo de amor y tiene el objetivo de brindar confort y bienestar. Por otro lado, para Juan José, la fidelidad es el resultado y consecuencia de un compromiso mutuo, algo de lo que el mismo no sabe nada, pues “Ante la inminencia del compromiso real [...] – tiembla, se sobresalta” (96), e inevitablemente con una posesión a la que no amas no tienes ningún compromiso.

La fidelidad se relaciona con la lealtad y el compromiso, elementos importantes dentro de los acuerdos de una pareja que se relacionan principalmente a nivel cultural y social con la monogamia. La expectativa de la fidelidad en la relación de Tita con Juan José es un reflejo de la influencia social sobre sus propias aspiraciones en cuanto a la relación afectiva. Pues, aunque Tita hubiera considerado la infidelidad, ella no podría serlo, pues como lo menciona “Hombres, animales, mujeres, objetos, seres de luz y de sombra, todo lo que en un momento dado habitó mi vida –antes, ahora, después– me trabajó para ti” (64). Todo su contexto social y cultural acerca del

engaño hacia la persona que ama, la construyo moralmente para ser incapaz de serle infiel, aun cuando él siempre lo fue.

- Reconocimiento y respeto. Para Tita ser respetada como igual ante su amado es importante, pues la mujer de letras y la apasionada pianista, es también sujeto de grandeza. Sin embargo, en la narración Tita reflexiona sobre esta imposibilidad, pues Juan José “Desconfía de los fragmentos de espejo femenino que no le devuelven su propia imagen magnificada. Cela sus sueños. Y jamás celebra nupcias con el ser íntimo, secreto y autónomo de la mujer” (42). Juan José no la reconoce como un ser completo, sino más bien fragmentos de su propio ser, siempre subordinada, pues cuando “alucinada de amor, la mujer trata de reiniciar el Génesis, el hombre culto ya está en el Apocalipsis. Para ella, la más prostituida, él tiene siempre los deslumbrantes ojos (93).
- Entrega y sacrificio. Es interesante que, en el discurso social del amor, la entrega total y desinteresada va de la mano con la fidelidad. En la novela, sucede de la misma manera, sin embargo, Tita reflexiona acerca de cómo ofreció todo a manos llenas y sin obstáculos, como un error, ya que como lo menciona “En vano agité banderas blancas, acudí yo misma a tu encuentro para entregarte las llaves de la ciudad, y me despojé de mis armas una a una.” (51). Aunque esta cualidad podría resultar atractiva para muchas personas, Juan José encontraba su amabilidad y disponibilidad totalmente repugnantes, pues sin dificultad logro enamorarla y “sitiarla” y de la misma manera, quiso abandonar el campo infértil y devastado.

3.2.5 La función del amor

5) ¿Qué hace la emoción del amor a la protagonista? ¿Cómo se moldeo el sujeto de amor?

El amor es una de las emociones más importantes para los seres humanos, nos permite vincularnos con los otros, sin embargo, como lo hemos mencionado es importante analizar como estas relaciones modifican las superficies individuales y sociales. Tita al vincularse de forma amorosa con Juan José, y al evolucionar la relación, modifico su forma de pensar y actuar, concretamente:

- El amor vuelve dependiente y vulnerable a Tita, convierte en su todo a Juan José, él es el centro de su vida, el dueño de su tiempo y espacio es el único con voz y personalidad propia, nunca subordinado. Juan José al ser el único con nombre, es así mismo, el único capaz de nombrarla:

Como decías: te nombro a ti y a nadie más. Con mi palabra y con mi amor te delimito, te elijo, te desgloso, te percibo, te poseo, te recibo, te identifico. Mi percepción es tu única realidad. Fuera de mí eres un objeto ilusorio. Fuera de mí no existes. Te obligo a ser. Te obligo a una respuesta del ser individual, sin implicaciones ajenas. Te desnudo de herencias y de máscaras. Te rescato del espacio y del tiempo. Soy tu única posibilidad de trascendencia. Te devuelvo al principio de principios, te bautizo Eva y Virgen. Tú y yo podemos reconstruir y modificar para siempre la historia del hombre y la mujer. (Valencia, 63).

El nombre, además de ser un indicador de nuestra existencia es un elemento importante en el momento de construir nuestra identidad, ya que nos da un sentido de individualidad y al mismo tiempo, de pertenencia a un colectivo en el que somos reconocidos y diferentes los unos de los otros. A Tita se le niega la facultad de tener un nombre y de este modo, es despojada de su identidad para solo ser un “reflejo fragmentado” de Juan José.

- La percepción de su personalidad a través del lazo emocional que establece con Juan José la hace percibirse como “agua turbulenta”, la causa del fatal destino de los amantes, del hundimiento del barco en el que navegaba su amor. La relación fue abrumante y destructiva, no había ninguna posibilidad de salvarla, aunque Tita intensificara sus actos de amor. De esta manera, Juan José la hace sentir culpable del amor y de alguna manera la victimaria.
- La pérdida del amor, entre una de sus muchas rupturas con Juan José, la hace estar en un estado mental vulnerable y depresivo, alienada de la realidad lo busca entre sueños. En este periodo, describe su estancia en distintos lugares que pasan como borrones frente a sus ojos, entre ellos, recuerda estar en el baño de un hotel, curándose una herida, pues se desmayó y nadie acudió en su ayuda. Otra memoria, es la de un accidente automovilístico que tuvo en Rio Frio. Aunque puede ser parte de la ficción amorosa, recuerda haber sido atendida por un doctor y posteriormente, entre la pérdida de la conciencia y la vuelta a la razón, haber sido llevada a el sanatorio Floresta. Esta experiencia retrata la locura y la irrealidad amorosa a la que sucumbió tras su abandono. Aun en la inconsciencia lo seguía llamando, en los momentos de difusa realidad, esperaba que él se conmoviera y fuera a verla. Cuando un hombre se

le acerca no logra distinguir quien es, pero piensa que podría ser su amado Juan José, de la misma manera, no logra distinguir el calor de un brazo, pues lo pudo haber confundido con un electroshock.

- La percepción del amor evoluciona, al inicio de su relación Tita considera al amor el motor de la vida y seguramente la fuente de su felicidad futura junto a su amado minotauro, sin embargo, mientras más avanza la relación y los límites entre el amor y dolor son más difusos por el daño físico y emocional, termina considerando que ante su experiencia “el amor es una invitación anticipada al baile del deterioro y de la muerte.” (42).
- El vínculo inestable hace que Tita sienta que su amor no es suficiente, la hace sentir insegura de sí misma, pensándose como un estorbo sin valor, de esta manera, es inevitable para ella sentir miedo de ser abandonada. Tita al intensificar la emoción de amor intenta mostrarle a Juan José su valía, y demostrar que es digna de ser amada y correspondida. A pesar de su esfuerzo, Tita se sigue sintiendo en la orfandad y finalmente acepta que ha rebasado su cuerpo, tiempo y espacio, en una travesía que la ha hecho sufrir.

3.2.6 Conclusión preliminar

A partir de lo anterior, se puede afirmar que en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*, están presentes las siguientes narrativas del afecto del amor:

- El duelo y la aflicción se presentan como una forma de expresión del amor, la novela completa es una evidencia de que el amor es más apasionado ante la pérdida del amado. Tita Valencia, la autora y personaje de la obra desde la vulnerabilidad que el amor le ha dado, escribe sobre cómo vivió el amor, las consecuencias que le trajo a

nivel personal y social, el duelo ante la pérdida no solo del amado, sino más bien, de las cosas que la hacen ella misma: la música, su expresividad, la curiosidad y su pasión por las letras.

- La imposibilidad de alcanzar al objeto, en la relación amorosa de Tita no hay reciprocidad, es una mujer que desea ser amada, sin embargo, aunque Juan José es su objeto de amor, ella no es el objeto de amor de él. Siempre se encuentra en “desventaja” por su emocionalidad, es difícil principalmente alcanzar al objeto en el ideal, posteriormente ante su “superioridad” amorosa, y finalmente en la pérdida.
- La novela es la evidencia de que el amor sobrevive a la ausencia de reciprocidad, pues a pesar de que Tita acepta finalmente la derrota ante el amor, lo que escribe es una forma de la intensificación del afecto, ya que le permite a Tita permanecer con la emoción por más tiempo y de esta forma sentir por completo y sin restricciones.

3.3 Ariadne y el Minotauro: la transmutación dolorosa

A continuación, se presenta el análisis de la emoción del dolor, y así mismo, como en el anterior apartado, se seguirá el hilo conductor de una serie de preguntas que nos ayuden a identificar como esta “funcionando” o de otra manera “que hace” esta emoción en el personaje femenino de la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*.

3.3.1 El vínculo con el dolor

1) ¿Cómo se vinculó Tita a la emoción del dolor?

Ante el anterior panorama de la relación amorosa entre los personajes de la novela *Minotauromaquia*, es evidente que la base de la relación es el poder. La voz de Juan José es el hilo conductor en la relación, las actividades se organizan según su tiempo y espacio, por

ello principalmente su amor “fue ese escenario a puerta cerrada, esa caverna palatina en que el corazón expone su juego solitario.” (125). Tita es el secreto y como tal, subordinada a las decisiones y emociones de Juan José, se encuentra en desventaja ante la brutalidad y manipulación de su amado minotauro. Juan José como director de la obra es quien decide cuando y como inicia la relación, la forma de organización, así como, el tiempo que da a el vínculo, es decir, él decide cuando abandonar el escenario.

Las emociones de Tita en la relación amorosa carecen de importancia referente a las del amado, y esto es notado por Tita quien reflexiona sobre ello, principalmente acerca del dolor: “[...] que hace tan desdeñable el dolor femenino y tan trascendente el masculino.” (27). Esto es un reflejo social de los estereotipos de género, pues la tolerancia al dolor designa a las mujeres como “débiles” (física y emocionalmente), mientras que a los hombres los sitúa en la superioridad, pues “son capaces” de soportarlo y hasta ignorarlo. Las distintas narrativas sociales perpetúan los roles de género, el dolor jamás le impide al héroe cumplir con sus travesías, mientras que a las mujeres las sitúa en la fragilidad, incapaces de superar o sobreponer su dolor por el bien común.

El amor y el dolor de Tita para Juan José carecen de importancia, tanto es así que, no solo la hace sacrificar su experiencia amorosa, sino también, la dolosa. Un ejemplo de ello es la forma que Tita tiene de cumplir con los requerimientos afectivos de Juan José:

[...] he de omitir mis penas para engrandecer las tuyas con consuelo desproporcionado; he de asegurarte que mi profesión pianística -lo que vine a perfeccionar en este exilio parisino- solo importa en medida en que sea agradable música de fondo para la tuya; he de resarcirte, no del daño que no te he hecho, sino del que te hicieron amores presentes...

Y no se diga del que tú me infliges. (Valencia, 28)

Las relaciones basadas en el poder pueden desencadenar distintos tipos de violencia, entre ellas la violencia física y emocional. Estas prácticas son formas de reducir y tocar el espacio social y personal de los sujetos que son violentados, causan heridas físicas y mentales, y traen consecuencias dolorosas para los involucrados. Tita experimenta este tipo de relación y se vincula al dolor desde dos enfoques, el dolor físico que le deja huellas en la piel y el emocional, este último tiene el poder de alterar la forma en la que Tita se relaciona con los otros en función de la superficie de la piel, es decir, el miedo a ser tocada, la autoestima y la propia percepción de su persona.

Es necesario hacer la observación acerca de los límites entre dolor y amor. Para Tita estas líneas se han desdibujado, pues como lo menciona algunas el dolor y el amor no le son distintos el uno del otro:

Otras veces el dolor me hace el efecto del amor, [...] perder poco a poco la noción de hacia dónde resurgir a un aire y un sol vitales pero que ya no se comprenden ni anhelan, [...] cediendo terreno a la embriaguez [...] a la caricia lasciva [...] y besos que sellan la piel con ácidos de medusa (Valencia, 113).

El dolor para Tita es tan familiar como el amor, se ha aferrado a esta emoción, tanto así, que es difícil separarse de ella y por ello, así como con el amor, Tita crea un vínculo dependiente, pues es la única manera, (así lo racionaliza) de mantener a Juan José consigo.

3.3.2 Las huellas del dolor

2) ¿El dolor físico y emocional dejó huellas en Tita?

Como Ahmed lo menciona existen distintos tipos de toques, algunos nos pueden generar placer: una caricia, un beso, un abrazo, hasta un simple apretón de manos. Por otro lado,

existen los toques que nos generan dolor: un pellizco, un agarre con más fuerza de la necesaria, una bofetada, un puñetazo, entre otras. Desde la crónica de Tita conocemos su visión del amor, y como poco a poco a través de la incorporación del dolor al lazo afectivo, la relación amorosa se inclina hacia una experiencia violenta para Tita.

Tita identifica los toques de Juan José como dolorosos, porque tiene conciencia de lo que es el dolor. Sus anteriores experiencias de vida y el reconocimiento del dolor como dolor la hacen entender que los actos de Juan José le generan daño:

Mas forjado por la ira que, por la ternura [...] Esa noche [...] tus manos temblorosas me ofrecieron la hostia de un sol negro que pudo [...] absolvemos para siempre de mañanas. [...] no supe escuchar la trompeta de la resurrección acompañándome desde la catedral hasta el ámbar ebrio de tu biblioteca y desde allí al pequeño cuarto verde de baldosas heladas en las que me tendió tu ira. (Valencia, 15-16)

La anterior escena narra un ataque de ira de Juan José en el que golpeo a Tita, se entiende que esta fue la primera vez que era tocada a este nivel de agresión, tal vez hubo otros toques que al inicio no fueron percibidos como violentos. Este se considera el “primer golpe” que para Tita es el más difícil de comprender, ya que esta acción pudo haber sido la señal de peligro y la alerta que le indicaba que debía terminar la relación, pues el futuro que le deparaba era poco alentador, pero nada la preparo para imaginar que esta escena sucedería y menos que se volvería a repetir y el daño sería la consecuencia de los episodios fúricos y descontrolados de Juan José.

En la narrativa social, los actores de la violencia se justifican en un lapsus de la pérdida del sentido y la razón, en la que otras emociones como la ira, el enojo y la frustración por

circunstancias ajenas los dominan, pero esto no los disculpa de ser victimarios y de violentar la vida de los otros, es decir, de sus parejas, hijos, otros familiares o conocidos cercanos. La normalización de este discurso violento y la réplica de él en las distintas narrativas sitúa a las víctimas en una posición en la que les es imposible saber cómo reaccionar ante la violencia, pues nunca nadie espera ser violentado. Por ello, se debe evitar revictimizar a las personas agredidas, pues acusarlas de haber permitido este tipo de actos o de haber ignorado las señales de peligro les puede causar un mayor dolor y sufrimiento.

Lamentablemente, la violencia se volvió costumbre en la relación amorosa. La agresión de Juan José al tocar la superficie de la piel de Tita dejó evidencias como moretones y marcas en la piel y en la psique de Tita, como lo vemos en el siguiente fragmento:

Amor: el dolor está iracundo conmigo. Ingenua, le prometí un capital equivalente, por lo menos, al del rey Midas: que todo cuanto yo tocara se convertiría en esos índigos interiores que la piel transparenta y están siempre a punto de reventar en violetas frescas... Pero a la hora de firmar las escrituras lo defraudé: según él, debí advertirle que para sufrir por ti solo contaba con un cuerpecillo frágil, un alma de suyo maltrecha y un tiempo físico que [...] ni siquiera registraba en su reloj. (Valencia, 110)

Tita les da forma corpórea a las emociones de dolor y amor, conversa con ellas como seres independientes. Por un lado, el amor es el receptor y el confidente en la conversación, quien escucha como el dolor está enojado con Tita, pues nunca le advirtió que sufriría por amor y su cuerpo no soportaría esta carga. La conversación es una forma lidiar con estas emociones. La protagonista al no poder enfrentarse a la causa de su dolor toma la culpa del dolor que sufre su cuerpo, pues ella es la que no ha advertido. Esta, es una perspectiva oscura

de la percepción de sí misma, ya que, Tita inicia a considerarse débil y frágil, y culpable de su propio dolor, como una consecuencia de amar.

3.3.3 El dolor y su relación con el mundo

3) ¿Cómo el dolor forma el cuerpo y las superficies de Tita?

Tita durante ocho años soporto el dolor físico y emocional que Juan José le causaba, es un tiempo muy largo, que la hizo vivir con un gran desgaste emocional en el que sufrir por su amado, implicó reconocerse a sí misma como una mujer débil y frágil, ya no como la mujer audaz, la apasionada pianista, la mujer de letras, ni siquiera como la mujer deseosa del amor:

[...] me fui dejando arrastrar año tras año a un pánico creciente por el dolor que me infligías. Carecí de esa resistencia mineral del reposo del guerrero. Convertida en llaga ciega y parálitica, ya no operaba en mí la visión tenaz que salva a los iluminados en la última pelea del último circo. (Valencia, 18-19)

El dolor formó el cuerpo de Tita, y de esta manera funciono como la materia prima de su vida, pues la hizo sentirse como una esfera de cristal a punto de romperse, suspendida entre el deseo de vivir o de morir: “estoy llegando a algo, a un grito, a algo, al deseo desenfrenado de morir o de vivir, así, [...] mi cuerpo es un triángulo, la escisión se triangula, un poco más y todos los vértices se abrirán amargamente caudalosos, torrenciales” (Valencia, 38).

La fragilidad de Tita por el toque dañino de Juan José hace que se perciba lejana, abandonada no solo por el amor, sino también, por las demás personas que están a su alrededor, nadie entiende su dolor, ni nadie es capaz de sentir empatía por ella, sin embargo, pide que alguien lllore por ella, pues ya ni siquiera el compañero universal del dolor y la

tristeza acudían a su encuentro para sanar un poco la cicatriz que el amor le ha dejado, el llanto: “Deseo tanto que llueva ... [...] Estoy bloqueada, lo sé. Emplazada en mí misma, agotando la última burbuja de iris artificial.” (112).

3.3.4 Otras emociones negativas

4) ¿Con que otras emociones se relaciona el dolor en la novela?

A lo largo de este análisis se ha observado que el dolor se asocia o atrás emociones que hacen que el dolor se perciba con mayor intensidad como la tristeza, la indignación, la desesperanza y la soledad, entre otras.

En la novela, en distintos fragmentos se percibe que Tita se encuentra triste por la pérdida de su amado Juan José, sin embargo, también es notoria su tristeza como una consecuencia del dolor crónico al que se ha enfrentado. La larga espera por ser amada de la misma manera que ella ama y la carga emocional que ese amor le ha dejado, le provoca a Tita un gran desgaste físico y emocional, principalmente por el esfuerzo de intentar mantener el amor que le da a Juan José a pesar del daño que él le infringe.

Pero yo soy humana – vous savez que je suis une pauvre femme–, y que el transcurso de una sola noche en espera de tu voz consumía todas mis reservas de tiempo, al punto que el amanecer me encontraba anciana, decrépita de amargura, el cabello blanco, la lengua costrosa de llantos lodosos... (Valencia, 63).

Por otro lado, la desesperación y la ansiedad hacen que la experiencia dolorosa de Tita se sienta con mayor intensidad, ya que la hacen sobre pensar y cuestionar el comportamiento de Juan José. Tita se llena de dudas y de muchas preguntas que al igual que las cartas jamás

tendrán una respuesta. El círculo de la comunicación jamás es completado, a pesar de ello, Juan José sigue siendo el receptor del amor de Tita, así como de su desesperación y ansiedad:

¿Por qué no contestas mis cartas? ¿Por qué?

[...] A mi promesa de escribirte todos los días, ¿necesitabas sumar el tributo de que la dicha de hacerlo se convierta en angustia? Amor, amor ¿por qué imponerme lo que el amor te da con tanta espontaneidad y a manos llenas? ¿Tan tentador te es el agostadero artificial que le sacrificas, gustoso, el vasto cauce natural? [...] ¿Qué heredero, al recibir la fértil heredad que le corresponde por la gracia misteriosa de las generaciones, ofende ese título con el galardón nuevo de incendiario, asolador, déspota? ¿Por qué devolver tu bien al caos? ¿Por qué soltar la línea con todo este Atlántico de por medio, venciendo por cansancio a la presa que se desangra y ahoga, ni poseída ni libre, ni viva ni muerta? (Valencia, 27).

La desesperanza es una de las emociones relacionadas más complejas, Tita en múltiples ocasiones expresa su indefinida decisión de vivir o morir, ya no se trata solo de rendirse en la lucha por obtener amor, sino más bien, se está rindiendo a aquello que la mantenía anclada al mundo, a su núcleo o su motor que le daba la fuerza para continuar:

Tú no sabes lo que es el sabor de la contaminación en la garganta, la herrumbre venenosa que paulatinamente convierte el paladar en cueva de hongos inflamados, el jadeo, la peste azul que gana terreno en los pálidos y vulnerables órganos de la desesperanza. No sé cómo, no sé cómo se logra transfigurar el dolor en fuerza motriz; su creciente devastación, en aliento (Valencia, 22).

La protagonista ante la pérdida de su amado pequeño Minotauro se hunde en estado de melancolía y pesar. La soledad y la tristeza consumen a Tita y todo su contexto pareciera estar acorde a su estado de ánimo:

Llueve. Sola, con la frente apoyada en la ventana del balcón de un séptimo piso, mirando más allá de la lluvia un cementerio que Mondrian no pudo pintar porque le faltó invierno a su paleta y sol muerto a su alma, una mujer te llama. ¿Dónde termina su piel y empieza la del vidrio? ¿Dónde termina la piel del vidrio y empieza la de la lluvia? ¿Hasta dónde se prolonga esa visión empañada por expectativas sin respuesta? ¿Por qué, por qué el amor femenino ha de tener por todo sostén tan frías, tan húmedas y tan vastas transparencias? (Valencia, 27).

3.3.5 La función del dolor

- 5) ¿Qué hace la emoción del dolor? ¿Cómo se reorienta el cuerpo con relación a la causa del dolor de la protagonista?

La forma del amor y la manera en la que se le era devuelto era dañina para Tita, reconocerse violentada por su amado fue un colapso psicológico y social para ella. El toque de Juan José, falto de ternura, además de provocarle daño físico, fue parte clave para que Tita reconstituyera la manera en la que se presentaba ante mundo, la mujer que era antes de la relación tuvo quiebres de personalidad, sus pasiones dejaron de ser importantes y sus expectativas cambiaron para amoldarse a los requerimientos emocionales de su amado, dejando de lado lo que ella quería.

El límite entre amor y dolor, aunque casi desdibujados lograron volver a trazarse años más tarde, lo que le permitió a Tita dejar finalmente a Juan José, alejarse de él, fue como

alearse del dolor, pues a través de la lectura del dolor, Tita considera la figura de Juan José como hiriente:

Porque como los cisnes, tuve la facultad de cruzar el pantano sin mancharme... Porque como el pantano, tuve la facultad de ser nido de incandescencias sin contaminarlas... Porque supe siempre apartarme y cultivé la vítrea disciplina de la abstracción y la ausencia... Y porque el dolor ha sido excesivo, no caeré en la trampa de Isis. Ya no amasaré cenizas con llanto ni reconstruiré tu cuerpo desmembrado para volver a ofrecerlo a la inane alevosía de la aurora, ni a mediodías fraudulentos para que, llegado el crepúsculo con su caja fuerte acolchada, asilo de desquiciados, me vea obligada a pagar nuevamente el precio de otra agonía y otra muerte irrevocables... (Valencia, 132).

Así mismo, alejarse de Juan José y del dolor, le permitió reflexionar acerca de la relación amorosa que vive junto a su amado “pequeño minotauro” y la diferencia entre amor y posesión. A través de la introspección emocional, Tita logra darse cuenta de que amar no implica sufrir, y lo que vivió fue una relación que al inicio prometía un futuro, guiada bajo la premisa de un amor correspondido, sin embargo, esta fantasía jamás se cumplió y solo le trajo solo sufrimiento:

¿Cómo pudimos llegar tan bajo? ¿En qué momento empezamos a sustituir el amor por la codicia? ¿Cómo no estremecerse ante estos “amantes” del mundo maya que pretenden robar con sus cámaras la visión mágica de los templos? ¿Cómo no horrorizarse ante el flagrante saqueo con que arrebatan a la numerología fechas que jamás existirán en nuestros calendarios, destinos guerreros de estirpe inconcebible en nuestra era, vocaciones sacerdotales, dioses, actos de soberana renuncia y abandono?

Teorema: a mayor posesión, menor amor. (Valencia, 120).

3.3.6 Conclusión preliminar

La narrativa del dolor en la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* funciona a través del discurso del amor romántico en la que amar implica sufrir, soportarlo todo, luchar para que el amor que nace de forma singular supere las expectativas sociales, con el objetivo de la felicidad. Sin embargo, aunque esta es la narrativa inicial, la relación amorosa de Tita y Juan José se basaba en una relación de poder, en la que distintas formas de la violencia se desencadenan y el dolor se pega al sujeto de amor: Tita.

La violencia en las relaciones de pareja no solo se refleja en el aspecto físico, sino también en la forma que, tras ser agredidos, se presentan ante el mundo y como se desenvuelven en él. Tita, se piensa como una mujer abandonada y solitaria, el mundo que la rodea no la comprende, y también el exterior es aterrador, pues lo único que conoce es lo que Juan José le ha dicho, pues su manera de amarla la ha limitado al espacio en el que se desarrolla su amor. Es necesario mencionar que los sujetos violentos en múltiples ocasiones se justifican tras otras emociones que son “razonables y propias” como la ira y el enojo.

En la novela las expectativas emocionales y las de su amado son totalmente responsabilidad de la amada. Para cumplirlas, Tita se subordinó a los requerimientos de Juan José, a lo largo de esa relación fue una víctima de violencia, fue difícil reconocerse de esa manera, pues los límites entre dolor y el amor poco a poco se desdibujaron, y los golpes, las humillaciones, y otros actos violentos se resignificaron en actos de amor. Sin embargo, en este caso, es importante mencionar que la protagonista, aunque muchos años después, identificó y reconoció lo dañino de la relación, y logró abandonar ese barco que navegaba por aguas turbulentas, aunque alejarse de su amado implicó otra forma del dolor.

3.4 La salida del laberinto a través del odio

Debemos aclarar que no se debe de generalizar un modelo de las relaciones en pareja que vincule las emociones de amor-dolor-odio como proceso y experiencia de la vida amorosa. En este caso particular, en la novela *Minotauromaquia*, la narrativa ha seguido este modelo, se ha analizado como funciona el amor y el dolor, como estas emociones han creado y modificado las superficies de Tita. A continuación, se presenta el análisis de la emoción del odio, y así mismo, como en el anterior apartado, se seguirá el hilo conductor de una serie de preguntas que nos ayuden a identificar como esta “funcionando, o de otra manera “que hace” esta emoción en el personaje femenino de la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro*.

3.4.1 La intencionalidad del odio

Según la sociabilidad de las emociones el odio es una emoción intencional, y se trata de una lectura que se ha hecho del objeto de odio como hiriente. En la novela se identifica a Juan José como objeto del odio de Tita. Después de años de amar fielmente a Juan José y sufrir dolor físico y emocional, y no ser siquiera correspondida con lo mínimo indispensable del amor, Tita se alinea esta vez en contra de la persona que ama: “Eres un insulto disfrazado de juglar y de diamante. Oficio insobornable. Por eso ni el amor ni el arte ni la vida te soportan.” (57).

Finalmente, a través del odio, la protagonista de esta crónica identifica a Juan José como el culpable, Tita ya no es la única que carga la culpa del amor y el dolor: “Admito que no fue tu culpa. Pero si fue tu culpa. La mecánica del odio que habías echado a andar, que habías lubricado y perfeccionado por tantos años nos tomó la palabra.” (22).

El odio es una emoción que implica aborrecer a alguien por algo que ha hecho, Juan José además de aprovecharse del amor que Tita le ofrecía y manipularla a su preferencia, fue un hombre que le generó un gran daño, no solo físico y emocional, sino también, en el ámbito social, ya que fue “lapidada” por cometer adulterio, simplemente por haberse enamorado de él. No es una sorpresa que los infames actos de Juan José tengan una respuesta de odio: “Y el rencor que nunca te tuve por tus dones de sufrimiento, afloró al infligirte el golpe que desde hacía ocho años me pedías que te infligiera, en todos los tonos leales y desleales, directos y subversivos.” (52)

3.4.2 La consecuencia de la decepción

El odio de Tita se origina como una defensa contra las múltiples lesiones de Juan José, existe una causa para esta emoción, la cual ha sido toda una historia de ultrajes, desprecio, humillación y maltrato, más cosas malas que buenas. Toda esta narrativa del “amor doloroso” ha sido un largo proceso de frustración y decepción del sujeto de amor y del amor mismo, lo que derivó en un profundo aborrecimiento. Tita mediante un sarcasmo demuestra su enojo y odio hacia la relación amorosa:

Amor mío, amor mío, ¿por qué no supe conformarme, dócil, al lugar común de la ternura que maltrata y acaricia, que eleva y humilla, que insulta y deslava, que sustituye y recupera, y que se repite con la frugalidad de un péndulo rutinario, arrinconado en su dichosa intrascendencia. (Valencia, 68)

De esta manera, Juan José es una figura de odio ya que representa la amenaza de la pérdida del amor, es decir, no solo como el objeto de amor tiene la capacidad de abandonar el vínculo amoroso, sino también, amenaza la significación que Tita le da al amor, como se ha revisado en el apartado del afecto del amor, Tita modifica sus expectativas y valores para

amoldarse al amado, su afecto tiene importancia solo si así lo considera Juan José, y evidentemente esto no sucede. A través de la poca comunicación que tienen como pareja, las múltiples infidelidades, el abuso y la violencia, hacen que Tita se encuentre decepcionada del amor, y el odio adquiere mayor valor afectivo: “Fue como ir despejando de árboles el bosque. Y ya en pleno desierto, al que se puede acusar de todo menos de azul y de preciso, fue como ir instrumentando el alma de rencores para la tarea del deslinde.” (52)

3.4.3 El fracaso del amor

Pareciera que con la emoción del dio se rompen los vínculos emocionales entre estos dos personajes, pero como se ha mencionado odiar es una forma de intimidad, pues el objeto de odio se vuelve importante para el sujeto. Después de toda esta experiencia emocional, Tita no necesita de un vínculo amoroso con Juan José, pero tal vez, si necesita una forma de vincularse a él, aunque sea una forma destructiva: el odio.

Entrega de llaves, besos de despedida. Viajes insolados por la tierra yerma y bajo el cielo crudo, abrasándose los ojos en busca de signos, el vientre esponjoso de sed, el corazón esponjoso de odio dejando proliferar las alucinantes variaciones del castigo, la venganza, la tortura. (Valencia, 109)

La presencia del odio en el vínculo afectivo entre Tita y Juan José, es un indicativo de que el amor ha fracasado. Y de este modo, el odio tiene la función de reconstituir el espacio corporal y social de Tita, crea los límites entre ella y los otros, en este caso Juan José y otras figuras de odio. Finalmente, Tita es capaz de observar y comprender como el amor se ha desarrollado para ella y es capaz de aceptar que fue un amor que naufragaba al desenlace infructuoso:

Entonces, comprendo y acepto nuestro amor, esa historia de la nada entre encuentro y encuentro, esos viajes fuera del espacio y del tiempo, esa deriva sin fin en las tinieblas flotantes, esa cesación del movimiento y de la dirección del movimiento, ese fracaso de la voluntad, esa insonora música de las esferas, esa lucha ciega contra lo amorfo, esos pasos en el vacío y ese vacío en que dar pasos ya no significa nada y a nada conduce, esa eternidad sombría que cobijó, maternal, los escasos planetas que cosechamos como frutas de octubre; esas edades cósmicas transcurridas en ausencias de espera y esperanza, y las mortalmente taciturnas de ausencia definitiva; ese espacio que en la suma final será nuestra única realidad... nuestra única vendimia... nuestra única constancia... (Valencia, 114)

3.4.4 Conclusión preliminar

El odio en la novela funciona bajo la premisa de que “el amor ha fracasado”, pues la protagonista ahora se vincula al amado en función de odiarlo por el daño que ha hecho. Tita, aunque ya no se relaciona mediante el amor y menos mediante el dolor con la persona a quien considero durante ocho años parte fundamental de su vida, aun esta enlazada a Juan José, pero ahora mediante el odio.

Este afecto en la narrativa no es un odio amoroso, en el que a pesar de odiarlo sigue en una relación con el objeto de odio, más bien es un odio destructivo. No se considera que el odio sea malo para Tita o que le genere algún daño, sino más bien, refiere a la destrucción del lazo amoroso.

CONCLUSIÓN

La escritura femenina durante muchos años no fue reconocida por su valor literario, fue subestimada simplemente por ser producción de la curiosidad, creatividad e intelecto femenino. Además, la figura femenina en la literatura, como se mencionó en la investigación, casi siempre fue un secundario para el desarrollo del personaje masculino: el objeto del deseo, la damisela en apuros y la recompensa del héroe. Todas estas representaciones hicieron que la cultura y la sociedad fijara expectativas sobre lo que significa ser mujer, es decir, las formas en las que deben actuar, como deben de ser y sentir, muchas veces expectativas alejadas de la realidad.

La novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* de Tita Valencia nació en un contexto social en el que las mujeres tenían mayor libertad de expresión, gracias a la obtención del derecho a la educación y al reconocimiento de las mujeres como parte de la ciudadanía. A finales de la década de los 70's, pocas mujeres contaban con estudios universitarios, pero ya se les reconocía en el ámbito académico y literario. Sin embargo, en una sociedad liderada por una ideología sexual dominante, patriarcal y machista, las mujeres no contaban con la suficiente libertad para poder escribir sin represiones por el contenido de la obra, como fue el caso de la obra de Tita Valencia.

Minotauromaquia, a pesar de haber obtenido el premio Xavier Villaurrutia en el mismo año de su publicación, se enfrentó a un público lector poco favorecedor, principalmente por el contenido de la novela. La crítica literaria liderada por un canon literario masculino lanzó un boicot mediático sobre la obra, al tener control sobre la publicidad y difusión de las obras que consideraban dignas, causó que la novela de Valencia fuera casi olvidada. En la actualidad, la reedición de esta obra por parte del proyecto

combativo *Vindictas* nos ha permitido hacer una nueva lectura con una perspectiva distinta acerca de su contenido.

El estudio de las emociones, había sido determinado por factores biológicos y fisiológicos, los cuales no aportaban un amplio panorama sobre la performatividad emocional. Desde la teoría del Giro Afectivo entendemos el afecto como un constructo social y cultural que nos permite desarticular y ver más allá de los estereotipos de género sustentados en la dicotomía biológica mujer/hombre. El aporte teórico que hace Sara Ahmed al Giro Afectivo radica en la observación de la función social y política de las emociones.

Las emociones de amor, dolor y odio en el análisis de la novela, lejos de determinarse como propias de los hombres o las mujeres, o específicamente propias de Tita o de Juan José, se abordaron mediante lo que hacían o la manera en la que funcionaban en los sujetos sociales. Estas emociones tuvieron la función de unir o alejar a un sujeto y objeto del afecto, bajo un ámbito social y cultural.

La principal característica de la novela *Minotauromaquia: crónica de un desencuentro* es la expresividad emocional con la que la autora nos narra la historia. Tita, mediante la evocación del mito del Minotauro, ha sido el hilo y guía para adentrarnos al laberinto que edificó para contener a su amado y al amor mismo. A través de la narración Tita nos revela una reflexión profunda de las emociones, principalmente del amor, el dolor y el odio.

Para la protagonista el amor funciona como un lazo que la vincula a su amado pequeño minotauro, el amor es una emoción que socialmente es identificada como buena y superior a otras emociones por sus cualidades positivas. Sin embargo, para Tita la

idealización del amor y del amado, la situó en un espacio de vulnerabilidad física y emocional, en el que la violencia se leyó como una forma de afecto amoroso. Tita fue una mujer que al iniciar la relación solo esperaba ser amada de la misma manera en la que ella amaba, obtener el mismo reconocimiento que ella daba al amado, pero nada de esto sucedió, pues los actos de Juan José la hicieron sentir insuficiente en el amor y como persona. De manera que si Tita intensificara su amor, este jamás sería suficiente para el amado, pues Juan José es un ser “inalcanzable” en el amor y en la pérdida.

En la relación amorosa el dolor fue parte integral de ella, pues los actos violentos del amado, aunque generaron daños físicos, psicológicos y sociales para Tita, fueron leídos como una forma de afecto amoroso. A lo largo de la relación nuestra protagonista nunca se identificó como víctima de violencia, ya que el dolor se resignificó como un vínculo que la mantenía unida a su objeto de amor, para Tita era difícil aceptar que Juan José no la había amado, que tal vez nunca hubo amor. El dolor se relacionó con otras emociones, que hicieron que este afecto se sintiera con mayor intensidad como la tristeza, la ansiedad y la desesperación, entre otras.

La inmersión de Tita al laberinto emocional inicia con el amor, una mujer llena de expectativas acerca de lo que implicaba amar a su pequeño Juan José. En su recorrido por el laberinto se perdió y posteriormente en el centro del laberinto se enfrentó al dolor físico y emocional que el Minotauro le causó en cada una de sus interacciones. En la búsqueda de la salida del laberinto Tita como un Teseo femenino, abandona finalmente el Viaje de la Ariadne enamorada de la idea del amor y del amado, reformulando el vínculo a uno destructivo. El odio, aunque socialmente es considerada una emoción negativa y desdeñable, para Tita adquiere un valor positivo, aunque es una forma de aceptar que el amor ha fracasado y

posicionarse en contra de Juan José, le permite romper el vínculo de amor y dolor, y vincularse a su expareja desde el odio, no requiere seguir en una relación desigual y violenta para estar cerca de él, de esta manera el “juntos para siempre” adquiere una nueva significación.

Para finalizar, la escritura de Tita Valencia nos permitió conocer una historia de amor, la cual no siguió la narrativa del amor romántico, en la que el amor “lo supera todo y triunfa sobre todo lo demás”. La relación representada en la novela es el reflejo de muchas otras relaciones sexoafectivas, en las que las personas se vinculan a sus amados no solo por medio del amor, sino también, por el dolor y el odio. La replica del discurso social de que el amor implica sufrir, que se deben enfrentar todos los obstáculos para conseguir la felicidad, aun si uno de ellos es la violencia, hace que a las personas que se encuentran en este tipo de vínculos, les sea difícil identificar el daño y abandonar a la persona que lo ejerce.

BIBLIOGRAFIA

- Ahmed Sara. 2015. La política cultural de las emociones. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México D.F., pp: 47-87, 191-220
https://www.puees.unam.mx/curso2021/materiales/Sesion14/Ahmed2015_LaPoliticaCulturalDeLasEmociones.pdf
- _____. 2019. La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Arfuch, Leonor. 2016. El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. deSignis, pp: 245-254.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>
- Braidotti, Rossi. El sujeto en el feminismo. Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada, pp: 3-16
- Castillo Aguirre, Nora L. LA IDENTIDAD FEMENINA DENTRO DE LA NOVELA MEXICANA. Instituto Tecnológico de Monterrey. Centro Virtual Cervantes, pp: 91-100
- Castro Ricalde, Mari Cruz. Narradoras Mexicanas del siglo XX. Agujón. pp. 17-18.
<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5458>
- Cornejo Hernández Amaranta. 2016. Una relectura feminista de algunas propuestas teóricas del estudio social de las emociones. Interdisciplinaria, pp: 89-103.
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/54970>
- Dos Santos Fernández Mirta. 2011. La lectura feminista en la literatura. El caso de Delmira Agustini. Castilla. Estudios de literatura, pp: 233-251.

Esparza, Diego. 2023. "Tita Valencia". Diccionario de Escritores Potosinos. escritorespotosinos.com.mx/escritores/028-tita-valencia.html

Fernández Poncela, Anna María. 2011. Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos (1). Revista Versión Nueva España, numero 26. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/416/415>

Galán Paz, Blanca. 2018. Monogamia y fidelidad. El modelo de la relación monógama en los seres humanos. Microespacios de investigación, pp:51-63

González-Barrientos, Marcela, & Napolitano, Estefanía. (2016). El sueño amoroso y sus lógicas de guerra. Notas psicoanalíticas sobre el amor, el deseo y el odio. Psicología Clínica, pp: 93-116. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652016000300006&lng=pt&tlng=es.

González Pelayo, Irma. "(h)ojeadas. La feminización del mito". La jornada semanal, 23 de julio del 2000. <http://www.jornada.unam.mx/2000/07/23/semlibros.htm>

Hemeroteca. Minotauromaquia. "El informador". 31 de octubre de 1976, pagina 6.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a303?pagina=558a39997d1ed64f16f43be3&palabras=minotauromaquia>

Hernández Téllez, Josefina. 2006. El género y la escritura femenina. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y sociales. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 117- 135

Infante Vargas, Lucrecia. 2008. De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX. Relaciones. Estudios de historia y sociedad. El Colegio de Michoacán, A.C Zamora, México, pp. 69-105

Jiménez de Báez, Yvette. 1987. CAMINOS DEL SER Y DE LA HISTORIA. LA NARRATIVA FEMENINA EN MÉXICO. En A. López González, A. Malagamba Ansotegui & E. Urrutia (Eds.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto: primer coloquio fronterizo*: 22, 23 y 24 de abril de 1987, pp: 93-111

La abeja poblana. 2020. Biblioteca Palafoxiana. Consultado en: <https://palafoxiana.com/la-abeja-poblana/#:~:text=Primer%20peri%C3%B3dico%20que%20se%20publica,3%20de%20junio%20de%201820>

Lara, Alí, y Domínguez Giazú Enciso. "El Giro Afectivo." *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, vol. 13, no. 3, 2013, pp.101-119. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53728752006>

La unión de la vida: creación y escritura en relación en *Las Hijas del Anáhuac*. 2022. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/193264/1/TFM_Duoda_Mariana_Abreu_Olvera.pdf

López Pardina, Teresa. 2012. De Simone de Beauvoir a Judith Butler: el género y el sujeto. *Revista de pensamiento contemporáneo*. pp: 101-107.

Lozano Mijares, Pilar. 2017. *El papel de las mujeres en la literatura*. Santillana

Madrid Moctezuma Paola. 2006. Cuando ellas dicen no: rebelión e identidad femenina en la narrativa de la revolución mexicana escrita por mujeres <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2345/3/55-67.pdf>

MOLINA-PÉREZ, SERGIO. (2020). EL AMOR COMO MODO PRIMORDIAL DE LA EXISTENCIA. *Cuestiones Teológicas*, 47(108), pp:155-166. <https://doi.org/10.18566/cueteo.v47n108.a09>

Mora Perdomo, Leticia. LOCURA, AMOR Y AUTOCONCIENCIA EN LA ESCRITURA DE UNA PASIÓN: MINOTAUROMAQUIA DE TITA VALENCIA. En E. Castillo Hernández & A. Fernández Arriola (Eds.). Los Raros. La escritura excluida en México. Universidad Veracruzana, pp: 227-243

Nardone, Giorgio. 2020. Emociones. Instrucciones de uso. Editorial Herder. Barcelona.

“NOTICIAS.” Letras Femeninas, vol. 4, no. 2, 1978, pp. 76–84. JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/23021786>.

Pastor García, Almudena. 2023. Fenomenología queer y literatura: emociones, orientaciones y narrativas en sara Ahmed. Revista de Filosofía, pp: 193-212

Peniche Rivero, Piedad. 2015. Rita Cetina, La Siempreviva y el Instituto Literario de Niñas: una cuna del feminismo mexicano 1846-1908 <https://inehrm.gob.mx/work/models/inehrm/Resource/1484/1/images/RitaCetina.pdf>

Ramírez, Gloria. 2015. LA DECLARACIÓN DE DERECHOS DE LA MUJER DE OLYMPE DE GOUGES 1791: ¿UNA DECLARACIÓN DE SEGUNDA CLASE? Cátedra UNESCO de Derechos Humanos de la UNAM.

Romero Chumacero, Leticia. 2015. EL CANON LITERARIO Y LAS ESCRITORAS MEXICANAS. ENTREVISTA A LUZ ELENA GUTIERREZ DE VELASCO. Andamios, pp.195-199

Servén Díez, Carmen. 2008. Canon literario, educación y escritura femenina Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura. Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, España. pp. 7-19

Valencia, Tita. 2019. Minotauromaquia: crónica de un desencuentro. México, UNAM. Electrónico

_____.1990. AL MARGEN DEL MAINSTREAM. En A. López González, A. Malagamba Ansotegui & E. Urrutia (Eds.), *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas En Contacto* 2. El Colegio de México. pp. 311–315

Venegas Socorro. 2019. Vindictas contra el olvido de las escritoras. *Voces latinoamericanas*. Columna.

Villada Gil, María Isabel. 2021. Escritoras a la sombra de seudónimos masculinos. *Revista ZUR*. Pp:93-96

Vindictas. Dirección general de publicación & fomento editorial. Cultura UNAM.

Vivero Marín, Cándida Elizabeth. 2006. EL OFICIO DE ESCRIBIR: LA PROFESIONALIZACIÓN DE LAS ESCRITORAS MEXICANAS (1850-1980). *La Ventana*. Pp:175-2003

_____. 2009. El género en la teoría literaria. Universidad de Guadalajara, *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, pp. 67-74. Consultado en: http://bvirtual.ucol.mx/descargables/544_genero_teoría_literaria.pdf