

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE LETRAS

“Ficción sorora:
Romanticismo femenino y la primera ola feminista en *Divine Secrets of the Ya-Ya
Sisterhood* y *Mujeres que compran flores*”

Tesis presentada como requisito parcial para obtener el grado de
Magíster en Letras, mención Literatura

Francisca Ignacia García Charad

Profesora Guía: Allison Ramay

Marzo 2021

Ficción sorora:

Romanticismo femenino y la primera ola feminista en *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* y

Mujeres que compran flores

Francisca Ignacia García Charad

Resumen

Esta investigación explora la importancia de analizar obras pertenecientes a la ficción sorora contemporánea, concepto que se utilizará para describir la literatura femenina altamente comercial donde se destacan historias de relaciones interpersonales de sororidad entre personajes femeninos, usualmente desde una perspectiva multifocal y colectiva, como un medio especialmente propicio para representar la experiencia femenina. Propongo, por lo tanto, que el género de ‘romanticismo femenino’ -concepto que establece Anne K. Mellor en su libro *Romanticism & Gender* (1993) y que será descrito más adelante- ha sido adoptado y perpetuado por la que ahora se considera “literatura femenina” o *chick lit* con narraciones enfocadas en grupos de personajes femenino, un subgénero que se denomina en esta investigación como ficción sorora. Este género se ha visto beneficiado y limitado por su foco comercial, pero ha logrado sin embargo evolucionar para acomodar las experiencias de la mujer contemporánea, destacando historias de relaciones interpersonales de amistad y sororidad entre personajes femeninos complejos. Esta investigación se conducirá bajo la perspectiva de la literatura universal, por lo que se analizan novelas con diferentes contextos de producción: *Maria, or the Wrongs of Woman* (1798) novela inglesa escrita por Mary Wollstonecraft como ejemplo canónico de las características que definen al romanticismo femenino, luego *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* (1996), novela contemporánea estadounidense escrita por Rebecca Wells y *Mujeres que compran flores* (2006), novela contemporánea española escrita por Vanessa Montfort.

Keywords: feminismo, ficción sorora; romanticismo femenino; sororidad; interseccionalidad; chick lit.

A mi familia.

Índice

Resumen	2
Índice	4
Agradecimientos	5
Introducción	6
Romanticismo Femenino y <i>Maria, or the Wrongs of Woman</i>	14
<i>Maria</i> , una perspectiva diferente	19
Alteridad, trauma y las “comunidades de sufrimiento”	25
<i>Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood</i>	29
Naturaleza, Sublime Femenino y Ética del Cuidado	34
Trauma y Alteridad	44
Sororidad e Interseccionalidad.....	51
<i>Mujeres que compran flores</i>	64
Naturaleza, Sublime Femenino y Ética del Cuidado	77
Trauma y Alteridad	84
Sororidad e Interseccionalidad.....	89
Conclusión	96
Apéndice	103
Bibliografía.....	105

Agradecimientos

Agradezco a mi profesora guía, Allison Ramay, quien me guió en este proceso y durante un año especialmente difícil, con paciencia y dedicación. Agradezco también a todos mis seres queridos por su eterno apoyo, ánimo y comprensión.

Introducción

Existen pocas temáticas consideradas menos serias en la literatura que las novelas comercialmente exitosas, denominadas “literatura femenina”, o también llamada *chick lit* en inglés debido a que su público objetivo y autoras pertenecen al género femenino. Originado luego del auge de la novela durante el romanticismo inglés de los siglos XVIII-XIX como una forma de contrastar las novelas de “alta calidad” escritas por hombres con las de “baja calidad” escritas por mujeres, la literatura femenina ha seguido manteniendo esta mala reputación, siendo esta una de las razones por las cuales las novelas escritas por mujeres, con protagonistas mujeres, para mujeres, tienden a pasar inadvertidas dentro de los más elevados círculos literarios. Como explican Suzanne Ferriss y Mallory Young en su destacado libro *Chick Lit: The New Woman's Fiction* (2006): “From its rise in the eighteenth century, the genre provoked unfavorable response related to its position at the intersection of gender, sexuality, and commerce. As a new class of women writers seized on improved printing technologies and an expanding middle-class reading public, many achieved popular recognition and sizeable capital, inciting the wrath of their male counterparts” (29-30). A pesar de que sí existen muchas novelas del romanticismo que caen bajo esta categoría que han pasado a considerarse clásicos de la literatura, tales como las novelas de Jane Austen, muchas de sus descendientes no tuvieron la misma suerte debido a su alta comercialización y popularidad. Al momento de desarrollar este análisis, Ferris y Young están viviendo un auge de este género, que comenzó en los años noventa en Estados Unidos y se expandió a gran parte del mundo gracias a la influencia de películas de similares características, aptamente denominadas *chick flicks*. La relación estrecha entre ambos medios y del *chick lit* con la cultura popular en general, es de acuerdo a las autoras

una de las razones por las cuales el género no ha logrado ser considerado con la misma seriedad que otros géneros “Chick lit presents itself as a literary form yet does not avoid alliances with popular entertainment. As a result, it calls attention to the tensions between high and popular culture” (34) Esta tensión ha llevado a que este género sea considerado menos digno de análisis o interpretación, dejando de lado el alto impacto que tiene en el imaginario colectivo y las posibilidades literarias que permiten. El origen y popularidad de este género se le adjudican generalmente a la increíblemente popular saga *Bridget Jones's Diary* (1996) de Helen Fielding (Ferris et al., 23), una novela de fenómeno de ventas a tal escala que llevaría a influenciar la literatura contemporánea a nivel global. Por lo tanto, cabe considerar la importancia que tiene este subgénero al ser el resultado directo del periodo que consolidó la novela como la forma primaria de consumo literario entre el público general, más aún al determinar que existen muchos elementos propios del tipo de literatura escrita por mujeres durante el romanticismo que han perdurado gracias a estas nuevas novelas, especialmente a través de las que enfocan sus narraciones en la experiencia femenina, el cuestionamiento de las convenciones de género y la interconectividad y colectividad como formas de apoyo sororal, características que fueron de gran importancia para muchas escritoras de la época y que lograron encontrar su propio espacio dentro del mercado, a pesar de ser considerados textos con menos peso que los escritos por sus contemporáneos masculinos. Dentro de la literatura femenina existe, sin embargo, una importante distinción entre las novelas que mantienen un foco en las relaciones sexo-afectivas de su protagonista (como *Bridget Jones*), que nacen como producto de la “novela rosa” o novela de romance, con las novelas centradas en la sororidad y el cuestionamiento de los roles de género, las cuales denominaré “ficción sorora” para los fines de este texto, que serán el foco de la investigación. A pesar de que pertenecen al mismo género literario y

comparten algunas características tanto en estilo como en contenido, estas últimas novelas funcionan particularmente bien para el desarrollo de personajes y temáticas más complejas, además de mantener una relación más estrecha con el tipo de narración propia de las escritoras del romanticismo.

Propongo, por lo tanto, que el género de ‘romanticismo femenino’ -concepto que establece Anne K. Mellor en su libro *Romanticism & Gender* (1993) y que será descrito más adelante- ha sido adoptado y perpetuado por la que ahora se considera “literatura femenina” o *chick lit* con narraciones enfocadas en grupos de personajes femeninos. Este género se ha visto beneficiado y limitado por su foco comercial, pero ha logrado sin embargo evolucionar para acomodar las experiencias de la mujer contemporánea, destacando historias de relaciones interpersonales de amistad y sororidad entre personajes femeninos complejos, usualmente desde una perspectiva multifocal y colectiva. Este subgénero literario mantiene muchas de las convenciones establecidas por el romanticismo femenino y los ideales de la primera ola feminista, lo cual demostraré más adelante, siendo esto tanto una ventaja como una desventaja en lo que respecta a su capacidad de interpretar la experiencia femenina de forma inclusiva y representativa en el día de hoy.

Para demostrar este punto utilizaré dos novelas comercialmente exitosas: una estadounidense, *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* (1996) y una española, *Mujeres que compran flores* (2016). Estas novelas fueron seleccionadas debido a las diferencias en sus contextos de producción, con el objetivo de demostrar el alto alcance e influencia que tuvo el romanticismo femenino en la ficción sorora del día de hoy, además de permitir un análisis más amplio que considere sus contextos histórico-culturales y el desarrollo del género entre los años noventa y el día de hoy. Adicionalmente, utilizaré la novela *Maria, or*

the Wrongs of Woman (1798), escrita por Mary Wollstonecraft como ejemplo principal de su época, permitiéndome contrastar de esta forma el romanticismo femenino del siglo XIX con el del siglo XXI y analizar las dos novelas principales en mayor profundidad y en consideración del movimiento que les precede, evidenciando de esta forma la presencia de una genealogía literaria entre el romanticismo femenino y la ficción sorora. Ambas novelas presentan narraciones centradas en la sororidad, estableciendo personajes que buscan representar diferentes aspectos de la experiencia femenina contemporánea y a través de las cuales se pueden observar elementos propios del romanticismo femenino. Estos son textos muy bien recibidos comercialmente, abriéndose camino alrededor del mundo y siendo muy populares entre las personas pertenecientes a su público objetivo, tanto así que Ferris y Young le adjudican a Rebecca Wells el auge que tuvo la literatura de “*belles*” o mujeres sureñas luego de la publicación de *Ya-Ya Sisterhood*: “Blame it on Rebecca Wells. Ever since the publication of *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*, Wells’s tale of a Louisiana sisterhood that bonds over the trials of patriarchy, prescriptive literature targeting southern belle wannabes—and their ironic sisters—has experienced a heyday. New titles have appeared and old ones have been reissued” (159). Este tipo de literatura, por lo tanto, pasa de ser simplemente comercial a ser ampliamente influyente, especialmente en la cultura popular, dando aún más importancia a su contenido y su estilo. Si bien las autoras se refieren específicamente a un tipo de literatura asociada al sur de Estados Unidos, debemos recordar que este auge formó parte de una tendencia cultural, tanto en el cine como en la literatura, hacia este tipo de historias. Este auge influyó fuertemente a la cultura popular, la cual por su lado continuó influenciando la literatura no sólo de Estados Unidos, sino de muchos otros países. Al dejar de lado este tipo de literatura sólo porque no se considera tan seria como otros géneros, se invisibilizan las historias que una parte importante de la

población, historias que se popularizan no sólo por su fácil lectura, sino por sus temáticas, estilo y relevancia en el mundo actual.

Estos lazos se establecerán de forma cronológica, comenzando por describir y definir el concepto de “romanticismo femenino”, el cual se utilizará a lo largo de toda la investigación. *Maria, or the Wrongs of Woman* se utilizará como ejemplo canónico de las características que definen al romanticismo femenino y se destacará de la novela su argumento principal, la relación entre las protagonistas, la naturaleza e implicancias de esta relación, el nivel de representación que contiene y las repercusiones de traumas personales y opresiones sociales en el desarrollo de relaciones sororas. Luego de establecer estos cimientos, se contextualizará la novela *Ya-Ya Sisterhood*, donde se destacarán sus características de producción principales, la forma en que busca representar la experiencia femenina -estableciendo sus fortalezas y sus faltas en esta representación- y determinando los elementos propios del romanticismo femenino que ha adoptado para cumplir con este objetivo. Finalmente se explorará la novela *Mujeres que compran flores*, la cual seguirá el mismo foco que *Ya-Ya Sisterhood*, pero analizará cada personaje que compone el grupo de mujeres de forma detallada, estableciendo de esta forma sus funciones y formas de representación dentro de la novela, además de conectar sus temáticas y estilo con las características propias del romanticismo femenino.

Debido a la relevancia del movimiento feminista con respecto al desarrollo de este género literario, será necesario aclarar los procesos que serán mencionados y utilizados como contextualización histórica al analizar las novelas: las llamadas “olas” feministas. Cabe mencionar que se utilizarán las olas generalizadas en el mundo occidental como punto

de referencia, no las olas específicas para cada país. Como explica concisamente Martha Rampton para la Universidad de Oregon:

It is common to speak of three phases of modern feminism. . . Making the landscape even harder to navigate, a new silhouette is emerging on the horizon and taking the shape of a fourth wave of feminism . . . The first wave of feminism took place in the late nineteenth and early twentieth centuries, emerging out of an environment of urban industrialism and liberal, socialist politics. The goal of this wave was to open up opportunities for women, with a focus on suffrage . . . The second wave began in the 1960s and continued into the 90s . . . In this phase, sexuality and reproductive rights were dominant issues, and much of the movement's energy was focused on passing the Equal Rights Amendment to the Constitution guaranteeing social equality regardless of sex . . . The third wave of feminism began in the mid-90's and was informed by post-colonial and post-modern thinking. In this phase many constructs were destabilized, including the notions of "universal womanhood," body, gender, sexuality and heteronormativity. (Rampton, *“Four Waves of Feminism”*)

Como podemos apreciar en la cita anterior, hay cierto nivel de consenso respecto a la existencia de tres grandes olas feministas, las cuales Rampton explora en su artículo. La primera, propia del siglo XIX, está enfocada en la igualdad de derechos entre la mujer y el hombre, particularmente en el tema del voto. Es ahí donde encontramos a Mary Wollstonecraft y su novela *Maria*. Luego, tenemos la segunda ola feminista, con un foco especial en la sexualidad y la igualdad social entre ambos géneros, además de dejar atrás el feminismo más caucásico de clase media-alta de la primera ola a favor de la

interseccionalidad e inclusividad de otros grupos marginalizados. Finalmente, nos encontramos con la tercera ola feminista, contexto bajo el cual se produjo *Ya-Ya Sisterhood* y que buscaba deconstruir muchas de las ideas preconcebidas respecto al género y la sexualidad, especialmente en el contexto social, además de adoptar la performatividad de elementos heteronormativamente femeninos como una forma de reapropiación y resistencia a la negatividad asociada a lo femenino. La autora hace alusión también a una cuarta ola feminista, la cual no ha logrado ser definida completamente debido a que está ocurriendo el día de hoy y por lo tanto no es posible delimitar históricamente. Sin embargo, también nos da algunos atisbos de sus características principales: “Feminism is now moving from the academy and back into the realm of public discourse. Issues that were central to the earliest phases of the women’s movement are receiving national and international attention by mainstream press and politicians: problems like sexual abuse, rape, violence against women, unequal pay, slut-shaming, the pressure on women to conform to a single and unrealistic body-type” (Rampton). Estos discursos, ampliamente difundidos gracias al boom de las redes sociales, disfrutan ahora no sólo de gran interés por parte del público general- algo que anteriormente se había relegado al intelectualismo y la política- sino que está adoptando temáticas tanto de la primera como de la segunda y tercera ola, especialmente la interseccionalidad, que ha ganado gran popularidad en los últimos años gracias a movimientos liderados por personas de color, tales como *Black Lives Matter*. Es probable que esta amalgamación tome una forma más definida con el pasar de los años, pero es importante considerar la influencia que ha tenido en las publicaciones del día de hoy, especialmente en la literatura femenina. Es bajo esta ola que se produce *Mujeres que compran flores*, la novela más reciente en esta investigación.

Esta información resulta de gran importancia al considerar el desarrollo del romanticismo femenino, el cual estaba estrechamente ligado con la primera ola feminista británica, que para muchos incluso comienza con la publicación de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), por Mary Wollstonecraft (Tauchert, 13), una ola que asimismo tiene mayor influencia en las novelas contemporáneas por analizar. Sin embargo, como se explicará más adelante, debido a que tanto *Ya-Ya Sisterhood* como *Mujeres que compran flores* son novelas con protagonistas multigeneracionales, ambas novelas cumplen con una función conectiva muy importante, en que podemos encontrar tanto las perspectivas del presente como del pasado y enfatizar de esta forma no sólo el desarrollo e influencia de las olas feministas, sino además la posibilidad de representar experiencias femeninas propias de sus respectivas olas en convivencia la una con la otra, abriendo el espacio a conversaciones que complejizan y diversifican las representaciones en las novelas. Esta posibilidad no implica, sin embargo, que se tomen todas las oportunidades para incorporar experiencias fuera de los estándares sociales convencionales, una de las debilidades de ambas novelas las cuales también serán exploradas con el fin de descubrir qué experiencias se están incorporando a este tipo de literatura tan influyente en la cultura popular y cuáles experiencias continúan en los márgenes o en los espacios vacíos que deja la página, tales como problemáticas raciales, o sociales de un nivel más alto de alteridad.

Capítulo 1:

Romanticismo Femenino y *Maria, or the Wrongs of Woman*

El romanticismo femenino cumple un rol muy importante al intentar establecer una genealogía literaria entre las novelas del romanticismo femenino y las novelas contemporáneas seleccionadas y es, por lo tanto, el punto de partida lógico para el desarrollo de este análisis. Es por esto que resulta necesario no sólo establecer el concepto, su contexto y características, sino también hacer uso de un ejemplo relevante a la época que servirá como punto de contraste, produciendo así un análisis más completo. Para lograr este objetivo, se utilizará el libro *Romanticism and Gender* (1993) de Anne K. Mellor y *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction* (2012) de Christa Schönfelder (ca1-2) como marco teórico principal respecto a esta al romanticismo, tanto con respecto al uso de conceptos y cuestionamientos relevantes como contextualización literaria e histórica. Además, se utilizará la novela *Maria, or the Wrongs of Woman* (1798) de Mary Wollstonecraft como objeto de contraste para ampliar el análisis que se llevará a cabo de las novelas principales.

Primero es necesario establecer el contexto tanto del concepto de romanticismo femenino como de la novela *Maria*. La Encyclopædia Britannica define el romanticismo como “[an] attitude or intellectual orientation that characterized many works of literature, painting, music, architecture, criticism, and historiography in Western civilization over a period from the late 18th to the mid-19th century”. Esta influencia se extendió a todo tipo de obras, entre ellas la literatura, siendo un especial contribuyente en el desarrollo del género gótico pocos años después. Ampliamente estudiado en todo tipo de disciplinas, el romanticismo fue un periodo creativo que produjo excelentes obras literarias a manos de

escritores como Lord Byron, William Wordsworth o John Keats. Sin embargo, este periodo también se destaca por la presencia de más escritoras mujeres, tales como Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, Maria Edgeworth o las hermanas Brönte. En *Romanticism & Gender*, Anne K. Mellor, académica estadounidense de UCLA destacada por visibilizar las figuras de escritoras románticas y sus logros literarios y especializada en teoría feminista y estudios de género. En su libro, Mellor se enfoca en la participación de las escritoras femeninas y cómo adoptaron el movimiento para servir sus propios propósitos literarios, los cuales eran muchas veces tangencialmente diferentes a los de sus contrapartes masculinas. La información que Mellor destaca en este texto resulta de especial relevancia a esta investigación debido a que provee características claras y significativas del tipo de literatura que estaban creando estas escritoras y que pueden encontrarse asimismo en la ficción sorora.

Primeramente, se considera que una de las diferencias principales entre uno y otro es a través de sus medios de producción artística. Los escritores románticos mencionados anteriormente enfocaron gran parte de sus obras en el género poético, mientras que las escritoras gravitaban más naturalmente hacia la novela. El ensayo y la crítica resultó ser el punto de encuentro para ambos y Mellor destaca en su libro a Mary Wollstonecraft y su canónico ensayo *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects* (1792), un texto que luego influiría en la creación de *Maria, or the Wrongs of Woman*, una novela que Wollstonecraft no pudo terminar ya que murió de forma prematura debido a las complicaciones causadas luego del parto de su hija, la renombrada Mary Shelley. Wollstonecraft planeaba completar su novela pronto, con la intención de renovar el interés en las temáticas que destacó en su *Vindication of the Right of Woman*,

pero sus esfuerzos se vieron frustrados por su repentina muerte. Además de estas tendencias en medios literarios, Mellor pudo notar suficientes diferencias entre los textos escritos por ambos géneros para poder clasificarlos en dos categorías, que denomina “romanticismo femenino” y “romanticismo masculino”, siendo este último el que se ha tomado como precedente al caracterizar el movimiento. Si bien estas categorías sirven para denotar las diferentes formas en que se expresaba un mismo movimiento literario, Mellor hace énfasis en el hecho de que, a pesar de la correlación que se puede ver entre el uso de estos romanticismos con los géneros que les corresponden, existieron muchas excepciones donde podía encontrarse un hombre escritor que, en sus textos, presenta tendencias mucho más similares a las que se encuentran en el romanticismo femenino, mientras que también existieron escritoras que se enfocaron en una literatura de carácter más cercano al romanticismo masculino. ¿Cuáles son, entonces, las diferencias principales? Mellor comienza su libro con una generalización de características para tanto el romanticismo masculino como para el femenino:

Women Romantic writers . . . insisted upon the fundamental equality of women and men. They typically endorsed a commitment to a construction of subjectivity based on alterity, and based their moral systems on what Carol Gilligan has recently taught us to call an ethic of care which insists on the primacy of the family or the community and their attendant practical responsibilities. They grounded their notion of community on a cooperative rather than possessive interaction with a Nature troped as a female friend or sister, and promoted a politics of gradual rather than violent social change, a social change that extends the values of domesticity into the public realm. (2-3).

Considerando la cita anterior, podemos determinar que la racionalidad, la subjetividad basada en la alteridad, una ética del cuidado, lo cooperativo, lo comunal o grupal, una relación más cercana con la naturaleza y el cambio político-social gradual, son las características principales del romanticismo femenino, lo cual se contrasta e incluso se opone fácilmente a la percepción canónica del movimiento. La ética del cuidado, como la establece Mellor en relación con el romanticismo femenino, es un elemento especialmente relevante dentro de las novelas por analizar. Este término que ha sido explorado también por autores como Michel Foucault, quien explora una ética del cuidado que, a comparación de la que se puede encontrar presente en el romanticismo femenino, comienza desde un precepto individualista con el cuidado es de sí mismo en primera instancia y el cuidado del colectivo como resultado de esta práctica (Giraldo et al., 3). Esta perspectiva individualista es la que podemos encontrar más comúnmente en la literatura canónica del romanticismo masculino, pero no así en el romanticismo femenino, donde domina más la perspectiva colectiva y cooperativa.

La novela inglesa, como se le conoce el día de hoy, obtuvo sus características principales durante el romanticismo, las cuales, Mellor explica, provienen de las formas de comunicación utilizadas principalmente por las mujeres de la época:

...the English novel probably originated in those modes of writing we associate primarily with upper- and middle-class women—letters, journals, diaries—and with an oral tradition sustained by lower-class women—ballads, folk-tales, fairy tales, “old wives’ tales,” and gossip. Both the epistemological assumptions and the ideological content of the genre of the English novel. . . are present in the texts of late seventeenth- and early eighteenth-century women writers. (5)

Tal como lo describe, podemos encontrar características primordiales de la novela, que ya no sólo se consideran pertenecientes a la literatura inglesa, sino que han sido adoptadas por la mayor parte de la literatura occidental desde entonces. Este formato, que nació del romanticismo ha sido perpetuado hasta el día de hoy. Sin embargo, es la opinión de esta investigadora que las novelas comerciales han dejado atrás las características más progresivas del romanticismo femenino a favor de temáticas y estilos más convencionales. Además de ser el origen de la novela como forma establecida de narración, rápidamente se empezó a producir una diferenciación entre la literatura escrita por mujeres y la literatura escrita por hombres, dando un mayor nivel de seriedad a este último. Mellor nota y describe este fenómeno a lo largo del libro, el cual fue analizado por Gaye Thuchman, en *Edging Women Out—Victorian Novelists, Publishers and Social Change* (1989): “By the end of the nineteenth century, male authors and reviewers had created a theoretical distinction between the “high-brow” novel of philosophical enquiry (authored by and for men) and the “low-brow” novel of feminine romance (authored by and for women), thus relegating women writers to the realm of the sentimental, fanciful and forgettable” (7). Esta distinción entre una forma de novela y otra persiste hasta el día de hoy, donde podemos encontrar categorías generales como “literatura contemporánea” y categorías específicas como “literatura femenina”, pero donde no existe la categoría de “literatura masculina”. Esto implica para el público general que la literatura escrita por hombres es la literatura para todos, mientras que la literatura escrita por mujeres es literatura para mujeres. Esto resulta especialmente cierto en el caso de las novelas comercialmente exitosas, donde autoras como J.K. Rowling, en el siglo XXI, deciden no utilizar su nombre completo para engañar al posible comprador, además de tener un protagonista masculino, para hacerle creer que quizás la novela fue escrita por un hombre y así poder salir de la limitante categoría de la

“literatura femenina”. El éxito de esta penosa táctica es evidente, la cual resultó particularmente bien para J.K. Rowling, ya que sus novelas comenzaron como libros para niños, una categoría que, de por sí, no se considera “literatura seria”.

No es difícil, dado su origen, el determinar por qué la novela comercialmente exitosa que cae dentro de la categoría de “literatura femenina” se considera menos digna de análisis que otros textos literarios. Leyendo el texto de Mellor, quiero demostrar que este género ha perpetuado muchas de las características de sus predecesoras y han evolucionado para acomodar mejor otras experiencias y perspectivas femeninas. Me detengo en este detalle para comentar que existieron varias novelas pertenecientes al romanticismo femenino que buscaban expandir los horizontes de la narración intimista, dando voz e importancia a diferentes mujeres dentro de una misma historia. El enfoque comunal mencionado anteriormente puede ser la razón detrás de esta iniciativa, permitiendo que la narración se centre tanto en las protagonistas en calidad de individuos, como en el desarrollo de su relación, valorando especialmente los lazos creados en momentos difíciles y la ayuda que puede proporcionar un lazo sororo de este tipo. Es debido a esto que este análisis se centrará en narrativas de carácter grupal, donde la sororidad y multiplicidad de voces toman un rol importante tanto en cuanto a lo que sí se ve representado en los personajes como lo que no.

Maria, una perspectiva diferente

Maria, or the Wrongs of Woman (1798) es una obra de la época romántica que engloba las características previamente descritas y por lo tanto será utilizada como punto de

referencia al analizar las novelas contemporáneas *Ya-Ya Sisterhood* y *Mujeres que compran flores*. Es importante notar que esta es una novela inconclusa debido a la muerte de su autora, Mary Wollstonecraft, la cual fue publicada póstumamente por su marido con algunas anotaciones pertinentes para su comprensión. Si bien fue gracias a esta iniciativa que la obra *Maria* pudo ser publicada y conocida por el mundo, cabe considerar las implicancias de esta acción. Al interpretar por sí mismo cuáles fueron las intenciones de Wollstonecraft, no podemos saber con certeza cuanta influencia tuvo la mente de Goodwin sobre el texto. Al publicar una biografía sobre la autora, *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Women* (1798) Goodwin involuntariamente condenó no sólo la reputación de Mary Wollstonecraft sino también la percepción de muchas de sus obras, debido al estilo de vida que llevó la autora. Sin embargo, en el caso de *Maria*, existen suficientes notas escritas por Wollstonecraft como para asumir que Goodwin no se habría tomado excesivas libertades al editar el texto para publicación. En esta novela, la autora presenta la historia de su protagonista, Maria, quien ha sido errónea y malignamente encarcelada en una institución de salud mental por su marido, un hombre dado a los vicios quien llevó a su familia a la pobreza y del cual había intentado escapar con su hija de cuatro meses antes de ser drogada y encerrada en ese lugar. Ahí es donde conoce a Jemima, guardiana de este establecimiento, con quien entabla una profunda amistad. Esto es importante debido a la representación de una amistad sincera entre mujeres, pero además porque, gracias a Jemima, es capaz de alejarse de las experiencias singulares de la mujer de clase media-alta. Jemima es una mujer de clase trabajadora, quien ha llevado una vida mucho más dura que Maria, siendo abandonada por sus padres y forzada por años a una vida de hambruna y prostitución. Ambas mujeres se ven tremendamente beneficiadas por su amistad y apoyo, produciendo una relación de sororidad compleja y profunda, donde

Maria logra escapar de la institución y encontrar a su hija gracias a Jemima y Jemima es capaz de dejar su actual posición gracias al apoyo financiero de Maria, además de beneficiarse por su bondad y compañía para empezar a sanar de sus múltiples traumas. Si bien la novela se encuentra inconclusa, la autora sí presenta una especie de final en el reencuentro de Maria con su hija, justo a tiempo para frustrar su intento de suicidio. Si bien la narración está enfocada en la perspectiva de Maria, Wollstonecraft permite a Jemima contar su propia historia a través de sus conversaciones en la institución, dándonos la oportunidad de conocer no sólo su historia y sus sentimientos, sino su forma de hablar y su actitud frente a la vida: “Fate dragged me through the very kennels of society: I was still a slave, a bastard, a common property. Become familiar with vice, for I wish to conceal nothing from you, I picked the pockets of the drunkards who abused me; and proved by my conduct, that I deserved the epithets, with which they loaded me at moments when distrust ought to cease” (29). Jemima ha pasado por diferentes eslabones de la sociedad, todos dentro de la marginalidad a la que una mujer con mala situación económica y social se ve forzada a adoptar. Su voz y sus palabras nos permiten adentrarnos en ese mundo, aunque sea sólo durante las conversaciones que tiene con Maria, abriéndonos las puertas a una perspectiva diferente, a una alteridad que, si bien coincide en muchos momentos con las dificultades que Maria ha tenido que sufrir, pasa mucho más allá de lo que a ella le ha tocado vivir.

Sabemos, además, a través de una narración omnisciente, lo mucho que ambas mujeres se benefician de su amistad, ayudándose la una a la otra y permitiéndose surgir con los limitados medios que tienen a su disposición. Cabe mencionar que Maria desarrolla una relación con un hombre llamado Darnford, quien se presenta como la posible solución a

todos sus problemas románticos, emocionales y económicos. Pero Wollstonecraft deja de lado esta noción cuando Darnford deja a Maria luego de haber recibido su ayuda y su apoyo. La falta de lealtad de Darnford se presenta en contraste con la lealtad de Jemima, quien no deja de apoyar a Maria incluso una vez que ya ha recibido todos los beneficios de su amistad. Podemos encontrar, por lo tanto, que esta novela representa uno de los fenómenos principales del romanticismo femenino, que es el relacionar sus personajes a través de la alteridad. Ambas mujeres son oprimidas por la sociedad: Maria por la imposibilidad de divorcio y Jemima por la imposibilidad de mejorar su condición social.

Es sólo a través de la sororidad que tienen la una con la otra que son capaces de mejorar sus vidas. Sin embargo, cabe destacar que sus luchas son muy diferentes. A través de sus historias y diálogos, Wollstonecraft describe a otras mujeres de todo rango social que se encuentran en situaciones similares o coinciden con nuestras protagonistas, agregando una visión más amplia de la opresión femenina y un nivel más elevado de interseccionalidad a la novela. Si bien la novela no presenta problemáticas raciales, las cuales son cruciales en un análisis interseccional, su ausencia nos permite entender que, dentro de su contexto de producción, la empatía y comprensión que puede ofrecer la interseccionalidad no llega tan lejos como para incorporar a personas de color, o incluso a discutir el tipo de alteridad que estas sufren. Es a través de esta ausencia, por lo tanto, que podemos apreciar los avances que se han logrado en la literatura contemporánea y por qué fue necesario, muchos años después de la producción de esta novela, crear un término que permita abrir la puerta a este tipo de personajes y discursos. Vemos, además, cómo ambas se ven afectadas negativamente por una sociedad que no tiene una ética del cuidado, la cual aplican entre sí, pero que Jemima no conoció hasta entablar su amistad con Maria y que

Maria sólo pudo sentir a través del cariño de su tío, quien es una figura importante pero primordialmente ausente durante la novela. Su marido, por otro lado, representa todo lo contrario, ya que es un ser totalmente individualista, egoísta y hedonista, que deja de lado todas sus responsabilidades, tanto afectivas como prácticas, e impide el desarrollo de una familia o comunidad unida y funcional. Otra característica del romanticismo femenino se presenta en la forma de desconexión con la naturaleza. Encarcelada, Maria sólo puede observar el mundo natural a través de su ventana, proporcionándole efímeros momentos de felicidad que la ayudan a mantener su sanidad mental:

... far from being fatigued by the restless rotation of thought, she rose and opened her window, just as the thin watery clouds of twilight made the long silent shadows visible. The air swept across her face with a voluptuous freshness that thrilled to her heart, awakening indefinable emotions; and the sound of a waving branch, or the twittering of a startled bird, alone broke the stillness of reposing nature. Absorbed by the sublime sensibility which renders the consciousness of existence felicity, Maria was happy, till an autumnal scent, wafted by the breeze of morn from the fallen leaves of the adjacent wood, made her recollect that the season had changed since her confinement. (13)

Tal como describe Wollstonecraft, estos breves momentos en que Maria es capaz de percibir la naturaleza la proveen de una tranquilidad y felicidad tan profundos que llegan a considerarse sublimes. Esta sublimidad, sin embargo, no es la que ofrece el romanticismo masculino, sino el femenino, asemejándose más al consuelo que puede proporcionar una amiga o una hermana ante una tristeza desgarradora: momentánea, absolutamente necesaria, e íntimamente hermosa. Es imposible para Maria sentir esta conexión en su

totalidad, ya que se ve coartada por su situación de encierro. Sin embargo, su limitada presencia es intensa y persistente, destacando así la importancia que se le da a la naturaleza en su vida.

Lo sublime es un concepto de gran importancia dentro de este movimiento literario. Para el romanticismo masculino, la celebración de la naturaleza se une al concepto de lo sublime, el cual ha sido relacionado directamente con lo masculino al tratarse de una naturaleza activa, fuerte y posiblemente devastadora. Por otro lado, lo hermoso se puede encontrar imágenes de una naturaleza pasiva, amable y acogedora, destacando una marcada feminización en su descripción. Sin embargo, las escritoras románticas de la época le confieren características diferentes a lo sublime. Como explica Mellor:

How did the women writers of the Romantic period respond to this engendering of the sublime as a masculinized experience of empowerment, of the beautiful as a feminized experience of nurturing and sensuous love? . . . for these women writers, this experience brings with it no Oedipal anxiety, no recognition of human frailty or mortality. Instead, they represent it as a flowing out, an ecstatic experience of co-participation in a nature they explicitly gender as female. For them, this female nature is not an overwhelming power, not even an all-bountiful mother. Instead nature is a female friend, a sister, with whom they share their most intimate experiences and with whom they cooperate in the daily business of life, to the mutual advantage of each. (90-97)

Para los fines de este análisis, se considerará primordialmente este segundo tipo de sublimidad, ya que la primera se trata del mismo sublime masculino, pero apropiado por escritoras románticas. La segunda categoría del sublime femenino se presenta no sólo en

Maria, sino, como voy a demostrar, también en *Ya-Ya Sisterhood* y *Mujeres que compran flores*. Esta relación con la naturaleza, por lo tanto, nace de una interconectividad social que se encuentra de forma mucho más aparente en historias enfocadas en la sororidad femenina. Es importante notar que, en esta descripción, también encontramos el concepto del beneficio mutuo, el cual se le ha negado tanto a *Maria* como *Jemima* durante sus vidas y el cual sólo logran encontrar a través de su amistad.

Alteridad, trauma y las “comunidades de sufrimiento”

Dentro del romanticismo femenino, la alteridad es una característica importante de los personajes, tanto por su condición de mujer como por sus traumas personales, colectivos y sistemáticos. Es relevante, por lo tanto, considerar un el rol que cumple el trauma tanto en *Maria* como otras novelas de la época, además de las novelas contemporáneas por analizar. En su texto *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction* (2012), Christa Schönfelder lidia con novelas pertenecientes al romanticismo femenino, particularmente *Maria*, describiendo la presencia del trauma como elemento principal en estos textos:

Constructed as a series of interlaced life-stories of suffering, the novel depicts a bleak vision of the nuclear family as dominated by ruptured relationships.

Participating in the Romantic fascination with suffering and disruptions of the psyche, *The Wrongs of Woman* foregrounds women’s and children’s traumatic experiences and the impact of these psychic injuries as well as processes of narrating, sharing, and transmitting trauma. Mediating between the individual and the collective, between a psychology of the “wounded mind” and a political analysis

of women's oppression, trauma, as I will show, plays a central role in the novel's feminist vision (88)

En esta descripción, encontramos muchas características que conectan con las novelas por analizar: las narraciones entrelazadas, la necesidad de compartir el trauma con otros y las formas en que estos traumas se pueden transmitir. Respecto a este último punto, cabe considerar la importancia de la maternidad y el núcleo familiar en todas las historias, las cuales se establecen para demostrar cómo la presencia del trauma puede pasar de una generación a otra e influenciar las vidas de todos a su alrededor. En *Maria*, la maternidad juega un rol central, siendo el rapto de su hija uno de los puntos principales en la trama, desarrollándose de una u otra forma hasta el reencuentro del final. Como explica Schöenfelder: "The theme of a sad, disturbing childhood is not only developed through Maria's retrospective life-story but also present throughout the text in relation to the uncertain fate of her daughter, whom Venables cruelly snatched away. Jemima's harrowing story reminds Maria of all the dangers that a helpless, unprotected child might be exposed to" (98). Para Jemima, la falta de afecto y rechazo de su propia madre y subsiguientes figuras maternas produce un trauma indeleble en su vida, además de su propia experiencia con un embarazo no deseado a causa de su violación. Este trauma existe en su realidad y, como se retrata en la cita anterior, en el potencial y negro futuro de la hija de Maria, produciendo así una urgencia para salvarla de la perdición inminente.

Existe, sin embargo, un elemento adyacente a la existencia del trauma en estas narraciones: está también presente la importancia de la transformación, la cual permite tomar ese trauma y convertirlo en una fuente de resistencia, de intencionalidad y fortaleza interior, un elemento que se ha perpetuado en las novelas contemporáneas por analizar

gracias a la influencia del feminismo de la primera ola en el romanticismo femenino. A través de la novela, podemos encontrar diferentes representaciones de esta resiliencia, las cuales pueden resultar de forma positiva o negativa. Como detalla Schönfelder:

... the theme of women's capacity for resistance and adaptation is taken up in some of the shorter portrayals of women, but not always to positive effect. For example, Maria's first landlady asserts that "when a woman was once married, she must bear every thing" (p.100), and Maria characterizes her as 'of the true Russian breed of wives,' who through passive endurance and submission yields blindly to the yoke of her despotic husband. While this portrait exemplifies a negative dimension of adaptation – submissive acceptance of the status quo – Jemima's and Maria's resourcefulness is depicted in a far more positive light; it functions not only as tool for survival, but also as a potential catalyst for change (99).

A pesar de que existe la posibilidad de que la resiliencia no logre convertirse en resistencia, las protagonistas de *Maria* logran superar esa barrera a través de diferentes mecanismos de supervivencia. Esta capacidad transformativa y restauradora se encuentra presente tanto en *Maria* como en las novelas por analizar. Sin embargo, cabe notar que, en ellas, este poder transformativo es un resultado de la sororidad, notando la importancia de las relaciones interpersonales y del compartir, comunicar y verbalizar el trauma en espacios seguros y de apoyo, siendo esta una temática recurrente de las tres novelas: "*The Wrongs of Woman* demonstrates that autobiographical remembering is not a solitary and secluded activity but one that vitally depends on communication and social interaction" (100). Además, al compartir el trauma, el individuo se vuelve parte de una "comunidad de sufrimiento" (concepto que Schönfelder toma de Iwona Irwin-Zarecka en su libro *Frames of*

Remembrance), en la cual se dejan de lado las limitaciones sociales que podrían impedir que el individuo exprese su emocionalidad de forma sincera y abierta. Al incorporar esta dinámica en una narración, se abren las puertas a la inclusión de personajes de diferentes contextos sociales, como Jemima, quien en otra situación no tendría la oportunidad de comunicarse de esta forma con Maria: “In this community of suffering, the bond created by shared affliction (and even more through the process of sharing affliction) transcends differences of social class. Within the community, Jemima acquires the status of a fellow-sufferer and, thus, of an equal to her social superiors” (101). Si bien la autora se centra en las clases sociales, sin adentrarse en un componente racial, esta dinámica permite la inclusión de todo tipo de personalidades y personajes, una dinámica que se basa en la alteridad y la opresión, pero que, sin embargo, permite el desahogo, comunicación y entendimiento entre una persona y otra. La presencia del trauma, por lo tanto, cumple un rol muy importante en el desarrollo de los personajes, abriéndolas de esta forma a la posibilidad de una sororidad más interseccional.

Capítulo 2:

Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood

Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood, la novela escrita por la estadounidense Rebecca Wells fue un éxito casi instantáneo, convirtiéndose en un *best seller* y transformándose en una sensación de ventas internacional, llegando a ser adaptada a una película el año 2002. La novela nos posiciona en el sur de Estados Unidos, a través de nuestra protagonista, la directora de teatro Siddalee Walker y las historias de su madre Vivian, quien junto a sus tres mejores amigas, Teensy, Caro y Necie, forman una sororidad autodenominada la hermandad de las Ya-Yas. La historia comienza en el año 1993, cuando ‘Sidda’ y su madre rompen lazos luego de una indiscreción por parte de Sidda, quien detalla aspectos demasiado personales de la vida de su madre en una entrevista con el New York Times. En un intento de reconciliación consigo misma y su madre, Sidda se recluye voluntariamente en una cabaña cerca de Seattle, buscando entender mejor su relación. Para asistirle en su búsqueda, las amigas de ‘Vivi’ viajan a su encuentro, llevando bajo el brazo su posesión más preciada: un álbum de recortes y cartas que llaman los Divinos Secretos de la Hermandad Ya-Ya. La novela es narrada a través de muchas perspectivas: primero, nos encontramos con la narración interna de Sidda, quien aprende más sobre la vida de su madre y su propia infancia a medida que examina los tesoros que las Ya-Yas han acumulado a lo largo de toda su vida. Wells nos permite adentrarnos aún más en estas memorias, dando voz a los recortes a través de las narraciones internas de Vivi, nuestra segunda protagonista. Mientras que considera su relación con su hija, la línea narrativa de Vivi se llena de flashbacks que nos muestran diferentes etapas de su vida, desde su niñez en los años 30’s hasta su adultez en los 60’s. Tanto como los secretos de las Ya-Yas, la novela

está construida como un libro de recortes: narraciones internas, memorias, cartas, relatos, todo forma parte de la gran historia que Wells quiere contar. La historia de un excéntrico grupo de mujeres y de una sororidad que se extendió en el tiempo, definiendo por siempre las vidas de sus integrantes y todas las personas a su alrededor. Los recuerdos de Sidda y su madre están entrelazadas en este mundo lleno de mujeres, donde todas juegan diferentes roles en sus vidas. Al igual que en *Mujeres que compran flores*, la novela de Wells nos provee de personajes femeninos complejos, interesantes y repletas de tantas virtudes como defectos, donde el lazo más importante siempre será el que tienen entre sí. En este capítulo se demostrará la existencia de características propias del romanticismo femenino dentro de la novela, a través de las cuales se insertan temáticas predominantemente pertenecientes al movimiento feminista de la primera ola desde una perspectiva sorora contemporánea e intergeneracional.

Esta novela toma elementos propios del romanticismo femenino y los utiliza para comentar sobre las implicancias de ser mujer, tanto en generaciones pasadas como generaciones recientes. Es importante explorar las representaciones de experiencias femeninas no sólo entre mujeres de una misma generación, sino también entre mujeres de diferentes edades, ya que es a través de esta comunicación que podemos entender el trayecto que se ha recorrido hasta el día de hoy en términos de progreso social. Esta afirmación es corroborada en estudios feministas como *Why “intergenerational feminist media studies?”*, escrito por A. Winch, J. Littler y J. Keller: “Generation, used with nuance, is important because it helps to make sense of differences incurred by specific historical conditions, and which contribute to the formation of feminist and gendered sensibilities and their mediation. The multiple forms of oppression that feminists might be working against

include those constituted by the particular circumstances of their historical moment” (561).

Las autoras consideran importante analizar las representaciones de la mujer dentro de su contexto histórico, en correlación con otras generaciones, para determinar las diferencias entre estas experiencias y entre sus percepciones sobre el género y la femineidad. Por otro lado, hay autoras como Jennifer Purvis, quienes consideran que el uso de las generaciones como determinantes puede producir una mirada demasiado estrecha dentro del análisis feminista. Sin embargo, Purvis también nota que, al utilizarse cuidadosamente, el análisis generacional se puede transformar en un diálogo intergeneracional abierto y productivo (93). Los personajes en esta novela son un ejemplo de estas diferencias intergeneracionales: es a través de la comunicación entre las Ya Yas y Sidda que encontramos un diálogo productivo respecto a sus respectivos contextos histórico-culturales, un aspecto importante a considerar dentro de esta investigación.

Esto también toma mayor relevancia al considerar la forma en que los diferentes traumas pueden pasarse de una generación a otra, perpetuando heridas y restricciones provenientes de las diferentes formas de opresión que afectan las vidas de todas las mujeres. La narración de índole epistolar es también un elemento propio del romanticismo, el cual cumple un rol muy importante en esta novela al funcionar como puente de encuentro entre estas generaciones de mujeres, permitiendo una narración intimista desde perspectivas múltiples y complejas, que nos permiten obtener una visión más amplia de la multiplicidad de experiencias femeninas, el rol que cumple la sororidad dentro de estas experiencias y qué tipo de experiencias están siendo representadas en la ficción sorora comercialmente exitosa.

Escrita en medio de los 90's, además de los elementos propios del romanticismo femenino que se analizarán a continuación, también encontramos evidencia de la transición cultural que estaba viviendo un Estados Unidos que se acercaba rápidamente al siglo XXI. A sus 40 años, Sidda representa la mujer anglosajona de los años noventa que se formó en una época totalmente diferente a la que le toca vivir en su adultez, coincidiendo con el comienzo del movimiento feminista de la tercera ola:

Third-wave feminism began in the early 1990s . . . seeks to challenge the definitions of femininity that grew out of the ideas of the second-wave, arguing that the second-wave over-emphasized experiences of upper middle-class white women. The third-wave sees women's lives as intersectional, demonstrating how race, ethnicity, class, religion, gender, and nationality are all significant factors when discussing feminism. It examines issues related to women's lives on an international basis.
(Drucker)

Como este movimiento está dando sus primeros pasos en el contexto de la novela, podemos notar claramente la confusión que dejó la lucha entre el movimiento de la segunda ola y las convenciones sociales de esa época que aún no han sido desafiadas, una lucha que está muy presente en la narración a través del personaje de Sidda, una mujer que está intentando adoptar las consignas del feminismo de la tercera ola pero que vive aún en un mundo que no se ha desprendido de las problemáticas propias de la primera ola. Podemos ver el conflicto que esto le produce a Sidda a través de los momentos en que lucha contra convenciones sociales anticuadas de las que no logra desprenderse, convenciones que resultan aún más anticuadas en su nuevo hogar en Nueva York, al norte del país, marcado por el progreso, mientras que su juventud transcurrió en el sur, en Louisiana, donde la

cultura, costumbres y tradiciones de antaño seguían tan vivas como nunca. Esta comparación entre ambos hemisferios del país, el norte y el sur, ha significado en la cultura estadounidense un paralelo con lo nuevo y lo viejo, un país que tiene un ojo mirando hacia el frente y otro mirando hacia atrás. Ferris y Young contextualizan este fenómeno al notar la gran popularidad de la novela al ser publicada. Elizabeth Boyd escribe sobre este tema en el capítulo *Ya Yas, Grits, and Sweet Potato Queens: Contemporary Southern Belles and the Prescriptions that Guide Them*, donde comenta que la literatura femenina del sur de Estados Unidos cumple la función tanto de mantener como de desafiar las convenciones heteronormativas de femineidad de su época:

She notes a resurgence in “how to be a belle books” following the 1996 publication of Rebecca Wells’s *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*. The popularity of these works throughout the United States indicates that such gender prescriptions still affect twenty-first-century women across regional boundaries. It becomes clear that the women who read contemporary belle manuals—or the antibelle works that skewer them—feel caught between their postmodern, feminist lives and the prescriptions that still expect them to maintain a traditional feminine image. (7)

En la cita anterior, la autora describe el impacto que tuvo la publicación de *Ya-Ya Sisterhood* en la literatura femenina, destacando que su popularidad se debe, en parte, al sentimiento que refleja en sus lectoras: el encontrarse en una encrucijada entre sus vidas como mujeres modernas, pero quienes fueron criadas bajo estándares de femineidad mucho más tradicionales. Sida es una clara representante de este tipo de mujer, al sentir un conflicto importante entre su crianza y su nueva vida. En la novela, Wells logra comunicar el sentimiento de varias generaciones que se enfrentan a un mundo nuevo, a un siglo que

significará cambios radicales en su forma de vida, continuando el movimiento establecido por la tercera ola feminista, pero donde aún perduran problemáticas propias del feminismo de la primera ola, una lucha que se ve evidenciada a través de la novela en cuanto a sus tópicos, cuestionamientos y estilo.

Naturaleza, Sublime Femenino y Ética del Cuidado

En la novela, podemos ver la predominancia que aún tiene el feminismo de la primera ola sobre la narración y sus personajes en los momentos en que Sidda se enfrenta a su crianza más tradicional e intenta rechazar los roles conservadores heteronormativos que la sociedad aún espera de ella. Podemos percibir la complejidad de la novela y de la experiencia femenina que busca representar a través de esta perspectiva: Wells logra comunicar a través de Sidda la experiencia de la mujer moderna, que pudo disfrutar de mayores libertades que sus antecesoras, pero que culturalmente no puede alejarse de la cultura que le repite al oído, hasta el día de hoy, su necesario papel como “ángel del hogar”¹. Virginia Woolf describe con ese nombre al fantasma que la perseguía, instándola a ser más suave, más abnegada: a cumplir el rol que la sociedad dictaminó para ella como mujer del siglo IX y XX. Para Woolf, era imposible eliminar totalmente al ángel, siendo necesario asesinarla una y otra vez para establecer superioridad por encima de sus susurros. Sidda se enfrenta al ángel en varios momentos de la novela. Un momento significativo es cuando se enfrenta con la idea de la familia y la maternidad:

¹ Woolf, Virginia. *Professions for Women*. National Society for Women's Service, 1931.

She wanted to be part of a family. How was it that she was forty years old and she had created no family of her own? Her life suddenly seemed ridiculous: her career, her apartment, her creation of worlds on stage . . . Perhaps I should just finish directing May's new play, leave New York, move to Seattle, and start a family. The wildness of that thought so rocked her that Sidda removed her Walkman, stripped out of her shorts and T-shirt, down to her swimsuit. She walked out on the doc that stretched into the lake, and dove straight into the freezing Northwest water . . . I have already come to terms with this, she thought. I never wanted kids, not as a girl, not as a young woman in my twenties, not now- not really. It's fine with Connor, he made that clear early on. Why do I resent the little families I just witnessed? (142).

La maternidad juega un rol importante en la novela, tanto en su presencia como en su ausencia. En la cita anterior, Sidda cuestiona sus decisiones porque se encuentra en un momento de reflexión sobre su vida y su relación con su madre. De esta forma y, gracias al “ángel” en su oído, Sidda llega incluso a cuestionarse si lo que ha hecho hasta ese momento ha valido la pena si no ha tenido hijos. “She was always creeping back when I thought I had despatched her. Though I flatter myself that I killed her in the end, the struggle was severe . . . But it was a real experience; it was an experience that was bound to befall all women writers at that time” (60) Como mujer profesional y artista, Sidda siente la misma necesidad que Woolf de eliminar por completo a ese molesto fantasma, una lucha similar a la que experimenta la protagonista del cuento *The Yellow Wallpaper*, por Charlotte Perkins, quien sucumbe a la locura luego de pasar el verano encerrada sin que se le permita una estimulación intelectual apropiada, representando así el lado temible y destructivo de la domesticidad forzada.

A pesar de que el grupo central de cuatro mujeres son las Ya-Yas originales, sus hijos son denominados los Petite Ya-Yas, logrando extender aún más esta mezcla entre familia sanguínea y familia creada. Es gracias a esto que las Ya-Yas ven a los hijos de sus amigas como su propia familia, una lealtad que prueba ser de gran importancia en sus vidas. Al sorprenderse de sus propios pensamientos (o quizás, los pensamientos del ‘ángel’), Sidda entra en razón a través de un bautismo forzoso, una terapia de shock que se cumple al adentrarse en las heladas aguas del lago. Su decisión de no ser madre no se debió a nada más que su propio desinterés, dejando claro en su mente que lo que busca no lo encontrará en la maternidad. El sentimiento que tiene en ese momento tiene mayor relación con la idea de formar una familia, no necesariamente de tener hijos. De acuerdo con lo que comunica la novela en su temática central, el crear una familia no pasa solamente por el aspecto biológico. Para las Ya-Yas, la relación entre ellas es la más real y duradera, algo que no necesariamente sienten con sus relaciones familiares. El concepto de la “familia creada” o “familia electiva” no es nuevo y es, de hecho, un elemento literario y cultural que ha ido creciendo al dejar de lado la asociación de la familia sanguínea como único núcleo de valor. *Ya-Ya Sisterhood* tiene mucho de ambos, permitiendo a sus personajes lazos que van más allá de la sangre, o que persisten gracias a esa misma conexión sanguínea.

Sidda no es la única que se enfrenta al ángel del hogar. A diferencia de su hija, Vivi nunca se cuestiona si debe o no ser madre; para ella, tanto como para las otras Ya-Yas, la maternidad nace como algo propio de su edad y condición social. Como mujeres de clase alta que forman parte de una sociedad conservadora y religiosa, no ser madres habría significado automáticamente un quiebre con lo socialmente aceptado. Si bien Vivi tiene ayuda doméstica muchas veces, es el saber que ella siempre será la primera y última

responsable de sus hijos y su hogar que la llevan a desear una vida diferente, donde sólo es responsable por sí misma. Frente al ángel del hogar, que sólo da cabida a la imagen de la madre desinteresada, eternamente generosa y abnegada, la mujer que no está satisfecha y feliz al ser la esclava permanente de su familia se vuelve rápidamente en una madre desnaturalizada, una lucha que lleva a Vivi a su punto de quiebre en más de una ocasión.

Más aún, existe el sentimiento permanente de culpa (otra temática que encontramos al centro de la novela) al no ser capaz de lidiar con las presiones que esto la maternidad y domesticidad conllevan. Vivi se presenta como un personaje con fallas personales importantes: es alcohólica, sufre de desórdenes alimenticios y puede llegar a ser maliciosa debido a sus traumas e inseguridades. Luego de una crisis donde casi abandona a sus hijos, la culpa hace que Vivi niegue aún más sus emociones negativas y redoble sus esfuerzos por ser la madre, esposa y mujer que la sociedad espera de ella, a pesar del dolor que eso le pueda causar: “I was thirty-one years old. I was still alive. I would take chunks of myself and store them in a root cellar. I would take them out when my children were grown . . . When I get home, I will hug my four babies. I will hug the man I have married. I will do my best to give thanks for gifts, strangely, beautifully, painfully wrapped” (279-281). En esta cita podemos ver claramente el estado mental de Vivi al intentar conciliar su necesidad de ser una mujer libre e independiente con la responsabilidad de ser madre y esposa. Al no ser capaz de convivir con ambos, decide que su única opción es dejar de lado su individualidad. A pesar de su decisión, la novela hace hincapié en presentar a Vivi como un individuo separado de su familia: es en estos momentos que nos encontramos con las otras personas más influyentes en su vida, las Ya Yas. Sin embargo, Vivi nunca logra aceptar completamente su situación, dejando de lado el sueño de su juventud de ser periodista y

vivir una vida cosmopolita. Vivi ya estaba embarazada de Sidda durante sus años en la universidad, por lo que, a pesar de tener el beneficio de una educación avanzada, no se espera que sea algo más que la cabeza de su hogar. Quien logra tomar el manto de los deseos de su madre es Sidda, convirtiéndose en una reconocida directora de teatro en Nueva York. Vivi es, por lo tanto, una representación de la mujer que perdió la batalla contra el “ángel del hogar”, mientras que Sidda es el resultado victorioso de esa lucha. Si bien Vivi no es una participante activa de este cambio, su actitud desafiante frente a los estándares de su época logró permear a la conciencia de Sidda, logrando que llegue más lejos de lo que ella pudo llegar.

Al analizar los elementos del romanticismo femenino en esta novela, podemos encontrar que muchas de las temáticas que han perdurado desde esa época han sido las que buscaban cuestionar problemáticas propias de la experiencia femenina, las cuales han evolucionado para acomodar una perspectiva más contemporánea. La sororidad, un elemento que existe en el romanticismo femenino y perdura en esta novela, es un punto clave en este análisis debido a que funciona como una fuente de apoyo y reafirmación para quienes forman parte del colectivo, además de permitir una narración con perspectivas múltiples que ayudan a abordar de forma aún más amplia la experiencia femenina.

Podemos encontrar en la narración de Wells muchas de las características pertenecientes al romanticismo femenino, como lo describe Mellor en *Romanticism and Gender*. Dentro de estas características se encuentra la representación del sublime femenino, una forma de describir y relacionar los personajes con la naturaleza que es única del romanticismo femenino y que cobra gran importancia especialmente en cuanto a la relación que tienen los personajes con su entorno y la forma en que la naturaleza se utiliza

como reflejo de su interioridad. El sublime masculino, el cual se refiere al concepto mayormente utilizado como sublime por el canon literario, presenta características marcadamente distintas que el sublime femenino. Por ejemplo, la conexión con la naturaleza que presenta el sublime femenino es mucho más intensa y mucho menos amenazadora, una conexión que se asemeja a la relación que se pudiese tener con una amiga o una hermana. Mellor explica: “In this context, nature became not a source of divine creative power so much as a female friend or sister with needs and capacities, one who both provides support and requires cultivation, with whose life-giving powers one willingly cooperates” (209-210). Este sentimiento es recurrente en *Ya-Ya Sisterhood*, una novela en que el paisaje, muchas veces relegado al papel de escenario, se convierte en un personaje más, haciendo uso de la personificación y la metáfora para poder presentar la naturaleza como una forma más de expresión de los personajes que existen dentro de ella., particularmente cuando se trata del paisaje más rural y agreste de Louisiana: “While the creek was perfectly safe, we were warned about the areas out of sight. Out where the creek curved, where it was too deep, past where old logs divided the swimming area from a darker, deeper one. Alligators that could eat a kid whole lived out there” (31). Vemos otro ejemplo en la historia de origen de las Ya-Yas cuando aluden a la luna como su madre, también llamada la “dama perlada” o la “santa dama”, quien se presenta recurrentemente en la novela. El rol de la luna cambia dependiendo de las circunstancias, muchas veces presentándose como diosa, otras veces como amiga, pero principalmente como madre:

She walks barefoot into the humid night, moonlight on her freckled shoulders. Near a huge, live oak tree on the edge of her father’s cotton fields, Sidda looks up into the sky. In the crook of the crescent moon sits the Holy Lady, with strong muscles and a

merciful heart. She kicks her splendid legs like the moon is her swing and the sky, her front porch. She waves down at Sidda like she has just spotted an old buddy. Sidda stands in the moonlight and lets the Blessed Mother love every hair on her six-year-old head. Tenderness flows down from the moon and up from the earth. For one fleeting, luminous moment, Sidda Walker knows there has never been a time when she has not been loved. (Prólogo, 1-2)

El lenguaje utilizado hace referencia a una relación de intimidad, cariño, respeto y protección. A diferencia de lo sublime masculino, muchas veces considerada la emoción asociada al éxtasis que produce el terror, esta relación con lo natural deja de lado no sólo el miedo, sino también la lejanía que este implica.

Encontramos en estos momentos sublimes y en la novela en general una fuerte presencia de la oposición binaria representada por la naturaleza, tales como la luna y la femineidad, o el sol y la masculinidad, binarismos que, si bien están presentes, se ven desafiados en más de una ocasión en la novela.

En la descripción previa sobre la luna podemos encontrar elementos que desafían este estatus binario: la dama es descrita como una mujer de músculos fuertes, una característica que se relaciona con la masculinidad y el ser activo, acompañada luego de la descripción de su corazón misericordioso, una característica femenina. Tanto como la dama, en la novela podemos encontrar muchos personajes que desafían estos binarismos, tales como los maridos de las Ya-Yas, quienes, si bien cumplen roles tradicionalmente masculinos al proporcionar seguridad económica para sus familias, también cumplen un rol pasivo dentro de sus relaciones románticas, permitiendo que el rol activo lo tomen las Ya Yas. Incluso en sus descripciones físicas, Wells describe a las mujeres no sólo respecto a su

belleza y carisma: “Teensy had a perfect body, and we all knew exactly what it looked like. One of her eccentricities . . . was to stage an elaborately drawn-out, sexy, and very funny striptease” (38), sino también por sus capacidades físicas y personalidades dominantes: “Mama wasn’t the only strong swimmer. Caro had been a lifeguard too, and had even more stamina when it came to certain strokes . . . Caro brought out Mama’s intrepidity” (36). De esta forma, encontramos la presencia del binarismo, pero siempre desafiándolo de una forma u otra.

Dentro de esta dicotomía se encuentra la racionalidad, la cual se presenta como una característica masculina en oposición a la emocionalidad como característica femenina. Para las escritoras del romanticismo, la racionalidad cumplía un rol primordial en el desarrollo de sus personajes, estableciendo así su equidad frente al género masculino. A pesar de que Sida lleva esta racionalidad a un extremo negativo, su independencia de pensamiento y capacidad de mantener el control frente a situaciones emocionalmente difíciles la lleva a ser un personaje comparable a los que podemos encontrar en las novelas del romanticismo, un elemento del romanticismo femenino que se expresa en la novela principalmente a través de ella.

Estas descripciones indican no sólo la complejidad de los personajes, sino también una decisión de alejarse de estas figuras binarias, una tendencia propia de la tercera ola feminista y por lo tanto de los años 90’s en que fue escrita la novela: “In this phase many constructs were destabilized, including the notions of “universal womanhood,” body, gender, sexuality and heteronormativity. . . the readoption by young feminists of the very lip-stick, high-heels, and cleavage proudly exposed by low cut necklines that the first two phases of the movement identified with male oppression” (Rampton). Bajo esta

perspectiva, podemos entender que no sólo se buscaba deconstruir la forma en que se percibe el género, sino que también se volvió a valorizar elementos de la femineidad que habían sido rechazados por las primeras dos olas feministas. Dentro de este contexto, el contraste que hace Wells entre Sidda y Vivi proviene de este mismo conflicto: el rechazo hacia la femineidad performativa y la apropiación de características clásicamente masculinas, para luego revalorizar la femineidad y rechazar los aspectos más tóxicos de la masculinidad.

En el sublime femenino definido por Mellor, la representación de la naturaleza se encuentra en su expresión más aguda, detallada y cautivante, presentándose también como el reflejo de una relación diferente con la naturaleza no sólo en su sublimidad, sino en sus aspectos más cotidianos. Es a partir de esta relación que nace otra característica propia del romanticismo femenino, la ética del cuidado. Como explica Mellor:

[They] based their moral systems on what Carol Gilligan has recently taught us to call an ethic of care which insists on the primacy of the family or the community and their attendant practical responsibilities. They grounded their notion of community on a cooperative rather than possessive interaction with a Nature troped as a female friend or sister, and promoted a politics of gradual rather than violent social change (3).

La ética de cuidado prioriza la familia o comunidad (nótese esta distinción, ya que permite abarcar mucho más que sólo la familia nuclear) y la necesidad de llevar a cabo las responsabilidades prácticas de ésta, de forma cooperativa tanto entre sus miembros como con la naturaleza, permitiendo así el desarrollo de políticas de cambio gradual y no-violento. Esta comunidad cooperativa es la que permite a las Ya-Yas funcionar como una

unidad que se extiende más allá de su familia nuclear. Vivi transgrede la ética del cuidado de su colectivo con sus abusos, pero la comunidad logra mantener su continuidad gracias a las otras Ya-Yas, quienes toman su lugar y se hacen cargo de sus responsabilidades, permitiéndole así el tiempo que necesita para sanar y eventualmente volver a tomar su puesto dentro de la familia. Al hacerse cargo no sólo de la emocionalidad de sus hijos, sino además de todas las minucias prácticas de su día a día, las Ya-Yas establecen una ética de cuidado que es sostenible en el tiempo y donde los miembros individuales pueden retraerse por un tiempo sin que el sistema pierda funcionalidad. Las Ya-Yas incluso se hacen cargo de Shep, el marido de Vivi, quien recibe los beneficios de esta ética, pero de la cual no es un activo partícipe debido a que requiere un cuidado mucho más completo que sólo el proveer para su familia: esta ética implica necesariamente un cuidado emocional, mental y físico total de sus participantes.

Mientras que las Ya-Yas tratan a la naturaleza como un miembro más de su familia, una relación de igualdad que se extiende a partir de su ética del cuidado. En comparación nos encontramos con Shep, quien es agricultor de algodón y trata a la naturaleza como un objeto de su posesión, beneficiándose de su control. Shep es un personaje que se encuentra en oposición a la relación no-jerárquica y transversal del romanticismo femenino, quien sólo logra formar parte de la gran familia Ya-Ya al final de la novela (un momento que se ve marcado por su reconexión emocional con Vivi) una vez que empieza a plantar girasoles en vez de algodón, sin intención de cosecharlas para su beneficio económico: “Your father,” she said, holding back tears, “has put in over three hundred acres of sunflowers out there. It’s his second crop this season. Not cotton, not soybeans. *Sunflowers* . . . You think you know a man that you’ve put up with for nearly fifty years and then he does something

like that. All for beauty” (345). Shep también adopta la naturaleza como parte de su familia al dejar de cazar animales, eligiendo la fotografía como mejor forma de disfrute. De esta forma, Shep representa las posibilidades que brinda el participar de forma activa en una ética de cuidado, reparando tanto su relación con la naturaleza como su relación con Vivi y reestableciendo su armonía en el proceso.

Trauma y Alteridad

A pesar de la comunidad que logran formar con las Ya Yas, Vivi sufre durante la crianza de sus hijos. Al asumir la maternidad como uno de los pasos a seguir en su vida, sin cuestionarse sus implicancias, nunca consideró lo que significaría para ella, una mujer independiente y de emociones intensas que había llevado una vida privilegiada donde sus necesidades siempre eran de la más alta prioridad, tener que lidiar con la mundanidad de la crianza. Esto resulta especialmente difícil al estar casada con un hombre que, como muchos en su época, pasaba la mayoría de su tiempo fuera de casa. Generalmente asistida por empleadas domésticas, Vivi se ve sobrepasada cuando se encuentra sola frente a sus cuatro hijos enfermos con bronquitis, siendo Sida la mayor con sólo cuatro años. Agravando aún más la situación, Vivi es alcohólica desde hace años y sus emociones ya inestables se ven aún más alteradas debido a su desmedida ingesta de alcohol. Toda esta situación lleva a Vivi a entrar en su primera crisis de enfermedad mental, en que (luego de asegurar su cuidado) abandona a sus hijos sin avisar a nadie, quedándose sola en un hotel por una semana donde sólo logra dormir y comer:

I sat at the table with plenty of room to breathe. Nothing tight on my waist. I should've dressed like that all the time. I should've shredded my girdles with a potato peeler. My belly was full and rounded, and I was very sleepy. My sobbing woke me . . . I could not go back to that house full of hungry mouths. I would start over in a new town, get myself a newspaper job. People did these things. People started over. I hugged myself around my waist. I had to hold on to myself. I had to hold my own body so I would not dry up and blow away (278-279).

En esta cita podemos ver la manifestación física de las restricciones de Vivi. Su cuerpo está en estado de relajo, sin preocuparse por su aspecto físico o de las necesidades de otros. Dice que quiere romper sus fajas usando un pelador de papas, un detalle importante considerando que esta imagen, el pelar papas, se utiliza en muchas ocasiones como símbolo de servidumbre. En este contexto, el pelador de papas sería la herramienta de liberación de Vivi, una herramienta doméstica que se utilizaría para destruir una prenda que fue concebida para modificar, homogeneizar y controlar el cuerpo femenino, restringiendo no sólo su individualidad sino su capacidad de confort y relajación. Más significativo aún es el hecho de que le permite comer tanto como se le plazca y respirar sin restricciones. Por otro lado, al representar a sus hijos sólo como bocas, podemos entender el nivel de deshumanización al que ha llegado, un instinto de supervivencia que le permite escapar de su hogar y dejar a sus hijos atrás hasta que logra recuperarse de su crisis. Su necesidad de sostenerse a sí misma proviene precisamente de esta fisicalidad, permitiéndole mantener una conexión consigo misma y su realidad. También existe en Vivi un sentimiento de agotamiento permanente, que tiene sólo en parte que ver con sus hijos. En realidad, lo que Vivi desea es ser una persona en su propio derecho, no ser la esposa de alguien o la madre

de alguien. Desea sentirse como se siente junto a sus compañeras de toda la vida, las que pueden reconocerla como realmente es, como la persona que tenía una vida antes de verse sobrepasada por las necesidades y presiones sociales de lo que implica tener una familia. Este agotamiento está presente durante toda la novela, resurgiendo principalmente en sus momentos de crisis. Los traumas provocados por las presiones de la maternidad y la domesticidad sin posibilidades de desarrollo personal son problemáticas propias del feminismo de la primera ola, temáticas que fueron exploradas en su momento en las novelas del romanticismo femenino y que siguen siendo muy relevantes el día de hoy, evidenciando la necesidad de continuar el diálogo en torno a ellas y la razón por la que el feminismo de la primera ola sigue tan presente en esta novela.

Vivi también debe lidiar con las experiencias traumáticas que ha sufrido en su vida a manos no sólo de las presiones domésticas, sino de la presión agregada de intentar lidiar con esos pensamientos y sentimientos a través de la culpa, una culpa que proviene de su educación religiosa. La religión cristiana es un componente importante de esta historia, ya que se entrelaza no sólo con los aspectos conservadores de la sociedad sureña, que es de por sí bastante religiosa, sino que además se establece como una fuente de trauma que tiene origen en la madre de Vivi llamada Buggy, una mujer extremadamente devota quien utiliza la religión como fuente de consuelo frente a un matrimonio infeliz y la desaprobación de su madre y sus pares. Es ella quien logra traumatizar a Vivi cuando, en su adolescencia, la traslada a la academia Saint Augustine's, un internado para mujeres conocido por su desproporcionada rigurosidad, austeridad y extrema disciplina, para enmendar la vanidad, independencia y libertad sexualidad y afectiva de su hija, en un intento de forzarla dentro del molde del "ángel del hogar", con una buena dosis de culpa por sus disfrutes. Así lo

explica en la carta donde solicita que acepten a Vivi en la academia: “These girls put their friendship before their love for God the Father. I fear for the loss of my daughter’s soul with all this popularity that has been heaped on her at the high school . . . my daughter is in great danger. Everywhere I turn there is nothing but . . . photographs of the boy she thinks she’s in love with. (194)”. Luego de pasar un semestre totalmente desconectada de sus amigas y familia, enferma y repudiada por sus compañeras y profesoras, Vivi logra volver a su hogar no gracias a su madre o su padre (quien permitió que efectivamente exilien a su hija), sino gracias a la madre de Teensy, Genevive Whitman, quien llega a salvarla luego de que las compañeras de Vivi intentaran quemar sus pertenencias mientras dormía y donde casi la queman viva.

Es preciso considerar este punto ya que, en la academia, utilizan el segundo nombre de Vivi para referirse a ella, Joan, porque tiene relación con Juana de Arco, quien fue quemada en la hoguera debido a falsas acusaciones y sus acciones y vestimenta masculina. El fanatismo religioso que exhiben sus compañeras al enfrentarse con una “pecadora” como Vivi es lo que las lleva a una acción así de destructiva. Es sólo a través del constante cuidado y amor de sus amigas, de su familia electiva, que logra reincorporarse al mundo. Pero no logra deshacerse del trauma vivido en su exilio ni del odio de su madre por regresar: “But even after she began to eat again, to rediscover some of the energy she’d lost, there was something about her that hesitated, that held back . . . She did not know if she would ever stop feeling tired. She learned to camouflage her exhaustion with a slightly forced vitality . . .and was rewarded for it at every turn. The town of Thornton, Louisiana, extolled self-presentation. It was a sort of religion” (233). Para Vivi, pretender una animosidad forzada es más fácil que llegar a la raíz de sus problemas, de resolver realmente

los traumas que le ocasionó la experiencia. Y la sociedad a su alrededor no sólo acepta, sino que incentiva esta felicidad superficial para lograr que la comunidad vuelva a la normalidad luego de presenciar un abuso de esa magnitud. Así es como Vivi se encuentra atrapada entre las presiones sociales de su época y el trauma pisco-emocional ocasionado por su madre. Lo único que le permite sobrellevar su situación es la comunidad que ha logrado crear junto a las Ya-Yas, quienes no sólo logran empatizar con ella sino además de protegerla de sí misma. Esta comunidad se expresa como una mezcla de elementos: es tanto una comunidad de cuidado como una comunidad de sufrimiento, siendo capaces de proveer de esta forma un alivio emocional a través de la comunicación de sus respectivos traumas y la seguridad y tranquilidad que brinda el refuerzo práctico y psicológico de un colectivo que funciona bajo una ética de cuidado. La lealtad de las Ya-Yas frente a las circunstancias de Vivi proviene de esta amalgamación y se traduce en una amistad firme, constante y cómoda. A pesar de que estas mujeres son especialmente privilegiadas dentro de la sociedad debido a su afluencia y raza, aun así se ven oprimidas por su condición de mujer dentro de una sociedad patriarcal, un sufrimiento que estaba en el centro de los cuestionamientos del feminismo de la primera ola y que se encuentra presente tantos años después, incluso en las esferas más privilegiadas de la femineidad, una situación sin resolver que se ve aliviada por la presencia de esta comunidad.

Podemos ver claramente esta lealtad cuando Vivi pasa por su peor crisis, causado por la culpa que llevaba acumulando por años respecto a su rol como madre: decide dejar el alcohol, buscando resguardo en un miembro de la iglesia, quien la refiere a un doctor para recetarle una droga llamada Dexamyl (una pastilla de combinación con antidepresivos, ansiolíticos y metanfetaminas), que supuestamente le ayudaría a dejar el alcohol y

convertirla en una mujer devota. Sus propios trastornos, la sobriedad repentina, las pastillas que le quitaban el hambre, el sueño y sensación de cansancio y la resurgencia de traumas relacionados con la iglesia la llevan a una crisis psicótica delirante luego de un retiro espiritual:

‘She was convinced—at least this is what she’d pieced together—that the four of you kids had been entered by the devil’ . . . ‘I imagine you remember the next part, Sidda,’ Caro said, sitting back in the easy chair. ‘Vivi beat the four of you violently. She struck you repeatedly with a belt while you were naked. By the time I got there, after Willetta had cleaned yall up, the welts were horrible and the four of you were almost hysterical’ . . . ‘I found Vivi lying on the kitchen floor alone, naked. I thought at first I could reason with her. I thought I could will Vivi to snap out of it. My mistake. I have loved your mother like a sister, loved her like family, loved her as much as I love my children, probably more than I loved my husband’ . . . ‘Seeing her on the floor like that wasn’t easy . . . I took her to the bathroom, put her on the toilet. *And she could not remember what to do*’ (300-302).

En este episodio, podemos ver una combinación de elementos importantes: primero, la paranoia religiosa que la llevó a creer que sus hijos habían sido poseídos por el diablo. Segundo, el nivel de vulnerabilidad extremo tanto de los niños como de Vivi, representado visualmente a través de su desnudez, faltando la protección física de la vestimenta. Por otro lado, nos encontramos con la interferencia primaria de Willetta, quien previene que el incidente llegue a causarle heridas aún mayores o incluso la muerte de los niños, poniéndose en riesgo para protegerlos. Finalmente nos encontramos con la presencia de Caro, quien describe los acontecimientos. Es ella quien se encarga de Vivi una vez que

Willetta logra llevar a los niños a un lugar seguro. Al ver el estado shock en el que se encuentra y la pérdida de sus facultades más básicas, es Caro quien decide que debe ser internada en una clínica psiquiátrica, velando por su salud mental, física y emocional por encima de las restricciones sociales de su época. La lealtad de las Ya Yas entra en acción una vez más, al resguardar no sólo a la misma Vivi, sino a toda su familia.

El trauma ocasionado por estas instancias de maltrato lleva a Sidda a distanciarse de su madre, tanto física como emocionalmente. Sidda es, por lo tanto, un personaje que funciona en contraste con su madre, sin duda debido al daño que su débil estado mental le causaron en su niñez. Este daño restringe su capacidad de expresión y le impide, en muchos casos, entender sus sentimientos a cabalidad o permitirse que fluyan de forma libre y desinhibida, como sí lo hacía cuando era pequeña. Sidda se resguarda en la racionalidad y meticulosidad, expresada a través de su trabajo y sus largos años de terapia, pero sigue siendo extremadamente propensa a sumirse en espirales de indecisión y ansiedad. Esto nos lleva a considerar la importancia de la comunicación entre madre e hija para sanar este trauma, la cual se produce a través del libro de recortes y sus conversaciones con las Ya-Yas, los cuales permiten cortar el ciclo de dolor que la familia ha perpetuado por generaciones. Esta comunicación se lleva a cabo de forma indirecta hasta el final de la novela, siendo la resolución del conflicto superficial (la entrevista con el *New York Times*) un paralelo de la resolución de sus conflictos internos, sugiriendo aún más la necesidad de crear una comunidad de cuidado que permita sobrellevar problemáticas que, de otra forma, ambas mujeres quizás no hubiesen tenido la fortaleza de enfrentar por sí solas.

Sororidad e Interseccionalidad

Al analizar esta novela, es necesario considerar que existen muchas temáticas en que este género no ha evolucionado más allá de las propuestas que ofreció el romanticismo femenino, entre las cuales se encuentra la interseccionalidad como punto principal. Esto resalta especialmente debido a que la historia que se está contando aún se enfoca principalmente en las ‘blancas burguesas’, como les llama Davies, y su sororidad, dejando de lado experiencias de mujeres más marginalizadas, grupos que podrían beneficiarse aún más de esta sororidad, especialmente si se hace uso del amplio privilegio social que tienen las protagonistas a su favor.

Que una novela como esta haya resultado ser tan popular y comercialmente exitosa, nos lleva a pensar que la exclusión de estos personajes marginalizados no es mera coincidencia, sino una señal de que, hasta el momento de su contexto de producción, este era el tipo de sororidad y experiencia femenina que la sociedad estaba dispuesta a aceptar de brazos abiertos, un género que “suele vincularse al postfeminismo por representar a mujeres que escapan del papel de víctimas y simplemente afirman su propia valía (93). En un principio, respondían al prototipo occidental de mujer joven, soltera, blanca, heterosexual, entre la veintena y la treintena, que vivía en áreas metropolitanas” (Ramos Cabrero, 76). La interseccionalidad no empezaría a formar parte del imaginario colectivo hasta años después y su ausencia se siente dentro de una narración que se vio beneficiada por su ausencia, apuntando a un público mucho más amplio que le permitiría un nivel alto de éxito comercial.

Pero ¿por qué es importante la falta de diversidad económica, racial y sexual, en la novela? ¿Se ven estos elementos influenciados por el origen de este tipo de novelas en el

feminismo de primera ola? De acuerdo con Ann Friedman, en su reseña para el libro *The Social Sex, a History of Female Friendship* (2015):

Friendship became a powerful way of challenging women's subservient roles and pushing forward other progressive political agendas . . . Sisterhood, as the slogan goes, is powerful. But it is not universal. Women's friendships can vary greatly along economic and racial lines. So it's disappointing that even when it arrives at the 20th century, "The Social Sex" is heavily biased in favor of the stories of rich, educated white women. While the Gee's Bend quilters, a group of African-American craftswomen in rural Alabama, make an appearance, and Yalom and Donovan Brown acknowledge the strong bonds among African--American women, most of the anecdotes they include reference women who have had quite a bit of access to money and power. (Friedman, 2015)

Y tal como expresa Friedman respecto a *The Social Sex*, *Ya-Ya Sisterhood* representa cómo la amistad y sororidad femenina puede ser una gran forma de levantarse frente a las posiciones de opresión de una sociedad patriarcal, especialmente en épocas anteriores, donde el rol de la mujer estuvo casi siempre subordinado al del hombre, pero definitivamente nos muestra también el aspecto de la sororidad femenina que existe sólo bajo la luz del privilegio, de las experiencias de mujeres "ricas, educadas y blancas". Los personajes principales de esta novela están lejos de ser considerados diversos y es por eso que sus problemas se nos presentan como problemas personales, no sociales.

A pesar de lo maravillosa que es la relación que tienen Ya-Yas, hay muchos elementos inherentes a este grupo de mujeres en particular que permite una convivencia así de armónica, de los cuales la mayoría caben dentro del concepto de homogeneidad. Las Ya-

Yas son un grupo increíblemente homogéneo de mujeres: a pesar de que todas tienen contexturas físicas diferentes, un detalle importante pero irrelevante en la narración, todas provienen de un contexto social similar, proviniendo de familias adineradas, religiosas, conservadoras y de alto estrato social, además de ser mujeres blancas, heterosexuales y cisgénero. Es por esto que los conflictos que surgen entre las Ya-Yas son un resultado de personalidad o circunstancia, no de diferencias profundas e intrínsecas entre los personajes. La sororidad entre ellas, incluso con lo fuerte que es, no lleva consigo desafíos sociales o cargas raciales, produciendo una forma de sororidad que, si bien no menos profunda e importante, resulta mucho más fácil de llevar a cabo.

Sin embargo, como hemos visto anteriormente, esto no significa que las mujeres no se encuentren desventajadas dentro de sus variados tipos de privilegio social. Por ejemplo, Vivi no recibe a tiempo la atención psico-médica que necesita desesperadamente debido a la naturaleza tabú de la psiquiatría en esa época (un tema que se normaliza con los años y, por lo tanto, no afecta a su hija como le afectó a ella), llevándola a ser internada en una clínica psiquiátrica. Incluso al salir, Vivi se rehúsa a hablar respecto a esta época de su vida y nadie además de las Ya-Yas se entera de su situación. Vivi debe hacerse cargo de la crianza de sus hijos por sí sola, debido a que su pareja no se encuentra disponible y además se le permite no estar involucrado en la crianza debido a la libertad que le conceden las estructuras heteronormativas y patriarcales. De esta forma, Vivi es privilegiada y desventajada: se ve restringida por normas sociales que no necesariamente habría adoptado por sí misma (como la maternidad o la religión) y por estructuras heteronormativas que la degradan y minimizan (por ejemplo, al tener que depender de su pareja a través de una “mesada” que está fuera de su control), pero al mismo tiempo, es una mujer

extremadamente privilegiada en cuanto a su raza, estatus social, capacidad monetaria para contratar a empleadas domésticas para ayudarla en la crianza y capacidad monetaria en general.

Esto nos lleva al concepto de interseccionalidad acuñado por Kimberlé Crenshaw, una palabra utilizada para referirse a los puntos de intersección entre las diferentes identidades sociales de una mujer, como lo serían su sexualidad, género, ocupación, nivel educacional, etc., puedes provocar diferentes niveles de alteridad en la sociedad. Como explica Crenshaw: “[Intersectionality is a] metaphor for understanding the ways that multiple forms of inequality or disadvantage sometimes compound themselves, and they create obstacles that often are not understood within conventional ways of thinking about anti-racism, or feminism, or whatever social advocacy structures we have” (“Kimberlé Crenshaw: What is Intersectionality?”). La interseccionalidad, por lo tanto, nos permite entender más ampliamente el rol que cumplen las desventajas y el privilegio en nuestra sociedad. Claramente, *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* no es una novela que busque explorar estas temáticas, enfocándose más que nada en las motivaciones y el desarrollo de sus personajes. Podemos ver que se han perpetuado también elementos propios del feminismo de la primera ola, la cual no daba cabida a temáticas pertinentes a las mujeres más marginalizadas en la sociedad, como serían las mujeres de color. Sin embargo, hay algunos momentos en la novela que nos dan un atisbo a problemas raciales, de género, de inequidad social y salud mental.

Al detallar los males y deficiencias de las mujeres de su época, Mary Wollstonecraft da luz a las circunstancias que crean a mujeres como Vivi también. Como explica Mellor:

The upper- and middle-class women of Wollstonecraft's society were kept, she claimed, in “a state of perpetual childhood” (9), “created to feel, not to think” (62). They were—and Wollstonecraft like Catharine Macaulay insisted on the term—“slaves” to their fathers and husbands (167), but, in revenge, cruel and petty tyrants to their children and servants. . . . As a result, they became indolent wives and inconsistent mothers. . . . While some modern feminist readers have been dismayed by Wollstonecraft's evident dislike of the women of her day, we must keep in mind that she blamed these female follies on men, on their failure to provide a suitable education for the women for whom they were financially and morally responsible. (36-37).

Si bien esta es la descripción en la cual se refiere a su época, hay mucho de ella que aplica directamente a personajes como Vivi. De clase alta y educada sólo superficialmente (sin intención de desarrollarse seriamente en una profesión), Vivi se comporta en muchas formas como una niña. Esta niñez perpetua se representa en la novela a través del anillo que le regala su padre al cumplir dieciséis años, siendo ese regalo la única pertenencia con la que Vivi puede contar para obtener dinero por su cuenta. Al depender totalmente de su padre o su marido, Vivi se encuentra en una situación de poder que, además de su crianza, no le permite actuar como una verdadera mujer adulta y ser independiente. Esto la lleva a cometer muchos errores y permitirse todo tipo de excesos, que sólo exacerban su ya delicado estado mental y la llevan a ser muchas veces abusiva, inconsistente e intolerante con las personas que se encuentran en posiciones de poder inferiores a la suya.

Resulta relevante, por lo tanto, el análisis de los personajes que se encuentran en posiciones de poder inferiores a las protagonistas de la novela, pero que aun así cumplen un

rol importante dentro del sistema sororo que han creado, dándonos a entender en mayor profundidad cuáles son las limitaciones de esa sororidad.

Estas limitaciones se ven evidenciadas en la invisibilización de personajes más marginalizados, que, si bien existen dentro de la novela, sólo cumplen un rol auxiliar al de las mujeres privilegiadas en la narración. Es importante, por lo tanto, considerar también lo que se puede encontrar en los espacios negativos, en los silencios: así es como nos acercamos a los personajes que la literatura comercialmente exitosa deja de lado. Alejándonos de nuestros personajes principales, nos encontramos con dos mujeres que viven en los márgenes de la narración y de la sociedad: Willetta Lloyd, mujer afroamericana y empleada doméstica de la familia y Lizzie Mitchell, una mujer viuda de clase trabajadora. Willetta, a pesar de encontrarse marginalizada en la narración, cumple un rol fundamental dentro de la novela. La familia Walker, como muchas familias sureñas de la época, e incluso algunas el día de hoy, contratan a Willetta como empleada doméstica para su hogar. Willetta es una mujer afroamericana y su esposo trabaja para la familia Walker como la segunda mano de Shep en el manejo de su plantación de algodón. Esto es un aspecto problemático en sí, ya que perpetúa estereotipos dañinos y opresiones que refuerzan las estructuras de desventaja social que siguen estando muy presentes hasta el día de hoy. Sin embargo, debido a que la novela presenta dos perspectivas diferentes, podemos encontrar dos versiones de un mismo personaje. Willetta es quien se ve más afectada por la carga materna que Vivi abandona, no sólo haciéndose cargo de sus hijos, sino además protegiéndolos de sus crisis mentales más violentas:

My mother's life, my own life, would not have been possible without Willetta.

What we owe her is so complex I'll never figure it out . . . Forced by circumstance

to spend more time caring for the Walker children than her own, Willetta loved Sida in spite of the slave wages she was paid for her days, and often her nights . . . Willetta had given Sida an acceptance and affection that were miraculous, given the relationship she had to Sida's parents. Of the countless cruelties of racism, Sida thought, one is the unspoken rule that white children, once we reach a certain age, are supposed to renounce the passionate love we feel for the black women who raised us. We're supposed to replace it with a sentimental, patronizing affection. We're supposed to let the thinly veiled jealousy of our own mothers obscure what we feel for the women they hired as maids. (258)

En esta cita nos encontramos con dos aspectos importantes de la figura de Willetta a través de la mirada de Sida. Funcionando como una barrera entre los peores momentos de su madre y su propia persona, Sida le confiere a Willetta no sólo un amor que podría fácilmente asociarse al de una madre, sino también el rol de mártir. Al sentir compasión y culpa por la situación de Willetta, pero no trabajar activamente para cambiar esa situación, Sida martiriza la figura de Willetta para ponerla en contraste con su propia madre. Debido a la forma en que Sida describe esta situación y la falta de desarrollo narrativo que tiene su personaje, Willetta pasa a ser un objeto para reflejar los sentimientos de Sida. Es esta martirización y objetivación que impiden que Sida establezca una relación sorora con Willetta, permitiendo que la culpa y las malas influencias recibidas durante su crianza no le permitan utilizar su propio privilegio para apoyar a una mujer que cumplió un rol fundamental en su vida.

Sida es capaz de reconocer el racismo inherente en el trato y cuidado de Willetta, entendiendo cómo el privilegio e inestabilidad mental de su madre obligaron a Willetta

vivir más en la casa de los Walkers que en la suya y agradeciendo el amor y cariño que siempre le tuvo a pesar de sus injustas circunstancias. Vivi, por otro lado, tiene una relación mucho más tensa con Willetta, mezclando sus actitudes racistas y comportamientos aprendidos con la envidia y rabia que le produce el que sea más capaz de cuidar de sus hijos que ella y la culpa y vergüenza por tener que enfrentarse a Willetta luego de sus crisis psicóticas. Y a pesar de que, como dice Sidda, le deben casi toda su apacible situación familiar a ella, Vivi nunca considera pagarle a Willetta lo que corresponde por su trabajo, una situación que podría enmendarse fácilmente pero que no es considerada más allá de los pensamientos internos de Sidda, quien tampoco toma acciones para rectificar el problema.

En Willetta podemos encontrar la opresión combinada de ser una mujer de clase trabajadora, afroamericana, que debe lidiar no sólo con su propia maternidad (ya que Willetta también tiene una familia, pero la novela casi no explora este aspecto de su vida) sino la de alguien más. La sororidad no tiene cabida cuando se trata de Willetta. No hay un sentimiento de real compañerismo en su relación debido a la inequidad fuertemente intencional que se lleva a cabo entre ambas mujeres. A pesar de que hay momentos en la novela en que Vivi defiende a Willetta o a su empleada doméstica anterior, Ginger, estos momentos son pocos y no tienen una profundidad real, ya que Vivi no cambia su actitud respecto a Willetta u otras empleadas afroamericanas con las que tiene contacto. Porque es una mujer intrínsecamente racista, la sororidad de Vivi sólo puede llevarse a cabo con otras mujeres blancas, como sucede con el personaje de Lizzie Mitchell.

Lizzie Mitchell es una vendedora de puerta en puerta que conocemos relativamente temprano en la novela. Llega a la casa de Vivi a intentar venderle productos de belleza, pero falla en su presentación y profesionalismo. Luego de deshacerse en lágrimas,

explicando que su esposo murió en un accidente laboral y ahora debe cuidar a sus dos hijos, Vivi (que luego nos enteramos acaba de recuperarse de la crisis psicótica donde agredió a sus hijos) empatiza con la situación de Lizzie y toma acción como su benefactora y mentora. Compra muchos de los cosméticos que Lizzie vende a pesar de guardarlos sin uso, la ayuda a conseguir nuevas clientas entre las esposas de los trabajadores de campo y las Ya-Yas, e incluso la ayuda a prepararse para otras visitas a clientes. Gracias a este acto de generosidad, tanto Vivi como Lizzie logran superar sus dificultades y desgracias: Lizzie se convierte en una excelente vendedora, capaz de proveer para su familia y consiguiendo la confianza que antes le hacía falta para lograr sus objetivos, mientras que Vivi encuentra en Lizzie un propósito para seguir con su vida, utilizando la línea cosmética como excusa para volver a sentirse como la mujer que solía ser:

Although Sidra could not have put it into words, it seemed that the Beautiere Line was not only a cosmetics line, but also a lifeline. Not only for Lizzie Mitchell but also for her mother . . . She stood at the end of the driveway as the two women rolled down the long gravel road that led away from Pecan Grove in the direction of town. As she watched, she could see her mother's and Lizzie's heads silhouetted against the green fields filled with her father's cotton. For a moment Sidra thought they looked like sisters. (137-138)

A pesar de ser una desconocida, Vivi es capaz de empatizar con la situación de Lizzie hasta que, en los ojos de Sidra, parecen más hermanas que amigas. La experiencia de Lizzie como mujer blanca, de clase trabajadora y madre soltera, conecta más fácilmente con Vivi debido a sus propias experiencias, permitiendo que le dé la bienvenida a la intensa amistad y sororidad de la que ha demostrado ser capaz con las otras Ya-Yas. La extrema diferencia

entre las relaciones de Vivi con Willetta y Lizzie nos permite ver con más claridad cómo la novela romantiza las relaciones entre mujeres blancas, pero deja a personajes como Willetta fuera de su círculo de apoyo sororo.

Tanto como lo mencionado a través de la interseccionalidad que busca Crenshaw, la reconocida académica feminista Angela Davies ha sido firme en explicar por qué el feminismo no hace lo suficiente (o nada) por incorporar a mujeres de color en sus narrativas, excluyéndolas así tanto de las oportunidades de ascenso social, como de las comunidades sororas de las que podrían formar parte. En una conferencia para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCCB), Davis explica los beneficios de la interseccionalidad:

I often point out that when I wrote a book that was published in 1981 called *Women, Race and Class*, everybody started referring to me as a feminist, and my response was, “I’m not a feminist, you know, I’m a black revolutionary”. Because I didn’t see how the two had anything to do with each other. But I realized that I was talking about a certain kind of feminism, a bourgeois feminism. A feminism that is still, unfortunately, yeah, white, white bourgeois feminism, which is unfortunately the most represented feminism today, and most people think of that as feminism. But that ignores the fact that huge numbers of organic and academic intellectuals who are women of color have transformed the very nature of feminism. And the hallmark of feminism today is what we call intersectionality. (Davis, CCCB)

Como explica Davies, existe un tipo de feminismo, al que ella llama blanco y burgués, que hasta recientemente no parecía dar cabida a mujeres de color, u otras personas que no caben dentro de la categoría de mujer blanca, anglosajona y de clase media-alta. Sin embargo,

sintió la necesidad de cuestionar esta situación no sólo porque el feminismo sí puede dar cabida, a través de la interseccionalidad, a estas personas, sino también porque muchas de las barreras que han sido derribadas por la lucha feminista han sido llevadas a cabo no sólo por las mujeres blancas burguesas, sino también por mujeres de color y otros que han luchado por un mejor futuro, ya sea en la academia o en la calle. Angela Davies es un ejemplo de esta influencia, siendo hoy en día la interseccionalidad uno de los elementos más importantes dentro del movimiento. Davies también nota claramente los peligros del “techo de cristal feminista”, esa barrera invisible, pero muy real, que da más acceso a algunas personas dentro del feminismo que a otras:

Glass ceiling feminism. This is what Hillary Clinton represented, but glass ceiling feminism is represented, is grounded from the very outset in hierarchies. I mean how else does that metaphor work? Those who are already high enough to reach the ceiling are probably white, and if they are not white, they are already affluent, because they are at the top, all they have to do is push through the ceiling. And as long as I have identified as a feminist it has been clear to me that any feminism that privileges those who already have privilege, is bound to be irrelevant to poor women, working class women, women of color, trans women, trans women of color. If standards of feminism are created by those who have already ascended economic hierarchies, and are attempting to make the last climb to the top, how is this relevant to women who are at the very bottom? (Davis, CCCB)

Como podemos apreciar en la cita anterior, un problema clave en el desarrollo del feminismo ha sido su falta de consideración a las desigualdades sociales y diferentes formas de alteridad que oprimen a los grupos de mujeres más marginalizados, razón por la

cual se produce la necesidad de introducir un feminismo más interseccional en la tercera ola. Es así como esta novela es cómplice de esta falta de incorporación no sólo de personajes marginalizados, sino de las temáticas propias de esos grupos en vez de temáticas propias de mujeres que ya se encuentran en una situación mucho más privilegiada.

Debido a estas faltas al incorporar a mujeres de color, sus experiencias muchas veces quedan relegadas a los márgenes, como Willetta, en favor de contar las historias de mujeres blancas que, si bien también merecen que sus historias sean contadas, han sido foco de atención por muchos, muchos años. Al centrarse en historias como estas, que normalizan a las personas privilegiadas en vez de las oprimidas -incluso en historias como *Ya-Ya Sisterhood*, donde existen mujeres que buscan activamente entablar relaciones positivas, de empoderamiento y cuidado interpersonal- nos encontramos con una sororidad que es capaz de extenderse a otras clases sociales (aunque sea más que nada una línea narrativa adicional que un componente fundamental de la historia), pero que no es capaz de extenderse en términos raciales. Este es un problema que la misma autora ha confrontado: “When I step into looking at my own racism, if I don’t on some level forgive myself for it, then I become so locked up by guilt that I’m paralyzed to do or say anything. While I don’t believe in letting myself off the hook, forgiveness is mixed in with becoming more aware of my white privilege and the sense of urgency that I have in culture right now” (Little Rock Soireé, 2016). Claramente, la autora está intentando mirar a su trabajo y su vida con ojos abiertos, aceptando su privilegio y tendencias racistas en la narración. Es gracias al trabajo de mujeres como Crenshaw y Davies que ahora podemos avanzar hacia un feminismo más igualitario, que no sólo entiende los desafíos que enfrenta cada mujer, sino que también es capaz de dar espacios y apoyo a quienes se encuentran más vulnerables

frente a las presiones sociales, usando el privilegio que cada una posee para crear una hermandad más diversa, más informada y poderosa. *Ya-Ya Sisterhood* es un ejemplo interesante dentro de la ficción sorora debido tanto a sus aspectos positivos como a sus aspectos negativos: por un lado, es una novela que enfatiza y moderniza elementos importantes del romanticismo femenino, perpetuando una genealogía literaria que ha logrado poner en palabras la experiencia femenina desde hace años. Además, trae al presente las problemáticas del feminismo de la primera hora, evidenciando las carencias que aún existen en la sociedad y a los que el feminismo no ha podido dar una solución. Pero, por otro lado, es un ejemplo importante del tipo de novelas que se vuelven comercialmente exitosas no sólo debido a estos aspectos positivos, sino porque perpetúan un statu quo que, hasta el día de hoy, existe sólo para beneficiar a algunos sectores de la población, perpetuando así la invisibilización de mujeres marginalizadas en el *chick lit*.

Capítulo 3:

Mujeres que compran flores

Mujeres que compran flores (2016)² es una novela escrita por la novelista y dramaturga española Vanessa Montfort. A pesar de ser una novela muy reciente, ha logrado llegar ya a su vigesimosegunda edición, ha sido publicada en más de trece países y traducida a más de siete idiomas, convirtiéndola en una novela de amplio impacto global. La narración comienza con Marina, la protagonista, quien llega a vivir a Madrid luego de la muerte de su marido. El primer lugar donde se adentra es el Jardín del Ángel, una florería en el corazón de la ciudad que funciona como telón de fondo para los acontecimientos de la novela. Ahí es donde Marina conoce a Olivia, la dueña de la florería, y a quienes pronto se convertirán en sus mejores amigas: Casandra, Gala, Aurora y Victoria. Es Olivia quien reúne a este grupo de mujeres, ella rondando los sesenta años y las otras los cuarenta, para ayudarlas a sobrellevar el periodo de transición por el que están pasando. Tomando el rol de madre y enfermera, Olivia busca curarlas a todas de sus diferentes ‘síndromes’, los cuales sirven para contextualizar al lector y dar un punto de partida a la narración. La autora las enlista de la siguiente manera:

Marina sufre el síndrome del copiloto: siempre ha dependido de que su pareja le marque el rumbo de su vida. Casandra padece el síndrome de la superwoman: antes que depender de nadie se aplicaría la eutanasia activa. Prioriza su éxito profesional sobre su vida personal, en el caso de tenerla. Gala representa el síndrome de Galatea: cree firmemente que la mujer tiene hoy todos los derechos. Todos salvo el

² Debido a lo reciente de su publicación, no se ha podido encontrar críticas literarias o referencias académicas sobre la novela que se consideren apropiadas a esta investigación, siendo en su mayoría reseñas informales vía YouTube o artículos de opinión en blogs literarios.

de envejecer. Aurora encarna el síndrome de la bella sufriente: confunde el amor con la obsesión. Es decir, cuanto más dolor más enamorada se siente. Victoria es una de esas mujeres que han decidido poder con todo -la mejor madre, la mejor trabajadora, la mejor hija-, o dicho de otro modo, las que tienen el síndrome de la omnipotente. (393-394).

Con estas concisas descripciones, Montfort retrata tanto a los complejos personajes de la novela como a los problemas que acechan a la mujer contemporánea. Influenciada por las olas feministas globales y las propias de España, la autora logra capturar seis experiencias de feminidad en el siglo XXI. En comparación con *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*, una novela que se ve fuertemente influenciada por el contexto histórico-social de Estados Unidos, *Mujeres que compran flores* lidia con temáticas tanto propias del feminismo global como propias de España, relacionándose especialmente con el feminismo de la primera ola. Esta ola buscaba destacar a la mujer como un ser digno del mismo nivel social, político y legal que el hombre. Al relegar a la mujer a un rol doméstico determinado por su maternidad y perpetuado por la religión y la sociedad conservadora española de la época, la primera ola fue el comienzo de un proceso de liberación y reestructuración social que continúa hasta el día de hoy. En este capítulo se demostrará la influencia del romanticismo femenino y de la primera ola feminista en la novela, con la intención de determinar qué elementos propios del romanticismo femenino sirven como conducto para que se planteen cuestionamientos sobre la experiencia femenina. Podemos encontrar la presencia de cuestionamientos similares a los que plagaban a Mary Wollstonecraft al escribir *Maria, or the Wrongs of Woman*, además de la presencia de temáticas de carácter más contemporáneo. Adicionalmente se buscará determinar por qué la primera ola feminista

resulta más influyente en estas novelas que las más recientes, considerando su amplia comercialización y popularidad.

A pesar de haber conseguido el voto universal en el año 1931 -once años después de Estados Unidos y sólo tres años después de Gran Bretaña- el feminismo español se vio coartado por la erupción de la guerra civil española y la consiguiente dictadura de Francisco Franco, un periodo de cuarenta años en que se impidió la implementación del voto femenino, se reprimió sus libertades, las confinó a roles heteronormativos conservadores y exilió a las grandes figuras femeninas de la época, como Clara Campoamor³, impulsora del movimiento que permitió el voto a las mujeres. Todo esto llevó a una paralización y retroceso en temáticas de igualdad de género en España, donde los esfuerzos de los movimientos a favor de la mujer se centraban más que nada en defender a víctimas de abuso frente a la dictadura. Fue sólo en 1975, con la muerte de Franco, que las mujeres españolas pudieron retomar el tiempo que perdieron durante esos cuarenta años, lo cual hicieron con extrema rapidez:

Las feministas iniciaron su camino trabajando por una sexualidad libre, contra la penalización del adulterio, por la legalización de los anticonceptivos, la exigencia de guarderías, la educación sexual, el derecho al divorcio, al trabajo asalariado, a la amnistía para las más de 350 mujeres que permanecían en las cárceles condenadas por los llamados delitos específicos (adulterio, aborto, prostitución). (Santolaya et al., 213)

Muchas de estas iniciativas se demorarían años en llegar a puerto, especialmente debido a la fuerte influencia cultural y socioeconómica de la religión católica, pero han logrado cumplir con una gran cantidad de objetivos, entre ellos, lograr el derecho al aborto libre y

gratuito desde el año 2010. A pesar de que la novela está situada en la España contemporánea, es importante analizar la presencia del feminismo de la primera ola en la novela con la intención de determinar el alcance e influencia que aún tiene en las novelas de ficción sorora y la significancia de su prevalencia.

Mujeres que compran flores tiene dos tramas que se entrelazan: una que detalla el encuentro de todas las mujeres en el Jardín del Ángel y otra que detalla el viaje de Marina en barco, el cual se marca a través de los capítulos enumerados del «Día 1» al «Día 8». Tras el primer encuentro del grupo de mujeres al comienzo de la novela, ellas deciden ayudar a Marina hacerse del valor necesario para llevar las cenizas de su marido a Tánger, quien hasta el momento nunca ha navegado sola y no se siente capaz de llevar a cabo el viaje. El resto de la novela transcurre durante los meses previos a este evento, excepto por los capítulos finales, en los cuales se unen ambas narraciones con una reunión en el Jardín del Ángel luego del retorno de Marina. De carácter intimista, ambas narraciones toman el foco de la protagonista, un elemento muy propio del romanticismo. La autora además hace uso de un discurso intimista es utilizado ampliamente en la literatura femenina, lleno de metáforas, cuestionamientos internos, personificaciones y preguntas retóricas., las cuales provienen principalmente del romance popular y la novela de modales, ambos géneros ampliamente utilizados durante el romanticismo y que, de acuerdo a Ferris y Young, buscaban introducir al lector en la mente de su protagonista utilizando el narrador en primera persona y el estilo de índole confesional como, llegando incluso a acercarse en muchos casos más al monologo que a la simple prosa (31-38). Este es, por lo tanto, un lenguaje inherentemente psicológico que llama a adentrarse en la mente del personaje y entender sus emociones y complejidades, las cuales se expresan a través del uso de

elementos pertenecientes al romanticismo femenino. Al analizar las características del romanticismo femenino que siguen presentes en la ficción sorora, es posible profundizar en cómo se expresa la experiencia femenina y qué elementos del romanticismo femenino funcionan como un conducto para establecer temáticas propias del feminismo de la primera ola.

Una temática crucial para el romanticismo femenino y la primera ola es la maternidad. Tanto en la novela anterior como en *Mujeres que compran flores*, encontramos que la maternidad sigue siendo un tópico de conversación importante entre las protagonistas, algo que pudimos ver también en *Maria* y que demuestra la significancia que este tema sigue teniendo en la sociedad actual. A pesar de que *Mujeres que compran flores* fue escrita el año 2016, es muy difícil incluso en el día de hoy encontrar una igualdad real entre hombre y mujer cuando se trata de responsabilidades domésticas, afectivas y parentales, especialmente cuando se trata de las madres. En la novela, es Olivia quien más enfatiza tanto los privilegios que ahora tienen sus compañeras en la florería con respecto a la maternidad, privilegios que ella no tuvo durante su juventud debido a sus circunstancias personales e imposibilidades legales:

Por eso, me dijo, era importante que aprovechara el mundo en el que había nacido. Estrechó mi mano sobre la piedra. Era muy importante, repitió, que nunca dejara que nadie me dijera si debía tener un hijo o no tenerlo ni cuándo ni con quién. «Haz lo que sientas», la escuché decir mientras dejaba la vista perdida en un sol líquido que empezaba a derramarse sobre la plaza, «es maravilloso que ahora esté en vuestra mano.» . . . Teníamos la llave de la vida y la libertad para decidir sin estar

condicionadas a nada ni a nadie. No iba a ser un proceso fácil, pero sin duda era el camino. (363).

Habiendo pasado de un mundo mucho más parecido al de Mary Wollstonecraft que al del día de hoy, Olivia es la voz de la generación anterior en el mundo presente. Si bien ella siente que muchos de los problemas que la acechaban en su juventud han sido solucionados en la modernidad, está muy claro que esto no es tan cierto como parece. A pesar de tener la opción de abortar libremente - un privilegio que España ha podido lograr, pero que sigue siendo un impensable en muchos países del mundo³-, el acoso sexual, las sanciones sociales por un embarazo adolescente o simplemente por decidir no tener hijos siguen estando muy presentes. Sin duda estas temáticas han cambiado de foco y gravedad, pero no dejan de ser uno más de los problemas a los que debe enfrentarse la mujer contemporánea. La maternidad continúa siendo uno de los temas más difíciles de conciliar con respecto a el rol de la mujer en la sociedad y es, por lo mismo, una cadena que sigue uniendo a generaciones pasadas con generaciones presentes, razón por la cual se encuentra tan presente tanto en *Ya-Ya Sisterhood* como en *Mujeres que compran flores*. En su ensayo *Contra los hijos* (2017), Lina Meruane detalla la multiplicidad de roles que debe cumplir la mujer, entre ellos la maternidad, a pesar de la falta de apoyo por parte de parejas y gobiernos:

Las mujeres-profesionales. Las mujeres-obreras. Las mujeres-intelectuales, las mujeres-artistas. Las mujeres-madre. Sus diversas dimensiones, no lo olvidemos, a veces se solapan. Todas estas mujeres han seguido volviendo por las tardes o por las

³ Información provista por: Center for Reproductive Rights, <https://reproductiverights.org/worldabortionlaws>.

noches a sus casas para seguir trabajando y sirviendo a sus hijos, a veces con, pero sobre todo sin, la ayuda de sus parejas. Sin el respaldo de leyes que socialicen la crianza distribuyendo responsabilidades en vez de meros discursos que celebran, sin pudor y públicamente, la procreación como cuestión cada vez más privada. . . . Esos discursos ideológicamente poderosos, pero económica y legalmente insustanciales, corren una velada cortina sobre la difícil realidad que se oculta detrás: la enorme desolación de la madre que se queda en casa y la creciente culpabilización de la que logra salir. Y la frustración de ambas por no saber convertir el hartazgo, la infelicidad, la ira, en formas de acción política que logren socializar la tarea de la crianza (loc. 611-618).

Meruane hace alusión en esta cita al concepto de interseccionalidad y a la falsa libertad que se le presenta a la mujer moderna. Todas las mujeres tienen aspectos de sus vidas que cambian sus circunstancias, aumentando o reduciendo su nivel de privilegio social.

Llevando el experimento más lejos, las dimensiones de una misma mujer podrían ser mujer-obrera-artista-bisexual, todas implicando un nivel diferente de marginalización en la sociedad. Sin embargo, las responsabilidades que se le confieren a la mujer sólo por el hecho de ser mujer, como las responsabilidades afectivas, de crianza o de cuidado, son responsabilidades que no son valorizadas de la misma forma por los gobiernos o sistemas económicos actuales y que por lo tanto dejan a todas automáticamente en desventaja, tanto por participar de estas expectativas como por no participar en ellas. La distribución de las responsabilidades, por lo tanto, se carga hacia la mujer por culpa de los mismos derechos que se han logrado ganar con los años. Peleando frente a estructuras patriarcales que las limitaban, el feminismo de la primera ola buscó y logró, en mayor parte, abrirse paso a un

mundo que hasta ese momento había pertenecido exclusivamente al hombre. Sin embargo, no lograron liberar a sus hijas de las cadenas que las ligaban a la maternidad, la responsabilidad afectiva y muchas otras labores tan necesarias para el correcto funcionamiento de la sociedad y que, sin embargo, no se traducen en una responsabilidad compartida.

En la novela nos encontramos con personajes que, de una u otra forma, han dejado de lado una o más de las expectativas tradicionales que la sociedad impone a la mujer. Aurora deja de lado su sexualidad, Gala la monogamia, Casandra la heteronormatividad, Marina la maternidad y Olivia la familia nuclear. De todas estas mujeres, la única que ha cumplido con todos los roles que se esperan de ella es Victoria: de clase media/alta, madre devota, profesional de alto calibre, pareja leal y heterosexual, Victoria es la mujer que lo hace todo: “les he prometido a los niños que les daré un beso antes de que se duerman, que luego Pablo me dice que nunca llego. . . En fin, que encima antes de acostarme tengo que enviar unos emails y corregir el documento que presentaré en la reunión de mañana . . . Ah, y que no se me olvide, por Dios santo, llamar a mi madre” (81-82). Un espécimen de consecuencia directa de los esfuerzos del feminismo de la primera ola, con el derecho de hacer todo lo que quiera hacer, excepto el derecho a fallar. Al buscar que la mujer se reconozca como ciudadana del mismo calibre que el hombre, el feminismo de la primera ola olvidó un elemento crucial; el hecho de que la mujer ya llevaba consigo presiones, responsabilidades y labores propias de su género y, por lo tanto, al adoptar las del hombre no sólo se le conceden más derechos, sino aún más obligaciones que las de sus contrapartes masculinas.

Para Olivia, Victoria era un claro espécimen del «síndrome de la omnipotente». Había decidido poder con todo, pero ese plan no admitía fallos: la mejor madre, la mejor profesional, la mejor compañera, la mejor hija, la mejor nuera... no buena, no, perfecta. Así su jefe no podría reprocharle que desatendía la empresa por tener dos hijos, ni su marido que era una madre ausente (86).

Victoria es, por lo tanto, el ejemplo de la mujer que ha logrado cumplir con todos los deberes que se esperan de ella y que aun así siente que debe hacer todo a la perfección para evitar el castigo social, profesional o emocional que esto conlleva. Su vida y sus problemáticas son la consecuencia de la “falsa libertad” que describe Meruane, la culminación del conflicto entre la adquisición de derechos necesarios e importantes, con la invisibilización de las igualmente importantes labores domésticas, familiares y emocionales que han sido llevadas a cabo por las mujeres hasta el día de hoy, un mundo contemporáneo que celebra a la mujer independiente trabajadora, pero que aún está muy lejos de demostrar una igualdad similar en áreas de labor tradicionalmente femenino.

Otro ejemplo de esta falsa libertad es Casandra, la mujer más ferozmente independiente del grupo. Casandra pertenece a una clase social alta, ha logrado una prestigiosa carrera profesional como diplomática y no tiene pareja ni hijos. Influenciada desde pequeña por los estándares de independencia impuestos por una madre feminista y un padre extremadamente exigente, Casandra es la encarnación de las hijas de la primera ola: “Una superwoman, según Olivia, había sido diseñada con esmero por esas madres feministas —más o menos de su edad— que lucharon por la libertad pero no pudieron experimentarla: «No te enamores. No te cases. No tengas hijos»” (97). Estas consignas son el resultado de años de opresión, retrasados aún más por la dictadura de Franco y que, al

coincidir con un padre exigente, resultan en una incapacidad de entablar relaciones sanas tanto con sus parejas como con su trabajo. Casandra representa a la “career woman”, la mujer que busca el éxito profesional a toda costa y que muchas veces resulta en una adicción al trabajo que le impide desarrollarse en otras áreas de su vida. Como explica la propia autora en una entrevista:

Somos generaciones de mujeres educadas por madres feministas. Incluso a veces los padres también, que te han dicho que tienes que ser autosuficiente, que tienes que tener un nivel de independencia brutal, que tienes que priorizar lo laboral frente a la familia. Y todo ello para conseguir tus metas. Pero ejecutar todos esos derechos, que se han conseguido en el papel, pues está siendo complicado. Dar la talla y conseguir esos hechos que se esperan de ti, es agotador. (*Tribuna Salamanca*, 2017)

La autora explica en esta cita la presión inherente de ser mujer en la época moderna, siendo instruida y criada por generaciones feministas anteriores quienes no pudieron ejercer su propia libertad y que ahora, habiendo logrado conferir estos derechos a sus descendientes, esperan encontrarse con una generación de mujeres exentas de los problemas que las plagaron a ellas. Sin embargo, como deja claro Montfort no sólo en esta cita sino a través de toda la novela, la mujer del día de hoy se encuentra atrapada entre la búsqueda de derechos que sí existen, pero no han alcanzado los cimientos de un sistema social profundamente patriarcal y la lucha por mantener la independencia que sí han logrado conseguir.

Esa dualidad entre los derechos “en papel” y la existencia de una mujer moderna en un mundo patriarcal está presente especialmente en la mujer profesional que representa Casandra, quien se dedicó por completo a su carrera para lograr la tan necesaria

independencia que le exigieron sus padres. Sin embargo, esta hiperfocalización no le ha permitido el tiempo de introspección que necesita para descubrir su propia identidad fuera del trabajo. Es gracias a la florería y a las conversaciones con el grupo de amigas que logra decidirse a explorar una relación amorosa con Laura, una mujer que conoció en un viaje de trabajo y con quien había tenido una conexión romántica y sexual, haciéndola cuestionarse su sexualidad y su presente relación con un hombre casado: “¿Es que ahora además de soportar la presión social por no tener pareja estable tenía que asumir que le gustaban las mujeres? Y la realidad era que no sabía si le gustaban en general, pero se había enamorado, esta vez sí, de aquella en particular” (244). Si bien la autora no siente la necesidad de identificar a Casandra bajo ninguna etiqueta dentro del espectro LGBTQ+, no hay duda de que se trata de un personaje *queer*. Debido a esta característica y a su rechazo por los roles tradicionales femeninos (no así la estética y performatividad femenina, de la cual sí participa), Casandra es el personaje que más se aleja de las problemáticas que resultaban de mayor importancia al feminismo de la primera ola. Sin embargo, si recontextualizamos estos cuestionamientos bajo un punto de vista contemporáneo, podemos entender que Casandra no deja de sentirse presionada por los roles femeninos que siente que debe cumplir, además de haber cambiado el confinamiento de la esfera doméstica por el confinamiento de la esfera profesional. Si bien es capaz de desarrollarse intelectual y profesionalmente, la forma en que prioriza el trabajo por encima de sus propias necesidades la deja en una posición no tan diferente de la que tuvieron que enfrentar sus antecesoras al no poder desarrollarse como personas por mantener el hogar y la vida familiar, ya que, teniendo un cargo diplomático, Casandra está haciendo por el país lo que una madre podría hacer por su familia. A pesar de existir en una esfera altamente masculinizada, Casandra se niega a sí misma la posibilidad de una vida fuera de ésta y por lo tanto sufre consecuencias

similares a las de las mujeres de la primera ola: “¿Sabéis lo que le escuché decir a Paula, mi secretaria, el otro día? —Suspiró—. «No tiene vida.» ¡No tiene vida!, dijo, la muy hija de una hiena, sólo porque me vio atornillada al ordenador un viernes por la noche y con fiebre de cuarenta (98)”. Casandra siente que debe trabajar de esta forma no sólo para complacer a sus padres, sino para que la valoren tanto como a sus contrapartes masculinas en una sociedad que se enfoca más en su vida personal que en sus logros profesionales.

Otra de las mujeres del grupo que desafían los roles de género tradicionales es Gala, una mujer extremadamente centrada en la sensualidad, la belleza, el erotismo y la seducción. Gala es la representación principal en el grupo de la liberación sexual de la mujer contemporánea, dejando de lado la necesidad de encontrar una pareja estable y prefiriendo en vez la multiplicidad de experiencias que le permite la soltería y la exploración sexual con diferentes hombres, una situación que, hasta el día de hoy, se considera más propia de la actitud masculina que de la actitud femenina. Sin embargo, a pesar de que su estilo de vida implica un rechazo al status quo, Gala aún se ve atrapada por las mismas normativas sociales y estéticas de las que buscaban liberarse las mujeres de la primera ola feminista.

Tradicionalmente, la naturaleza es personificada de forma femenina cuando es descrita en asociación a la belleza y la pasividad, mientras que se le da un carácter masculino cuando se describe su actividad e intensidad. Estos preceptos aplican también a la conquista romántica tradicional, donde se espera que sea el hombre el agente activo y la mujer la receptora pasiva de sus pasiones. Sin embargo, Gala no se limita por este binarismo, siendo ella tanto agente activa como receptora pasiva en sus relaciones. Sin embargo, a pesar de la rapidez con la que pasa de un hombre a otro, Gala no sigue el mismo

patrón del clásico de Don Juan, en que sus conquistas se relacionan directamente con su masculinidad, su ego y su necesidad de control por encima de otros. Por el contrario, las relaciones de Gala, por muy fugaces que sean, conllevan para ella una emocionalidad que no está ligada a su ego, sino a su placer: ella busca que sus relaciones sean fructíferas tanto para ella como para el hombre que la acompaña, asegurándose de que cada momento sea de disfrute y felicidad para ambos, en cuanto a su sexualidad y a otros tipos de interacciones que puedan tener con ella. Le gusta disfrutar de los intereses de sus amantes con la misma intensidad que pone a sus encuentros sexuales: “Tenía buena musculatura. Ese podía ser un inconveniente. Su último amante hacía parapente y se pasaban todos los fines de semana lanzándose de riscos y follando” (67) y comparte con ellos su pasión por la literatura y la estimulación mental: “Ella, como devoradora de libros que era, había caído en sus redes después de un elaborado cortejo intelectual (268). Donde un Don Juan sólo se permite existir en relaciones desiguales, donde el poder siempre está en sus manos, Gala busca a un igual que le aporte tanto como ella le aporta a él, donde las expectativas de ambos se encuentran en el mismo lugar.

Esta igualdad se extiende no sólo a su intelectualidad y sexualidad, sino incluso a su corporalidad: Marina se refiere a Gala muchas veces como una vikinga, debido a su tez clara, pelo rubio, gran altura y cuerpo curvilíneo, produciendo un resultado tan sensual como imponente que denota fuerza, seguridad y confianza. A pesar de ser quien tiene una actitud más “masculina” respecto a su vida sexual-afectiva, Gala es también la mujer más estereotípicamente femenina del grupo, preocupándose constantemente de su aspecto físico y llevando una carrera en el mundo de la moda. “Su cuerpo grande y carnoso, estratégicamente espléndido en todos los puntos cardinales que la anunciaban como

hembra. . . A pesar de eso, parecía empeñada en descubrir cada uno de los imperceptibles cambios de su cuerpo y suspiraba a menudo por la juventud perdida” (57). Debido a sus aficiones, Gala es también la representante de la mujer que lucha contra la aparición de marcas de edad y contra una sociedad que exige la perfección en cada mujer a través de estándares de belleza inalcanzables. Gala sólo logra liberarse de estas ataduras al final de la novela, cuando toma uno de sus rasgos más estereotípicamente femeninos, su pelo, el cual corta como símbolo de su evolución e independencia. Este personaje representa las posibilidades que brinda la adopción de los elementos positivos de la masculinidad y la femineidad y el rechazo de los aspectos más tóxicos de ambos, acercándola también a las nuevas olas feministas al no aceptar las limitaciones impuestas por el binarismo de género.

Naturaleza, Sublime Femenino y Ética del Cuidado

Por otro lado, existen muchos elementos estilísticos y temáticos en *Mujeres que compran flores* que se asemejan con el romanticismo femenino, los cuales funcionan como una vía ideal para representar no sólo los cuestionamientos del feminismo de la primera ola, sino también la experiencia femenina a través del uso de figuras literarias como la metáfora, la comparación y personificación. Estas figuras, si bien son de uso recurrente en la ficción, se encuentran especialmente ligadas a la naturaleza tanto en *Ya-Ya Sisterhood* como en *Mujeres que compran flores*, demostrando un tono y emocionalidad similares tanto entre sí como con el romanticismo femenino. Entre ellos está el uso del sublime femenino, un concepto que se exploró también en el capítulo anterior y que se encuentra presente también en esta novela.

Durante el desarrollo de la novela, la relación que todas las mujeres tienen con el Jardín del Ángel y sus flores conllevan una relación de sublimidad mucho más similar a la que reconocemos en el sublime femenino que el sublime masculino. Sin embargo, las líneas entre el sublime femenino y el masculino se desdibujan cuando Marina empieza su viaje a bordo del ‘Peter Pan’, el barco de su marido difunto, donde su lucha y superación de los elementos naturales, como el océano, las tormentas y un sol despiadado que juegan en su contra nos lleva a experimentar la sublimación masculina de la naturaleza, a través de los ojos de una mujer: “Una odisea a toda regla. Una odisea protagonizada por una mujer” (20). Mientras que Odiseo tuvo que enfrentar el mar para volver a casa, Marina lo enfrenta para encontrarse a sí misma, una odisea que le provoca tanto terror como euforia. Esta imagen de la odisea y el terror a la naturaleza se relaciona directamente con la teoría de Edmund Burke, en su renombrado libro *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1767). Como explica Mellor:

Grounding his aesthetic categories on a psychology of pain and pleasure, Burke identified the experience of the sublime with the idea of pain or the annihilation of the self, at a time when one also knows that one's life is not genuinely threatened. As Burke wrote: Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger; that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. Such emotion can only be produced, Burke argued, by a power greater than oneself (85-86).

A pesar de que la probabilidad de morir en su viaje es baja (contando con la tecnología de su nave, mapas detallados y cercanía a diferentes puertos) es el terror de Marina frente a la posibilidad de sucumbir ante la magnitud y fuerza del océano lo que la lleva a su momento de sublimación una vez que logra sobrevivir el viaje:

Siento que el agua acude a mis ojos. Estoy tan cerca de conseguirlo como de naufragar . . . Sólo han pasado dos malditas horas desde que sentí que lo había conseguido. Sin una gota de combustible, a punto de desfallecer, pero iba a conseguirlo. Y ahora intento rezar esas oraciones que no recuerdo a dioses que no me creo (370-372).

En esta cita podemos percibir el terror y la desesperación de Marina, luego de que sus intentos de mantener el barco bien encaminado se ven frustrados por una feroz tormenta. Sin embargo, es a través de su resiliencia que logra superar las adversidades de su viaje, llevándola finalmente a su punto cúlmine, a lo sublime, el cual produce una ruptura y cambia el curso de su vida: “En la proa de un *Peter Pan* herido pero que sigue a flote, pienso en mí por primera vez, independientemente de ti . . . Me reconcilio con ambos porque nos hemos querido. Mucho. Y ahora estamos preparados para seguir cada uno nuestro camino (387)”. Para llegar a este momento, sin embargo, nuestra protagonista tuvo que pasar por una transformación previa, una transformación que le permitió obtener la determinación necesaria para alcanzar ese punto. Es aquí donde nos encontramos con lo que Mellor denomina sublime femenino, un sublime que, si bien produce una catarsis similar a la que se presenta con el romanticismo masculino, no se produce en relación al terror y es la que produce un cambio mucho más profundo y real tanto en la vida de Marina

como en la de su colectivo. Marina percibe lo sublime a través de su conexión con la naturaleza y con sus amigas:

Es curioso cómo acuden a nuestra memoria los recuerdos. A veces, en los momentos límite, aparecen como postales luminosas que nos enviamos para ayudarnos a seguir luchando. Y mi mente ha escogido, en medio de la tempestad que va a arrebatarme la vida, el de aquella última noche en El Jardín del Ángel. . . miré el gran olivo iluminado. Los nudos y venas de su tronco parecían retorcerse entre luces y sombras. . . Tras la lluvia todo olía a nuevo. A naturaleza. Los transeúntes empezaban a poblar de nuevo la calle. . . Los vencejos comenzaron a chillar mientras volaban en círculos sobre los tejados. Algunas chispas de agua dorada se derramaron de nuevo sobre mi cabeza. . . El jardín entero estaba de pronto iluminado de velas y faroles. Y mientras me mecía en el columpio fueron llegando ellas. Esas mujeres que compraban flores. (375-377)

Como se puede apreciar en la cita anterior, existe una conexión potente entre la protagonista y la naturaleza, haciendo especial referencia al olivo y la lluvia, pero también haciendo alusión a la percepción de sus sentidos con el olor que se produce después de la lluvia y la atmósfera producida por las luces y sombras en el jardín. La forma en que describe su entorno toma aún más significado cuando nos centramos en la asociación que está haciendo el personaje entre el jardín y sus amistades, las mujeres que compran flores, quienes ya están conectadas a la naturaleza a través de ese mismo denominador común, las flores. Este momento sublime se aleja del romanticismo masculino debido a su sutileza, asociándose directamente con el concepto del sublime femenino, donde se exalta el rol de la naturaleza como amiga o hermana (Mellor, 3), como un ser que se encuentra

íntimamente conectado a los personajes y que brinda armonía y paz a quienes la rodean. Esta sublimación es representada en el texto anterior y en otros momentos en la novela a través del olivo que se encuentra en medio del Jardín del Ángel, el cual es en sí descrito como un oasis en medio de la ciudad. La referencia tanto al jardín como al árbol nos permite asociar este espacio al jardín del edén descrito por la tradición judeocristiana, un espacio divino previo a la civilización y al cual, de acuerdo con lo que detalla Mellor, se le puede conferir el más alto nivel de sublimación (86). Podemos encontrar en el Jardín del Ángel, por lo tanto, un santuario de sublimación “Me pareció un oasis en el centro de la ciudad” (17), donde los personajes pueden reencontrarse con la naturaleza en un contexto de igualdad “Entonces la vi de pie, al lado del olivo, con una copa de vino en la mano. Parecía que hablaba con él” (320) y de cuidado mutuo, ya que es Olivia quien cuida al olivo y es el olivo quien resguarda a todos los vecinos del barrio, un árbol que entrega más que una sola rama de paz a quien se siente en su columpio: “los árboles que daban flores tenían su propio significado. Y el del olivo era la paz, como no podía ser de otra manera (156)”.

Tanto como en *Ya-Ya Sisterhood*, esta asociación con la naturaleza se relaciona directamente con la ética del cuidado, un elemento del romanticismo femenino que ha sido explorado en capítulos anteriores. Esta ética se encuentra presente durante toda la novela, especialmente a través del Jardín del Ángel y su extensión humana, Olivia: “Y el Olivo, robusto y centenario. Ocupaba el centro del jardín y de sus ramas colgaba un rudimentario columpio de cuerda . . . La puerta del invernadero estaba abierta de par en par. Aquella fue la primera vez que la vi. Porque todo aquello era ya Olivia (7-8)”. Además de ser el lugar de encuentro de nuestras protagonistas, el Jardín del Ángel funciona también como un espacio de encuentro comunitario. Si bien no es un espacio público, gracias a las acciones

de Olivia, la floristería se convierte en un santuario para quien le haga falta, ya sea a través del simple disfrute de su naturaleza o por las diferentes iniciativas de Olivia. Estas iniciativas muchas veces se oponen directamente al modelo capitalista, como es el caso cuando decide proveer fruta y agua a los vecinos y turistas del barrio sin cobrar (293). Un acto simple, pero que en las manos de personas que no caben dentro de la ética del cuidado, pasan a ser una herramienta que se utiliza en contra de Olivia y la florería: “No tardó en llegar la cadavérica agente inmobiliaria —a la que habíamos bautizado como la Bruja del Oeste— y llevó con ella a la policía. Según dijo, los vecinos de enfrente lo habían denunciado por poner, lo que llamaron, «un comedor social»” (294). La intención de Olivia de vivir bajo los preceptos de una ética de cuidado se hace aún más clara cuando Marina nota quienes se ven especialmente beneficiados por esta iniciativa, que, si bien está abierta a todos, busca proteger de una extrema ola de calor a las personas más marginalizadas de la comunidad: “Gran parte de las personas que se pasaban por el jardín eran la familia desahuciada del Euforia . . . el mendigo barbudo que siempre tocaba en su flauta el mismo compás bajo la estatua de Cervantes y un mimo que se convertía en la estatua de un fauno plateado y semidesnudo que estaba siempre rígido y con mirada enloquecida en la puerta del museo del Prado” (294). Olivia es también quien ofrece especial particular ayuda a la familia desahuciada, a quienes provee de alimentos y medicamentos todas las semanas. Incluso las ideas que sí tienen un beneficio monetario para el Jardín tienen el objetivo de mejorar la calidad de vida de las personas del barrio, centrándose especialmente en actividades tradicionalmente femeninas, como tejer: “habíamos reclutado a nuestra «abuela esclava» para dar un taller de hacer punto de cruz a estresados del barrio . . . ahora teníamos un grupo de diez personas haciendo bufandas, gorros y bolsos de punto en el jardín” (293). El objetivo del taller no es primordialmente el beneficio monetario del Jardín, sino darle a

Cecilia, la denominada “abuela esclava” un lugar donde escaparse de sus cargas familiares, además de darle un espacio de relajación a las personas del barrio.

Retomando el incidente inicial, podemos notar cómo Montfort hace uso de varias figuras de la cultura popular, un elemento propio del *chick lit* (Ferris y Young, 34), para enfatizar las características de sus propios personajes, por lo que resulta especialmente fácil distinguir sus motivaciones y lo que buscan representar dentro de la novela. Marina muchas veces describe a Olivia bajo estos términos, asociándola a diferentes personajes conocidos, como Mary Poppins: “Desde que la conocí y hasta esa misma tarde, recuerdo haber pensado que Olivia era como Mary Poppins: Un personaje redicho y algo borde que llegaba a la vida de la gente con la misión de mejorarla. (352-353)”, Audrey Hepburn: “Luego se deshizo del mono y apareció con un pantalón pitillo negro y una camiseta roja. Con ese aspecto parecía una Audrey Hepburn que hubiera dado el estirón” (298-299), e incluso como una bruja buena, sin duda haciendo referencia a la Bruja Buena del *El Mago de Oz* (1900), una referencia que también encontramos en la representación de la agente inmobiliaria: “La miré con gesto de súplica. Con ese aspecto, el pelo naranja escapándose de su pañuelo, parecía una bruja buena” (314), quien en la versión cinematográfica sí es pelirroja. Incluso Olivia, en un intento por dejar el menor rastro posible de su existencia en papeles oficiales debido su rechazo inherente a todo tipo de estructuras burocráticas, utiliza personajes populares para suplantar su propia identidad: “En un sólo día vi cómo en el Ritz estampaba una rúbrica como Marilyn Monroe, en la farmacia de la plaza de Santa Ana como Judy Garland y una notificación del juzgado como el mismísimo Mago de Oz” (63). A pesar de ser descripciones que varían en sus características principales, todas pueden ser consideradas referencias positivas, asociando directamente a Olivia y al Jardín, por

extensión con características como la belleza, la bondad, la generosidad y la libertad. Por lo tanto, al oponer a la agente inmobiliaria, la Bruja del Oeste, con Olivia, la Bruja Buena, nos encontramos también con una oposición directa entre la avaricia y dureza del capitalismo, contra la generosidad y flexibilidad de una ética del cuidado, recreando de esta la lucha entre la naturaleza y el hombre que está tan insaturada en el canon literario. Asimismo, esto se traduce en una lucha entre el individualismo perpetuado por el romanticismo masculino y el colectivismo perpetuado por el romanticismo femenino. En la novela, esta ética colectiva, toma la forma de una especie de resistencia social basada en la priorización de relaciones no-jerárquicas y no-utilitarias, la protección física, mental y emocional del individuo y la comunidad y la búsqueda de conexión e intimidad, algo que se ve evidenciado tanto en los ejemplos anteriores como en la creación y evolución del grupo principal de mujeres.

Trauma y Alteridad

Es debido a esta necesidad de comunicación y conexión que nos encontramos con el grupo de mujeres que compran flores. Todas, de una u otra forma, se sienten insatisfechas con sus vidas debido a los problemas que deben enfrentar al lidiar con una sociedad patriarcal y las presiones que traen consigo el hecho de ser mujeres en el siglo XXI. La libertad e independencia femenina era una temática importante para mujeres como Mary Wollstonecraft, quien buscó demostrar esta misma intención a través del personaje de Maria, una mujer que, al igual que Olivia, tuvo que sufrir por su independencia y por su maternidad. Si bien el contexto ha cambiado, la incapacidad de alejarse de la corporalidad

femenina que la sociedad al mismo tiempo explota y rechaza, es un punto de gran relevancia tanto para novelas contemporáneas como *Mujeres que compran flores*, *Ya-Ya Sisterhood* como para sus predecesoras. Las novelas del romanticismo femenino exploran el daño psicológico que estas luchas producen en sus personajes, un elemento que también se encuentra presente tanto en *Ya-Ya Sisterhood* como en *Mujeres que compran flores*. Todas las mujeres del grupo han rechazado de alguna u otra forma uno de los roles que se esperan de la mujer en la sociedad. Esto deja al grupo en una situación de alteridad, donde encuentran en la comunicación de sus experiencias y sentimientos el resguardo que necesitan para continuar luchando contra roles limitantes o restrictivos. Esto les permite crear una comunidad de sufrimiento donde también sienten la confianza de compartir sus experiencias de trauma familiar, intergeneracional, personal y colectivo debido a su feminidad.

Al enfocarnos en el personaje de Aurora, podemos encontrar la presencia de traumas que provienen de su situación familiar. Criada bajo estrictos estándares judeocristianos con un padre abusivo y una madre controladora, descubrimos cómo Aurora se vio obligada desde pequeña a negar su femineidad y necesidad de amor romántico. Debido al maltrato que tuvo que soportar de su marido, la madre de Aurora busca que sus hijas rechacen su propia sexualidad y nieguen sus impulsos pasionales y románticos, en un intento mal logrado de protegerlas de los males que su pareja les pudiese ocasionar. Sin embargo, el resultado de esta sobreprotección y negación propia lleva a Aurora a entablar relaciones tóxicas con hombres que la rechazan, la ignoran, o simplemente se aprovechan de ella como su actual novio, Maxi. Por consecuencia, Aurora tiene cuarenta años y no ha sido capaz de desarrollar una relación sana que pueda llevarla a cumplir su deseo de ser

madre. Aquí vemos un claro ejemplo de un trauma familiar e intergeneracional, donde la repetición del trauma de la madre fuerza a las hijas a recrear, si bien de una forma diferente, el abuso que ella tuvo que soportar en su relación. Esta situación es también un reflejo de la demonización de la mujer en la sociedad, especialmente en la religión judeocristiana, donde se busca restringir los aspectos naturalmente sexuales de la femineidad con la intención de evitar la lujuria masculina. Si consideramos a todas las mujeres de la florería como seres representantes de las complejidades y dificultades de la mujer contemporánea, Aurora representa la represión impuesta por códigos sociales conservadores y religiosos, el cual ha sido traspasado de generación en generación, impidiendo que la mujer se desarrolle de forma completa e independiente.

Donde más podemos encontrar el impacto del trauma en la creación del grupo, la importancia de la incorporación de la ética de cuidado y la necesidad de la comunicación dentro de una comunidad de sufrimiento es Olivia. En los últimos capítulos, el lector descubre por fin la historia de Olivia, una mujer que ha vivido una vida muy compleja y difícil. Creció durante la dictadura, lo cual la hace la única del grupo que no sólo se ve afectada históricamente por sus acontecimientos, sino afectada directamente en sus años formativos, un trauma que la persigue tanto como haber sido víctima de un abuso sexual en una temprana edad:

Tenía quince años, comenzó, mientras separaba unas enormes margaritas en los jarrones. Quince años de colegio de monjas y dentro de una dictadura. Venía de comprar unas cosas de la tienda que le había encargado su madre y al entrar en el portal había un hombre dentro. Hizo una pausa. Sacó una de las flores. Se la acercó a la nariz y cerró los ojos. Lo recordaba todo en una nebulosa. Lo que sí recordaba

bien era su tamaño, grande y mucho más fuerte que ella y que olía a anís. «Nunca más he vuelto a soportar el olor a anís», repitió dos veces. Y se apoyó en el mostrador para continuar su relato: cuando el hombre se sació del todo, la soltó, y ella subió las escaleras todo lo rápido que le permitió el temblor de sus enclenques piernas y entró en la cocina con la bolsa de la compra. Su madre, sin mirarla, le riñó porque se estaba enfriando la cena. —¿Y yo qué hice? —Sus ojos azules parecían ir a romperse—. Callarme. (359-360).

El trauma colectivo de su contexto histórico, agravado por este trauma personal, aterrizan a Olivia en el mundo real de forma estrepitosa. Montfort juega con las expectativas del lector, haciéndonos creer que es un personaje de carácter superficial, de apoyo, para luego revelar que su historia es mucho más amplia de lo que podíamos percibir. Debido a su edad, Olivia representa a la mujer que tuvo que pasar por épocas de represión mucho más duras que sus amigas, pero ha logrado transformar sus circunstancias para poder vivir una vida más libre como mujer moderna.

A pesar de haber pasado sus años formativos durante los 60's y 70's, Olivia no pudo absorber la cultura del feminismo de segunda ola debido a sus “quince años de colegio de monjas y dentro de una dictadura” (359), una crianza conservadora mezclada con un proceso histórico que se llevó gran parte de su juventud y del progreso que había logrado el movimiento feminista en España hasta esa época, convirtiéndola entonces no sólo en una hija de la primera ola, sino parte de una sociedad donde se truncó la posibilidad de avanzar a la ola que le hubiese correspondido con respecto al resto de Europa. Sin embargo, como parte de la temática principal de la novela, este personaje logra sobrellevar todos esos obstáculos al pasar por su propia crisálida, emergiendo como una mujer libre. Esto le ha

permitido ganar perspectiva respecto a la vida y a los problemas que plagan a sus amigas, recordándoles las dificultades por las que ella y muchas otras mujeres, tuvieron que pasar para llegar al lugar donde están ahora: “En cualquier caso. . . no creía que ninguna de nosotras quisiese volver a la prehistoria de la que ella venía: a tener que pedir permiso para abrir una cuenta en un banco o para salir del país... Y ojo, que ella no era una feminista” (106). A pesar de ser un vivo ejemplo de los logros del movimiento feminista, Olivia no siente que esa etiqueta le pertenece, probablemente debido a su necesidad de pertenencia a una sociedad que, en sus años formativos, también rechazaba el feminismo como un movimiento radical que iba contra del estado, la misma sociedad que la llevó a guardar silencio respecto a su abuso para mantener la ilusión de normalidad que había logrado su familia y su círculo más cercano en medio del caos histórico y social en el que se encontraban.

Años después de su abuso, Olivia entabla una relación sexual-amorosa con su profesor, un hombre casado y bastante mayor que ella que la deja embarazada a los diecisiete años. A pesar de que Olivia explica que para ella fue un hecho consensuado, también admite que la relación fue una consecuencia directa de su abuso: “Nadie me forzó. Es lo que habrían dicho. Pero no habría sido cierto. Necesitaba saber desesperadamente lo que era entregarse a alguien a quien amaba y que la amaba. ¿No era algo natural?, se preguntó mientras se sentaba en la fuente de piedra. ¿No era natural que necesitara cerrar aquella herida?” (361). Víctima de sus circunstancias, Olivia tiene que dar en adopción a su hijo luego de un embarazo que su familia la ayudó a ocultar, forzada a elegir entre una maternidad en que habría sido juzgada y no habría podido desarrollarse de forma profesional o personal, o en dar en adopción un hijo que sí quería para poder vivir su vida

libremente. Esto crea un trauma no sólo en relación con su sexualidad y vida romántico-afectiva, sino que también produce un trauma importante con respecto a la maternidad. Es debido a esto que decide no tener hijos y, a pesar de haber estado casada un par de veces, le miente a sus parejas diciendo que es infértil, tomando anticonceptivos en secreto con el objetivo de que nadie más que ella controle su vida y sus decisiones con respecto a su cuerpo.

Sororidad e Interseccionalidad

A diferencia del romanticismo masculino, en el cual se centra la narración y el discurso interno de sus personajes en una perspectiva plenamente individualista (Mellor, 152), esta novela hereda la búsqueda del colectivo del romanticismo femenino, donde se incorporan diferentes personajes femeninos dentro de la narración para representar las diferentes experiencias de la mujer dentro de la sociedad, enfatizando en esta búsqueda la necesidad de establecer vínculos sororos que permitan compartir esas experiencias. En la novela, podemos ver la influencia que este colectivismo tiene en Marina a través de la presencia de las voces, opiniones y pensamientos de sus amigas, las cuales se presentan tanto en su ser interno y su discurso como en la historia. Marina hace eco de estas opiniones en su diálogo interno, recordando a cada una de sus amigas, como a Olivia, “Definitivamente ahora mismo me recuerdo a Olivia y a sus metáforas” (117), Victoria, “«eran un software demasiado revolucionario, tratando de instalarse en un ordenador aún obsoleto», Victoria *dixit* (118)” y Casandra “De pronto solté una carcajada con eco al recordar algo que solía decirme Casandra: «Marina, tú y yo tenemos mucho que compensar

para ser personas normales (324). Esta colectividad se expresa a través de las diferentes historias y desarrollo de las mujeres en la florería, las cuales funcionan no sólo de forma colectiva, sino interconectada, relacionándose entre sí no sólo porque las mujeres comparten sus problemas y vidas la una con la otra, sino además porque influyen el trayecto de su historia, ayudando en el proceso de “crisálida” de cada una. Esta evolución se desarrolla en la novela a través de la imagen de la oruga en estado de crisálida que Olivia y Marina encuentran en la florería, destacando no sólo la transformación de la oruga, sino además la necesidad de destruirse y reconstruirse para lograr llegar a un mejor estado futuro, tomando los mismos elementos que las componen, que ya existían en su interior, para llegar a su momento de elevación. Al analizar a cada una de las mujeres que compran flores, podemos encontrar que representan los diferentes conflictos de la mujer contemporánea, demostrando cómo la novela busca encapsular la experiencia femenina a través de la importancia del vínculo sororo. Dentro de esta sororidad, sin embargo, debemos cuestionar qué experiencias femeninas que han sido aceptadas para participar de la comunidad sororal dentro de la novela, la cual resulta ser más amplia que lo que hemos podido encontrar en *Ya-Ya Sisterhood*, pero que aún no logra incorporar a experiencias femeninas con un nivel más alto de alteridad y marginalización.

A pesar de que la ficción sorora comercialmente exitosa, específicamente la novela analizada aquí, ha avanzado al punto de alejarse de la mujer caucásica, heterosexual, cisgénero de clase media-alta -permitiendo la existencia de personajes como Olivia, Aurora y Casandra- probablemente no se aleja lo suficiente para incorporar a personajes que se encuentran en situaciones más determinadamente marginalizadas el día de hoy.

Sin embargo, para poder determinar cómo esta novela es capaz de extender su representación de la experiencia femenina más que lo que pudimos ver en *Ya-Ya Sisterhood*, debemos hacer uso una vez más de la interseccionalidad. Los diferentes niveles de marginalización y alteridad de los personajes en la novela sí son más altos que en *Ya-Ya Sisterhood* y la novela logra incorporar temáticas propias del feminismo de la tercera ola, la cual se destaca por su feminismo de carácter interseccional, pero cabe considerar si son lo suficientemente notorios para denotar un progreso dentro del género. Por lo tanto, es importante considerar el foco que esta interseccionalidad puede tomar en la época contemporánea, tomando como punto de referencia a Lina Meruane. Al hacer alusión al concepto en su libro, el cual lidia particularmente con la evolución de las vidas de las mujeres escritoras y su posición en la sociedad, Meruane comenta sobre los diferentes roles que cumple la mujer dentro de la sociedad, como mujer y como individuo, llegando así a la interseccionalidad. Sin embargo, para Meruane, el foco debe permanecer en la crítica de las estructuras presentes que existen para oprimir a la mujer dentro de su multiplicidad de roles. Podemos ver cómo estas estructuras oprimen a las mujeres de la novela en diferentes formas, muchas que ya han sido exploradas en el capítulo anterior con los personajes de *Ya-Ya Sisterhood*. Resulta especialmente relevante, por lo tanto, enfocarse en estos sistemas de opresión dentro de un contexto más moderno y como afectan a la mujer el día de hoy.

Uno de los momentos que ilustran estas nuevas problemáticas también gira en torno a la maternidad, pero esta vez se trata de las dificultades económicas de una inseminación artificial, donde se contrastan las situaciones de Aurora y Casandra. Tanto como Aurora, Casandra no ha podido entablar una relación sana y duradera con un hombre, pero nunca ha estado segura de querer ser madre. Para mantener sus opciones abiertas, Casandra decide

congelar sus óvulos, así permitiéndose más tiempo para decidir si quiere ser madre y para encontrar una pareja que quisiera formar una familia con ella. Al conocerse, Casandra sugiere que Aurora haga lo mismo que ella e incluso abre la posibilidad de que conciba sin pareja, insistiendo que es la mejor opción que puede tener en su situación. Aurora, sin embargo, es una mujer de clase trabajadora, que maneja un taxi para poder ganar suficiente dinero y continuar su pasión de ser artista, por lo cual no tiene suficiente dinero para pagar procedimientos de ese calibre: “Que congele, me dice la pija de Casandra. —Subió el aire acondicionado como si quisiera empezar en ese mismo momento—. ¿Sabes cuánto cuesta? ¿Lo sabes? Ya no sólo congelar, sino el tratamiento para hacerlo” (194). Aurora tiene muy claras las limitaciones de su situación, mientras que Casandra no es capaz de entender el privilegio inherente de tener todos los medios a su disposición en caso de que decida ser madre algún día. Este conflicto representa cómo el capitalismo ha transformado la maternidad en un privilegio, permitiendo sólo a algunas la posibilidad de concebir a una edad más avanzada, o permitirse el lujo de criar con tranquilidad, tiempo y seguridad económica y social. Especialmente en este tema, se destaca la diferencia de clases entre ambas, dándonos a entender que, si bien todas se encuentran bajo el techo de cristal, Casandra se encuentra mucho más cerca del techo que Aurora, quien debe luchar y trabajar desde su posición como mujer artista de clase trabajadora sólo para acercarse un poco más a una situación de comodidad dentro de su propia maternidad. Montfort nos presenta con una respuesta a esta problemática: Casandra se ofrece a pagar la inseminación artificial de Aurora, utilizando su afluencia para concederle la oportunidad de ser madre. Si bien es una situación tremendamente idealizada, este símbolo de sororidad y de reconocimiento de su propio privilegio es un caso extraordinario que permite un final feliz para ambas mujeres. A pesar de que la simple representación de este problema, donde la consciencia de la

interseccionalidad se encuentra sumamente presente, cabe destacar que es una solución simplificada a un problema sistemático, el cual no se aborda pasada esta instancia. Si bien el grupo de mujeres es bastante heterogéneo, es a través de Aurora, Olivia y Casandra que la novela donde la interseccionalidad se logra manifestar más. En el caso de Aurora, podemos incorporar sus experiencias como mujer de clase trabajadora, mientras que Olivia aporta una perspectiva diferente al pertenecer a un rango de edad mayor que sus contrapartes y Casandra es el único personaje *queer* entre las mujeres que compran flores. Sin embargo, todas son mujeres españolas, de las cuales ninguna presenta características determinantemente pertenecientes a razas históricamente marginalizadas. Esta temática no es un punto de contención en la narración (de hecho, no forma parte de la novela de ninguna forma) y por lo tanto no será considerada una característica que se deba incorporar al momento de analizar el alcance interseccional de sus personajes.

Un ejemplo de novelas que incorporan grupos más heterogéneos es la serie de libros *The Sisterhood of the Traveling Pants* (2001), novelas con un público objetivo adolescente, donde encontramos a personajes de diferentes orígenes raciales/étnicos y condiciones socio-económicas, pero que no lidia con estas problemáticas en mayor medida. A pesar de sus deficiencias con respecto a la representación de grupos marginalizados, *Mujeres que compran flores* sí se permite una representación más amplia con respecto a la corporalidad de los personajes y sus cosmovisiones, un elemento que en *Ya-Ya Sisterhood* sólo se extiende hasta la corporalidad. A pesar de que las mujeres que compran flores tienen mucho en común, la autora les permite tener opiniones diferentes respecto a la maternidad, el feminismo, las relaciones y muchas otras temáticas, ampliando de esta forma su nivel de complejidad, una característica que se logra de mejor manera a través de una historia

centrada en la sororidad, dando cabida a múltiples voces y discursos femeninos dentro de una misma historia. Comparando esto con un personaje como Vivi en *Ya-Ya Sisterhood*, la sororidad de estas mujeres pasa más allá de su círculo íntimo o de personas similares a ellas, ya que aplican un tipo de sororidad más amplio y profundo, desde acciones de mayor impacto como Casandra utilizando su privilegio económico para pagar la inseminación artificial de Aurora, permitiendo así que cumpla su sueño de ser madre, como Victoria ayudando a Marina con su viaje a través de la tecnología. Existen todo tipo de actos de sororidad en la novela, muchos que incluso se extienden fuera del grupo principal de mujeres, como la ayuda que le proporciona Olivia a una vecina anciana que necesita un lugar de descanso y resguardo, o la dueña de una galería que exhibe el arte de Aurora para fomentar su carrera artística, que ayudan a enfatizar la comunidad y hermandad que la novela busca lograr. Tanto como la sororidad juega un papel importante dentro del romanticismo femenino, este sigue siendo un punto de exploración de la experiencia femenina dentro de las novelas contemporáneas, el cual permite reforzar la importancia del desarrollo de vínculos de comunicación, intimidad y apoyo entre mujeres diversas, con problemáticas diferentes, pero igualmente válidas, al enfrentarse al mundo actual.

De acuerdo con el análisis que se ha llevado a cabo, se podría determinar que la ola con mayor influencia sobre las novelas es la primera, debido tanto a que con esta ola se dio comienzo al romanticismo femenino, como debido a que este es un feminismo que hoy en día se considera mucho más cómodo de explorar. Son los feminismos más recientes que, si bien se están incorporando a la cultura popular con facilidad, aún deben luchar por existir en la literatura comercial, la cual rechaza temáticas y discursos más progresivos a favor de apelar a un grupo de lectores mucho más amplio.

Por otro lado, *Mujeres que compran flores* es una novela que trae consigo un análisis interesante, no sólo por sus personajes y temáticas, sino por el nivel de conciencia académica que se puede apreciar dentro de la narración. En *Ya-Ya Sisterhood* encontramos que las temáticas de género nacen de los cuestionamientos emocionales de sus personajes y aunque esto sigue siendo cierto en *Mujeres que compran flores*, se puede apreciar la presencia de referencias a textos canónicos y la misma historia del feminismo que no están presentes en la novela anterior. Esta conciencia es un indicador de la influencia del feminismo de la tercera y posiblemente cuarta ola, donde esta información ya es suficientemente parte del imaginario colectivo como para estar presente en una novela tan comercialmente exitosa. Un avance de este tipo permite incorporar temáticas aún más complejas que las que encontramos en *Ya-Ya Sisterhood*, como lo es la influencia del feminismo sobre la experiencia de la mujer moderna. Sin embargo, es importante notar que una gran parte de los cuestionamientos de las protagonistas siguen teniendo más relación con el feminismo de la primera ola, incluso haciendo especial alusión a Virginia Woolf y la importancia de la habitación propia. Al centrar su narración en un grupo y no un individuo, Montfort nos ofrece una mirada a las diferentes encarnaciones de la mujer moderna, permitiendo una ampliar la experiencia femenina que busca representar. Al destacar los problemas que afligen a cada una de las mujeres a través de sus síndromes, la autora permite demostrar los puntos de intersección entre problemas sistémicos, como son la violencia sexual o las inequidades sociales y problemas específicos de la condición de cada personaje, dejando de lado la existencia de una experiencia femenina homogénea, pero sí visibilizando el tipo de conflictos más transversales y propios del género femenino.

Conclusión

Las novelas contemporáneas de ficción sorora *Divine Secrets of The Ya-Ya Sisterhood* y *Mujeres que compran flores* demuestran tener elementos y características propias del romanticismo femenino, enfatizando la conexión con la naturaleza, los beneficios del colectivo femenino, la sororidad como respuesta a las presiones sociales y los puestos de alteridad, la reapropiación de lo sublime dentro de lo íntimo, la adopción de la ética del cuidado en la esfera doméstica y social, la comunicación y cooperación como formas de curación emocional y la presentación de múltiples experiencias femeninas. Este tipo de novelas representan un subgénero importante dentro de la literatura femenina, una categoría literaria que ha sido históricamente negada de significancia dentro de la academia tanto por su popularidad como por su alta capacidad comercial, pero que, sin embargo, poseen cualidades dignas de análisis y reconocimiento. Esto sucede no sólo por los elementos que han logrado perpetuar de sus predecesoras románticas, sino también por lo que estas mismas han logrado incorporar al género, tales como la normalización de la sexualidad y el placer femenino, la incorporación de perspectivas generacionales y de personajes de diferentes clases e identidades LGBTQ+ y la incorporación de la cultura popular como medio referencial y metafórico.

Ambas novelas comparten algunas temáticas más específicas que también se encontraban presentes en las novelas del romanticismo femenino. Entre ellas se encuentran la lucha por y en contra de la maternidad, las contradicciones presentadas por el choque entre roles de género tradicionales y la ambigüedad de estos roles en el mundo moderno, la conciencia de las barreras psicológicas como efecto de traumas personales, colectivos y sistémicos y su influencia en la capacidad de formar relaciones sanas, el relativo

aislamiento de la vida moderna (presente generalmente en las vidas de las protagonistas previo a que empiecen a formar parte del colectivo), el perdón y la reconciliación como elementos necesarios para el desarrollo personal y la importancia de mantener un canal de comunicación abierto con generaciones pasadas. Adicionalmente, nos encontramos con una racionalidad que se centra en la curiosidad, el cuestionamiento y la adopción de otros discursos, destacando tanto la importancia de la mente racional como también los beneficios de la mejora intelectual a través de la comunidad.

Otro componente interesante que resalta en ambas novelas es la influencia de la religión judeocristiana en las experiencias traumáticas de múltiples personajes. Adjudico esta presencia no sólo a la relación estrecha que tienen, tanto el sur de Estados Unidos y España con la religión, sino también con la opresión sistemática de la mujer que ha sido perpetuada por las religiones organizadas con orígenes irremediabilmente patriarcales, represivos y discriminatorios. Si bien existe un componente espiritual de la religiosidad que se puede encontrar en ambas novelas, la relación que demuestran tener con ella es altamente negativa, buscando en muchos casos desligarse de los elementos culturales que perpetúan los mandatos de la religión judeocristiana e incluso posicionándose en total oposición a estos. Estos son los mismos sistemas que, en muchos casos, impiden la formación de relaciones sororas al priorizar la procreación y la crianza como roles principales de la mujer, destacando la abnegación y el servicio y dejando de lado tanto su desarrollo personal como interpersonal fuera del núcleo familiar, dimensiones de la experiencia femenina que son de particular relevancia tanto para el romanticismo femenino como para las novelas contemporáneas. Su prevalencia dentro de esta genealogía literaria indica que estas problemáticas se encuentran aún muy presentes en la sociedad, inspirando

a autoras como Wells y Montfort a poner en palabras los efectos y consecuencias que pueden provocar en la vida de una mujer. Estas representaciones, si bien ficticias, traen consigo verdades que han resonado lo suficiente en sus lectoras como para causar su claro éxito comercial.

Estilísticamente, se ha determinado que existe una conexión entre el uso del lenguaje del romanticismo femenino y la ficción sorora explorada en esta investigación, donde destacan el uso de la metáfora y la comparación con asociaciones a la naturaleza, las descripciones detalladas del ambiente y la emocionalidad (y la conexión entre ambos) y el discurso interno como forma de expresión y cuestionamiento. Es importante destacar además las características epistolares de *Maria*, *Ya-Ya Sisterhood* y *Mujeres que compran flores*, un recurso que no sólo se asocia directamente a los modos de comunicación primordialmente femeninos del romanticismo, sino también a la capacidad reconciliatoria de la palabra escrita.

La identificación de la ficción sorora como un subgénero particular de la literatura femenina es importante para la comunidad literaria debido a su amplia influencia entre las lectoras no especializadas, además de ser un medio especialmente propicio para el desarrollo de narraciones interconectadas, con perspectivas múltiples y personajes complejos que, dentro de sus limitaciones, buscan establecer la sororidad como un vehículo para la conexión interpersonal, para desarrollar cambios sociales basados en la ética del cuidado y como forma de resguardo y apoyo basado en la reciprocidad y la comunicación efectiva. Al denominarla ficción sorora se establece una diferenciación importante entre las novelas de literatura femenina, enfocadas en la búsqueda romántica, y las novelas de

literatura femenina enfocadas en la búsqueda del desarrollo personal a través de la pertenencia y el reconocimiento entre iguales.

Destaco, dentro de esta temática, el concepto de “comunidad de sufrimiento”, el cual resulta de gran relevancia al lidiar con temáticas de trauma y reconciliación, especialmente cuando se utiliza ese trauma como catalizador principal del desarrollo de la comunidad. Sin embargo, cabe cuestionarse en futuras investigaciones si también pueda existir una “comunidad de disfrute”, donde el catalizador principal es la búsqueda de la felicidad y el disfrute en comunidad, algo que está muy presente en ambas novelas, en la priorización de los deleites y el juego entre las Ya Yas o en los “placeres capitales” de las mujeres que compran flores.

Es importante, por otro lado, considerar que esta investigación se ve limitada al análisis de sólo dos novelas y, por lo tanto, sólo permiten identificar atisbos de un posible patrón que, para confirmar y explorar en mayor profundidad, debe involucrar más novelas pertenecientes a la ficción sorora, idealmente tomando ejemplos de diferentes periodos históricos, desde el romanticismo hasta la actualidad. Esto no sólo le daría un mayor alcance a la investigación, sino que podría permitir aseverar de forma más conclusiva la influencia que tuvo el romanticismo femenino en la literatura femenina del día de hoy. Por otro lado, también se podría considerar un cambio de enfoque, tomando diferentes novelas que cumplan las características propias de la ficción sorora, pero que provengan de diferentes culturas, con la intención de determinar si existen puntos en común entre narraciones que buscan destacar el vínculo sororo.

De ampliarse esta investigación, sería pertinente también considerar el efecto de la alta comercialización de estas novelas como un factor limitante en su inclusión de

personajes que hoy en día representarían mejor la alteridad desde donde las escritoras del romanticismo femenino produjeron sus obras, o si es el estilo o la trama lo que impide esta proliferación de personajes progresivos. Como ejemplo, podemos ver la novela *The Joy Luck Club* (1989) de Amy Tan, que cuenta las historias de cuatro mujeres inmigrantes de China y sus relaciones con sus cuatro hijas americanas de primera generación. Esta novela también cae dentro de la categoría de ficción sorora y también fue tan popular como para ameritar su adaptación a la pantalla grande, produciendo un paralelo interesante con *Ya-Ya Sisterhood*, su contemporánea. Sin embargo, las temáticas de estas novelas son tangencialmente diferentes por el componente agregado de la alteridad del inmigrante y las diferencias culturales entre madre e hijas. La historia presenta muchos de los elementos propios del romanticismo femenino, pero se ve entrelazado por estilos propios de la cultura china, introduciendo además un uso del lenguaje bastante diferente gracias a esta influencia. En este caso, las temáticas, estilos y personajes representan la experiencia femenina sorora a través de un nivel mayor de alteridad, sin implicar menos popularidad o potencial comercial. Sin embargo, existen otras novelas, como *Birdie* (2015) de Tracey Lindberg, la cual es veinte años más reciente que *Joy Luck Club* y contemporánea de *Mujeres que compran flores*, que no han logrado pasar de los círculos literarios más especializados. La protagonista, Bernice, es una mujer perteneciente a la comunidad Cree, originaria de Canadá, quien debe lidiar tanto con la reconciliación de los eventos traumáticos de su propia vida como los efectos del trauma de la colonización que aún perduran en su comunidad. Esta novela representa un nivel aún más profundo de alteridad, además de una sororidad profunda y diferente a través de la familia electiva de Bernice, un grupo de tres mujeres que la ayudan a retomar su vida, donde la fuente de su colectivismo proviene de su propio marco cultural, el cual influencia también el estilo de escritura

utilizado por Lindberg. Sería interesante, por lo tanto, establecer una investigación que explique en mayor detalle las razones por las cuales existen diferencias tan marcadas en cuanto a popularidad y comercialización incluso dentro de la ficción sorora, determinando de esta forma qué historias están siendo marginalizadas de la cultura popular y, por lo tanto, de su normalización. Por otro lado, es importante notar que las narraciones centradas en la sororidad y la conexión femenina están surgiendo en diferentes tipos de novelas, por lo que sería relevante considerar la posibilidad de ampliar esta línea investigativa para determinar las razones detrás de este fenómeno, lo que puede reflejar de las carencias presentes en la sociedad actual y las implicancias de que estas narraciones existan en mayor medida en un género que se considera con menos seriedad dentro del mundo literario.

La ficción sorora, desde *Maria and the Wrongs of Woman*, hasta *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* y *Mujeres que compran flores*, han probado ser un medio ideal para representar la experiencia femenina, teniendo la capacidad de ser narraciones que conectan con múltiples perspectivas y contextos, además de tener la potencialidad de abarcar un público femenino muy amplio que, como podemos ver, parece encontrarse muy dispuesto a consumir este tipo de literatura. La ficción sorora logra un objetivo importante al perpetuar características del romanticismo femenino, un movimiento que dio origen a la novela como se conoce el día de hoy y que se ha dejado en segundo plano a favor de la literatura “masculina” o a la literatura menos comercial y más intelectual, además de dar mayor visibilidad a los cambios que las mujeres de la primera ola feminista estaban buscando lograr, los cuales se traducen en los (aún limitados) actuales derechos de la mujer. Al quitarle peso o seriedad a un texto debido a que su público objetivo es femenino, estamos

permitiendo que la experiencia femenina en la ficción también sea considerada con menos seriedad.

Como hemos podido comprobar a lo largo de esta investigación, hay mucho más detrás de estos libros que amistades, tapas rosadas y copas de vino (de las cuales hay muchas, por cierto), convenciones que forman parte de la literatura femenina *best seller* y que buscan despertar el interés de las lectoras por su relación a la vida cotidiana, pero que no quitan mérito a la evolución que este subgénero ha logrado desde sus inicios románticos, evidenciando así una genealogía literaria importante entre ambos. Quizás es tiempo de darle más valor y espacios de análisis a la ficción sorora, dándole una nueva cara al romanticismo femenino y permitiendo nuevas lecturas que exploren más allá de las convenciones que la limitan, logrando liberarse para llegar aún más lejos en la representación de la experiencia femenina para lograr abarcar a quienes, hasta el momento, se les ha dejado fuera de los márgenes.

Apéndice

Angela Davies para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB).

Transcrito por: Francisca García Charad

You know, the mainstream feminist movement... has made serious, serious mistakes. I often point out that when I wrote a book that was published in 1981 called *Women, Race and Class*, everybody started referring to me as a feminist, and my response was, "I'm not a feminist, you know, I'm a black revolutionary". Because I didn't see how the two had anything to do with each other. But I realized that I was talking about a certain kind of feminism, a bourgeois feminism. A feminism that is still, unfortunately, yeah, white, white bourgeois feminism, which is unfortunately the most represented feminism today, and most people think of that as feminism. But that ignores the fact that huge numbers of organic and academic intellectuals who are women of color have transformed the very nature of feminism. And the hallmark of feminism today is what we call intersectionality. A recognition of the, and not only the interrelating character of identities, but as I frequently say I think intersectionality is most helpful when we think about the intersectionality of social justice struggles. The mistake made by mainstream feminism, and its continued reliance on categorical representations of women. As soon as one assumes that women can be categorically represented, it means that there is some clandestine racialization happening there, right. And you hear the term glass ceiling feminism. I don't know whether you have that here. Glass ceiling feminism. This is what Hillary Clinton represented, but glass ceiling feminism is represented, is grounded from the very outset in hierarchies. I mean how else

does that metaphor work? Those who are already high enough to reach the ceiling are probably white, and if they are not white, they are already affluent, because they are at the top. All they have to do is push through the ceiling. And as long as I have identified as a feminist it has been clear to me that any feminism that privileges those who already have privilege, is bound to be irrelevant to poor women, working class women, women of color, trans women, trans women of color. If standards of feminism are created by those who have already ascended economic hierarchies and are attempting to make the last climb to the top, how is this relevant to women who are at the very bottom?

Bibliografía

- Ardrey, Jess. «Q&A With Rebecca Wells, Author of 'Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood'».» 12 de Febrero de 2016. *Little Rock Soirée*. Web. 1 de Mayo de 2020. <<https://www.littlerocksoiree.com/post/109706/qa-with-rebecca-wells-author-of-divine-secrets-of-the-ya-ya-sisterhood>>.
- Burke, Edmund. *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Londres: J. Dodsley, 1767. Libro.
- Camero, María del Mar Ramos. «La literatura de masas como artefacto cultural en la era postfeminista.» *Comunicación y género* 3.1 (2020): 71-81. Febrero de 2021.
- Crenshaw, Kimberlé. 22 de Junio de 2018. National Association of Independent Schools. Web. 2 de Mayo de 2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=ViDtnfQ9FHc>>.
- Davies, Angela. "Angela Davies. *Revolution Today*". 9 de Octubre de 2017. Web. 2 de Mayo de 2020. <<https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/angela-davis/227656>>.
- Drucker, Sally A. *Betty Friedan: The Three Waves of Feminism*. 27 de Abril de 2018. <<http://www.ohiohumanities.org/betty-friedan-the-three-waves-of-feminism/>>.
- Ferriss, Suzanne y Mallory Young. *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Nueva York: Routledge, 2006. Edición Kindle.
- Garcés Giraldo, Luis Fernando y Conrado Giraldo Zuluaga. «El cuidado de sí y de los otros en Foucault, principio orientador para la construcción de una bioética del cuidado.» *Discusiones Filosóficas* 14.22 (2013): 187-201.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982.

Libro.

Irwin-Zarecka, Iwona. *Frames of Remembrance: The Dynamics of Collective Memory*.

New Brunswick: Transaction Publishers, 1994. Libro.

Lindberg, Tracey. *Birdie*. Toronto: Harper Collins Publishers Ltd, 2015. Edición Kindle.

Mellor K., Anne. *Romanticism & Gender*. Nueva York: Routledge, 1993. Edición Kindle.

Meruane, Lina. *Contra los hijos (Spanish Edition)*. Santiago de Chile: Penguin Random

House Grupo Editorial Chile, 2017. Edición Kindle.

Montfort, Vanessa. *Mujeres que compran flores*. Barcelona: Plaza Janés, 2016. Libro.

Perkins, Charlotte. *The Yellow Wallpaper*. Cervantes Digital Publisher, 2020. Edición

Kindle.

Purvis, Jennifer. «Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the

Challenges of Intergenerational Feminism(s).» *NWSA Journal* 16.3 (2004): 93-123.

Web. <<https://www.jstor.org/stable/4317083>>.

Rampton, Martha. *Four Waves of Feminism*. 25 de Octubre de 2015. Web. 7 de Septiembre

de 2020. <<https://www.pacificu.edu/magazine/four-waves-feminism>>.

Schönfelder, Christa. *Wound and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and*

Postmodern Fiction. Bielefeld: Transcript, 2013. Web.

Tan, Amy. *The Joy Luck Club*. Nueva York: Penguin Books, 1989. Libro.

- Tauchert, Ashley. *Mary Wollstonecraft and the Accent of the Feminine*. New York: Palgrave, 2002. Web. Febrero de 2021.
<<https://archive.org/details/marywollstonecra00tauc>>.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Romanticism*. 07 de Diciembre de 2020. Web. 12 de Octubre de 2020. <<https://www.britannica.com/art/Romanticism>>.
- Tuchman, Gaye. *Tuchman, Gaye, with Nina Fortin. Edging Women Out—Victorian Novelists, Publishers and Social Change*. New Haven: Yale University Press, 1989. Libro.
- Varela, Nuria y Antonia Santolaya. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018. Libro.
- Wells, Rebecca. *Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood*. Nueva York: Harper Perennial, 1996. Libro.
- Winch, Alison, Jo Littler y Jessalynn Keller. «Why “intergenerational feminist media studies”?» *Feminist Media Studies* 16.4 (2016).
<<https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193285>>.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Ed. Carol H. Poston. Segunda Edición. Nueva York: Norton Critical Editions, 1792.
- . *Maria, or the Wrongs of Woman*. Dominio público, 1798. Edición Kindle.
- Woolf, Virginia. «Professions for Women.» Woolf, Virginia. *Women and Writing*. Ed. Michèle Barret. Harcourt Books, 1979. 57-63.