

LIBRO
ESCRITURAS DE MUJER

ÍNDICE

Agradecimientos

Palabras introductorias

Primera parte

Escrituras del yo femenino

Una escritora castellana del siglo XVII: María de Zayas, entre amores y desengaños

María Victoria Martínez

La mujer despiadada en los *Desengaños*, de María de Zayas

Adriana Cecilia Milanesio

¿Cómo se escriben las que escriben artículos de investigación? Construcción discursiva de imagen autoral en artículos escritos por mujeres

María del Carmen Novo

Memorias, recuerdos y creación literaria en escrituras de mujer. *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *Lengua Madre* de María Teresa Andruetto

Mónica Lucía Cúrtolo y Ana María Angélica Gianotti

Su voz en la mía. Aproximaciones a la poesía femenina argentina a partir de dos antologías poéticas

Cristina Andrea Giacobone y Rocío Sánchez

Voz de frontera, voz de resistencia, voz de mujer Daniela

Pilar Paruzzo

El ethos y la representación de género en los ensayos de Alfonsina Storni

Marcia Moscoso

Segunda parte

Literatura escrita por mujeres en distintos períodos histórico culturales

La invención de identidades en la poética de Glauce Baldovin

Marcela Bonnet y Cristina Sosa

El papel activo del lector en *Historia de Cosita*, de Bachi Salas. Una mirada desde la didáctica de la literatura

Mónica Lucía Cúrtolo

Estética de la subjetividad femenina en *El ancho mar de los Sargazos*, de Jean Rhys

María Fernanda García

La poesía de Graciela Di Bussolo: Decirse mujer

Bibiana Eguía

Exilio en *Cosecha de huesos*

María Luz Revelli

Escritura de mujer- identidades / subjetividades / legitimidades- : juego de tensiones entre el campo literario y el mercado

Silvina Barroso

Tercera parte

Construcciones y deconstrucciones de la identidad femenina

Una lectura de las lecturas sobre la escritura de la mujer en Fanon

Juan Pablo Cedriani

Literatura infantil y construcción de identidad, un abordaje simbólico al cuento *Cuando San Pedro viajó en tren*, de Liliana Bodoc

Lucero Gómez Cruz

La figura de Afrodita en el mundo griego arcaico. Imágenes de una diosa que subyuga tanto el corazón humano como el divino

José Lissandrello

La construcción discursiva de la imagen femenina en los medios masivos de comunicación

María Florencia Gabutti

Cuarta parte

Cuerpos de mujer, lugares sociales y trayectorias

Internalización del racismo y resistencia: construcción de estándares de belleza femenina en *Ojos azules* de Toni Morrison

Valeria Engert

Narrar el cáncer

Gladis Verónica Andrea Moreyra

Zulma Fraga: escritura y cuerpos transitando una pesadilla

María Cristina Chiama

Construcción y reproducción de identidades femeninas adolescentes en obras de la literatura juvenil: estereotipos culturales y la mirada del otro

Lidia Rebeca Benmergui

Las mujeres y la filosofía. Ensayo sobre un amor no correspondido

Mariana Barrón

Marie Curie en términos biográficos

María Virginia Elisa Ferro

Relatos de mujeres en el mundo laboral en la ciudad de Río Cuarto

Mónica Analí Re

Mujeres y letras. El camino de la mujer en la literatura argentina desde el siglo XIX al XX

Mariana Yamile del Mar Sesín

Particularismo: Hannah Arendt, ¿una mujer transgresora?

Jesica María Díaz

Quinta parte

Escritoras en casa: experiencias de mujeres escritoras.

Mary Calviño entre nosotros

Leonor Mauvecin entre nosotros

Daila Prado entre nosotros

Elena Berruti entre nosotros

Queremos agradecer muy especialmente a aquellas autoras que nos han acompañado con sus lecturas y su calidez en los días en que se desarrolló el Coloquio: Elena Berruti, María Calviño, Manuela Centeno, María Marengo, Leonor Mauvecín, Ana Moglia, Daila Prado y Bachi Salas.

Palabras introductorias

Palabras iniciales en el marco del Coloquio de Escrituras de Mujer

Nos iniciamos en nuestra relación con la literatura de diferentes maneras. Cada vida ha sido forjada a través de esa experiencia iniciática que, con el tiempo, se fue transformando en la música incidental de la película de nuestra historia. Vida y literatura se mimetizan de a ratos en un particular vínculo que trae del pasado lo que le falta a la emoción del presente, o mejor aún, ese material necesario para curvar el vértigo del ascenso hacia esa galaxia con recodos y asperezas; limón sobre el dolor y después la esperanza de que palabra y emoción gustan de quitar el aire, antes de dar a oler la libertad. Comprimir hasta que basta, sin silencio o con él, ese alivio es no regresar porque sí. Mirar como el crepúsculo es una mesa quebrada por el fuego y una oscuridad que se le ocurre ser azul antes de mentir su muerte de telón.

Leo poesía, con impulso, necesidad y sin tedio, pero tampoco con cordura, sin poder evitarlo, sin poner voluntad para que no suceda. Los inicios no vinieron de la lectura, es decir sí, pero no era yo el que leía. Era la voz de Betty Elizalde desde la vibración mínima que la púa conseguía al bascular su paso sobre el surco de una grabación. La tapa de ese disco, de ese “Long Play” es azul. Un azul de cielo apagado por el velo de un tul que no vemos. Creo que el retrato de Elizalde se ve en el mismo color, se asoma con su mirada de melancolía, con sus ojos de párpados pesados y, se puede intuir, lentos en su abrir y cerrar sobre los ojos.

Elizalde, su voz, leía los poemas de Idea Vilariño:

*Estás lejos y al sur
allí no son las cuatro.*

*Recostado en tu silla
apoyado en la mesa del café
de tu cuarto
tirado en una cama
la tuya o la de alguien
que quisiera borrar
-estoy pensando en ti no en quienes buscan
a tu lado lo mismo que yo quiero-
Estoy pensando en ti ya hace una hora
tal vez media
no sé.*

La voz de Elizalde, corpulenta, grave, esquiva en la duda, deja sus tonos más roncros y quejumbrosos para soltar delicadamente los finales contundentes de Vilariño.

Comienzo a creer, aún niño, esta idea del amor:

*Te estoy llamando
amor
como al destino
como al sueño
a la paz
te estoy llamando
con la voz
con el cuerpo
con la vida
con todo lo que tengo
y que no tengo
con desesperación
con sed
con llanto
como si fueras aire
y yo me ahogara
como si fueras luz
y me muriera.*

Como un animal encerrado en la caja que vibra en el cuerpo frágil de la vitrina donde están las copas verdes y rosadas, temo por el destino de mi corazón. La voz de la locutora no era una voz, era la poesía buscando su lugar en el territorio de mi cuerpo. Y allí se acomodó. Me encontró esperando lo que llegaba.

Poco tiempo después, encontré entre los libros de mi hermana Nely, un libro de poemas de Julia Prilutzky Farny: “Antología del amor”.

*No es el amor, lo sé, pero es de noche
y yo estoy sola, frente al mar que espera
con las niñas viscosas de sus algas
y el sello de la sal sobre sus piedras:
sin cesar, desde el agua y las espumas
mil ramajes de brazos me recuerdan
que aguardan todavía*

tendiéndome su ausencia.

Las mismas olas que devoran barcos,

que van hundiendo mástiles y velas,

tiran siempre de mí

salvajemente

ceñidas, enroscadas, como cuerdas.

Trato de pensar en una voz que los dice y la encuentro en Norma Simons, una locutora de Radio Río Cuarto que a la tardecita leía poemas. Así eran esas tardes, casi noche en el invierno. Con una radio demasiado pequeña, enchufado un audífono demasiado chillón, me encerraba bajo las sábanas de mi cama a escuchar esos poemas, los de Storni también.

Poco tiempo después, encuentro arriba de una mesa un cuaderno de mi hermana Mercedes. Secretamente ella escribía poemas. Su letra redondita y prolija llenaba uno a uno renglones con sus dudas de amor. Encuentros y desencuentros de sí misma con el otro y el paisaje. A cada uno lo ilustraba con recortes de revistas. Mi corazón se aceleraba, mi hermana con Vilariño, Storni, Prilutzky Farny escribía poesía. Ella, mi hermanita, tres años mayor que yo, era una escritora que entonces yo admiraba y seguía por la casa para ver si la podía encontrar sorpresivamente en pleno acto creativo.

La poesía no estaba hecha de amor, sino de su desesperada búsqueda, de lo imposible, envolviéndose en las luces de lo probable por obra de la belleza, el filo del dolor y la fría espera.

Pasaron los años, no me alejé nunca de ese universo, casi el único con sentido para mí en una edad de emergencias de todo tipo. Un cuerpo que mutaba a lo desconocido, una vida que se llenaba de nombres y lugares. Espacios demasiado comunes para ser interesantes. La música, la poesía de Spinetta, Silvio Rodríguez y la voz de la Negra haciendo poema sobre el poema.

Una escena que nunca olvidaré. Estoy enfermo, en cama. El día es más gris que los días grises. Las luces son más frías que las frías luces de las películas “para sufrir”. Mi amigo José Luis compra un diario para que me distraiga. Veo una foto en el suplemento cultural. No puedo dejar de mirarla, me pierdo en esa pérdida, en esa alucinada mirada de vacío, temblor y vida. Es una foto de Alejandra Pizarnik. Es 25 de septiembre y un escritor cordobés escribe una nota homenaje recordando el aniversario de su muerte, su suicidio.

Leo, letra bastardilla:

He desplegado mi orfandad

sobre la mesa, como un mapa.

Dibujé el itinerario

hacia mi lugar al viento.

Los que llegan no me encuentran.

Los que espero no existen.

Y he bebido licores furiosos

para transmutar los rostros

en un ángel, en vasos vacíos.

No recuerdo otra cosa que las palabras, las leí con intermitencia, insistiendo una y otra vez en reconocer algo del poema que lo destrone de la puerta de mi obsesión. Ya era tarde, el eco reverberaría por años alrededor de un abrazo que nunca llega, de un oxígeno que nunca llena los pulmones; pero también de una muerte que se produce a costa de palabras explotadas sobre la resistencia del muro, hasta pasar al otro lado, y llenar el silencio de significado.

Olga Orozco, Juana Bigozzi, Circe Maia, Tamara Kamenszain, Sara Cohen, Virginia Woolf, Delmira Agustini, Silvina Ocampo, Irene Gruss, Norah Lange, Sara Gallardo...

Luego vendrán las poetisas y narradoras de acá. Susana Michelotti, Elena Berruti, Daila Prado, Susana Dillon, Rosana Rodeghiero, Elda Durán, Elena Anníbali, Eloísa Oliva, Rocío Paulizzi, María Reineri, Leticia Ressa, Laura Fobbio, entre muchas más.

El abanico se abre. Y la escritura se hace escuchar. Nunca sabré si hay una escritura de género y cuáles son sus particularidades, sus características, esas que la hacen única.

Mi encuentro con la literatura vino de esas voces firmes, inquebrantables, como arcanos con su suerte mutilada por el azar, cubriendo con persistente insistencia la indiferencia absurda y violenta de este, nuestro mundo.

Claudio Asaad

Primera parte

Escrituras del yo femenino

Una escritora castellana del siglo XVII; María de Zayas, entre amores y desengaños.¹

María Victoria Martínez

La obra de María de Zayas, aparentemente olvidada durante siglos, ha recuperado actualidad en las últimas décadas. Autora de dos colecciones de relatos breves o “novelas cortesanas” (1637 – 1647), Zayas hizo oír su voz para reivindicar la inteligencia femenina, tema central en todos sus escritos; “agudamente consciente de la fuerza transgresora de su voz y de su pluma” (Blanqué: 1991, 921), la escritora se introdujo a través de la palabra en el espacio de una realidad controlada discursivamente por el género masculino, a fin de intentar abrir su escritura a la vida concreta de muchas mujeres, lectoras implícitas a quienes dirigía aquellas historias.

Es de destacar la frecuente presencia en los relatos de un yo enunciator en femenino, por cuyo intermedio asoma una voz autorial que alegoriza la situación de la mujer de su tiempo, y replantea críticamente su condición social. A menudo, así también, sus personajes femeninos se desvían de las normas extratextuales aceptadas y esperadas por los lectores, con lo que los relatos zayescos sorprenden con finales poco convencionales, que ponen en evidencia la agudeza y el ingenio de sus protagonistas.

Referencias biográficas de la autora: ¿Quién fue María de Zayas?

Son pocas las noticias biográficas de María de Zayas, nacida en Madrid en 1590, probablemente de familia noble; y fallecida en la misma ciudad quizás en 1661 o 1669. Resulta extraordinario para la época el hecho de que hubiera recibido una buena educación formal; así también, el que pudiera expresarse por escrito en obras que incorporan las estructuras narrativas y poéticas en uso por parte de los autores masculinos reconocidos del momento. En este orden, posee además el mérito de ser una de las primeras escritoras seculares en España; y una de las primeras en plantear una mirada crítica sobre la situación de la mujer.

Zayas publicó en Zaragoza la primera parte de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), colección de diez novelas cortesanas de inspiración personal, felizmente enriquecidas por el influjo del estilo cervantino. Más adelante dio a conocer una segunda serie de sus historias, *Parte segunda del sarao y entretenimientos honestos. Desengaños amorosos* (1647), otras diez novelas breves en donde desarrolla un motivo barroco por excelencia: el del desengaño, expresión dolorida de su personal visión de la imposibilidad de los sexos para vivir lealmente y en armonía.

El eje narrativo de ambos volúmenes se estructura siguiendo la fórmula bocacciana del *Decamerón*; varias damas y caballeros que se reúnen con un pretexto, y se comprometen a narrar en noches sucesivas una historia en torno a anécdotas amorosas. Las dos colecciones de Zayas fueron reeditadas juntas en numerosas ocasiones, hasta fines del siglo XVIII, índice del interés que suscitaron; así también, tuvieron mucho éxito en Francia, donde fueron traducidas, adaptadas e imitadas.

Algunas notas del género elegido por la novelista

¹ Este trabajo forma parte del proyecto titulado “Narrativa femenina en castellano en el siglo XVII. La escritura de mujer de María de Zayas, entre amores y desengaños”, desarrollado durante los años 2012 y 2013, con la aprobación y el subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Uno de los primeros investigadores que se ocupó de la novela corta del XVII, Agustín González de Amezúa, publicó en 1929 *Formación y elementos de la novela cortesana*, denominación con la que se conoce al género desde entonces; un producto final de gran aceptación entre el público lector de la época, muy cultivado por una numerosa pléyade de escritores.

Según escribe Amezúa, se trata de “una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres* ... nace a principios del siglo; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata: conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer” (González de Amezúa: 1929. Citado Por Faye (2009: 38)).

A pesar de ser muy léidas, las novelas fueron blanco de diversas acusaciones, a saber: eran peligrosas, podían ser escandalosas e incluso hasta casi heréticas, por lo cual inducían al vicio, especialmente a las mujeres; eran mentirosas o bien, precisamente lo contrario, estaban basadas en datos autobiográficos (criticadas y criticables por ambos motivos); constituían un género propio de ignorantes, en referencia tanto a los autores como a los lectores; estaban mal escritas por excesiva longitud, deficiente planteamiento estructural, estilo descuidado, etc.

Evidentemente, entre ciertos círculos había una notable desconfianza hacia el nuevo género, falto de prestigio quizás por no contar con la apoyatura de un modelo en el pasado de la antigüedad clásica en que ampararse o al que remitir.

Sin embargo, la novela corta experimentará un proceso de renovación y completa transformación de la mano de Miguel de Cervantes y sus *Novelas Ejemplares* (1613). Así lo afirma en el prólogo el propio autor: “(...) que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas (...)” (Cervantes: 1961: 5 a 7)

Cervantes declara, además, que las ofrece para que durante las horas de recreación “el afligido espíritu descanse” y se entretenga, “sin daño del alma ni del cuerpo”, con la lectura de estos “ejercicios honestos y agradables”. En este orden, los nuevos aires que inspira al género, más la cuidada calidad artística de su trabajo, lo constituyen en modelo indiscutible para los demás creadores. En las obras elaboradas con posterioridad a las *Ejemplares* se aprecia, en general, un mayor cuidado formal; poco a poco, el género va adquiriendo ciertas características retóricas, y un estilo más cuidado, con mayor ornamentación.

Según veremos, María de Zayas recrea los modelos literarios consagrados de manera personal; pues – entre otras cuestiones-, se atreve a introducir en sus escritos personajes femeninos que discuten el papel ideal a *ellas* asignado, y que se rebelan contra el sistema de valores masculinos. La autora presenta heroínas capaces de defender la dignidad femenina y reflexionar sobre su situación social, en verdaderos párrafos de denuncia sobre la condición vital de la mujer en el siglo XVII.

Quizás por ello, la obra narrativa de Zayas se vio marginada durante mucho tiempo del canon de la literatura española de los Siglos de Oro. Tal como escribe Lisa Vollendorf (2005: 109): “no deja de sorprender al lector moderno la popularidad de la narrativa de Zayas. Con más de diez ediciones en España y un número similar de traducciones y adaptaciones en Europa en el siglo XVII, el éxito editorial de la obra de Zayas es incuestionable. A pesar de que se reeditara y reimprimiera durante más de doscientos años, la obra sufrió un importante revés a mediados del siglo XIX. En aquel momento crucial en la formación del canon, su obra fue considerada vulgar, lasciva y tan inapropiada que no se reimprimió íntegramente hasta cien años después”.

Así, el hispanista norteamericano George Ticknor, en su *Historia de la literatura española* (1849), considera “El prevenido engañado”, uno de los relatos de las *Novelas*, como “lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejantes libros.”

El hispanista alemán Ludwig Pfandl, por su parte, en su *Historia de la literatura nacional española en el Siglo de Oro* (1933) escribe que las *Novelas* y *Desengaños* constituyen “una libertina enumeración de diversas aventuras de amor de un realismo extraviado (...), que con demasiada frecuencia degenera unas veces en

lo terrible y perverso y otras en obscena liviandad.”² (...) “¿Hay algo más feo y vulgar que una mujer que cuenta historias obscenas y amorales?”³

En tanto, Agustín de Amezúa escribía de sus relatos que “Pecan muchas veces de escabrosos y lúbricos y... más de una de sus novelas no se cohonestan, por su atrevimiento, con el calificativo de *ejemplares* y *honestas* con que ella las rotuló.”⁴

A pesar de estos anatemas, o quizás por causa de ellos, las novelas de María de Zayas “se encuentran hoy en día en el centro del debate sobre las prácticas literarias y discursivas del Siglo de Oro”, según escribe Uta Felten (2005).

En este orden, para Felten “la categoría de la transgresión desempeña un papel clave” en los distintos momentos de su recepción; si en la época de Pfandl se tematizaba la transgresión moral de su escritura, lecturas más recientes –como las de los estudios de género–, “se complacen sobre todo en tematizar las transgresiones en el nivel del rol genérico y el gusto zayesco de provocar un desorden genérico.”

En este momento los debates se polarizan –según la opinión de Albers y Felten, dos estudiosas de la obra de Zayas–, entre dos lecturas posibles: las que siguen el modelo de la *subversión feminista*, según el cual la autora “utiliza géneros y discursos masculinos para desestabilizarlos, y de este modo, dar una voz a las mujeres o al deseo femenino”. La otra lectura posible, por su parte, concibe la obra de Zayas como “prefiguración barroca del posmodernismo”, en razón de su gusto por “la polisemia, las paradojas, las narraciones laberínticas, lo sensacional y la disolución del sujeto en una pluralidad de voces que denuncian y afirman a la vez la sociedad en la que está viviendo.” (Albers y Felten, 2009: 20-21)

Los elementos tomados en cuenta por ambas líneas se hallan perfectamente imbricados, por lo demás, en sus relatos; de modo tal que la reivindicación femenina y la abierta subversión de los códigos patriarcales masculinos se realizan con frecuencia en el marco de una narración intrincada por momentos, a menudo en boca de una pluralidad de voces, sembrada de hipérbolos y paradojas, muchas veces teñida por el gusto barroco de lo bizarro, entre otras características.

Algunas notas de sus relatos

Ya en el prólogo a sus *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas hace referencia al atrevimiento de dar a conocer su escritura, dada su condición de mujer: “Quién duda, lector mío, que te causará admiración que, una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa (...) siendo mujer, que en opinión de algunos necios, es lo mismo que una cosa incapaz” (2012: 361)

Desde su condición de mujer letrada, capacitada además para la creación literaria, expone sostenidamente en sus novelas una idea fundamental, la de la igualdad entre los sexos: “porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritu y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?” (2012: 361)

La novelista escribe para sus contemporáneas, ya que la novela cortesana “estaba destinada a un público amplio calificado de vulgar y que incluía como elemento mayoritario a las mujeres” (Redondo Goicoechea: 1989: 38). Así, al hacer escuchar su voz, advierte a sus lectoras acerca de los peligros y

² Citado por Goytisolo, Juan, “El mundo erótico de María de Zayas”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 1972, N° 39 – 40.

En: <http://es.scribd.com/doc/22913958/Goytisolo-Juan-El-mundo-erotico-de-Maria-de-Zayas-CRI-n%C2%BA-39-40-1972-1973>

³ Citado por Felten Uta, *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*, Iberoamericana, Madrid, 2009, p. 65.

⁴ Citado por Rich Greer, *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men (Studies in Romance Literatures)*, Penn State University Press, Pennsylvania, 2008, p. 57. En: <http://searchworks.stanford.edu/view/4374970>

engaños de la realidad en la que viven; condenadas al aislamiento y la ignorancia, negada para ellas la posibilidad de una buena educación por la mezquindad de la sociedad masculina. La autora toma la palabra en el espacio discursivo de la literatura, pero aspira a extenderse -al menos en sus anhelos-, a la vida concreta de muchas mujeres que escucharán aquellas historias. Así, advertimos su voz y su ardiente prédica, cuando exclama por boca de Filis -un personaje del cuarto desengaño-: "¡Ea, dexemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras, unas, con el entendimiento, y otras, con las armas!" (2014: 106)

Una de las maneras de luchar en favor del reconocimiento de esa igualdad es la de romper con la univocidad del discurso hegemónico masculino, tomando la palabra para que una mujer se convierta en sujeto emisor. Pero para enunciar, además, una serie de cuestionamientos a la primacía masculina: por ello, en las historias narradas, muchas de las mujeres son poetas, saben cantar y ejecutar diversos instrumentos; son capaces de urdir complicadas tramas para resolver situaciones difíciles; se atreven a tomar el traje masculino para reivindicar su fama y su destino; toman decisiones muy claras sobre su vida erótica; así también muchas veces eligen el retiro conventual, antes que el matrimonio, para sustraerse a las penosas condiciones que la situación de casada conllevaba en la época; "una elección inspirada [no] por la devoción, sino un refugio emocional en que se puede reconstituir una familia femenina." (Rich Greer, 1993: 834)

Su visión en los relatos

Así, por ejemplo Jacinta, la protagonista de "Aventurarse perdiendo", primera de las *Novelas amorosas*, se halla refugiada en un monasterio; allí sufre el dolor por la supuesta muerte de su esposo, y decide tomar los hábitos y entregarse a la vida conventual. Sin embargo, pasados unos años el esposo regresa a su encuentro, lo que le provoca "un desmayo tan cruel, que me duró tres días estar como muerta", pues "considerando en un punto las falsas nuevas de su muerte, mi estado, y la imposibilidad de gozarle, despertando mi amor que había estado dormido, di un grito, formando en él un ¡ay! tan lastimoso como triste, y di conmigo en el suelo (...)" (2012: 383)

Jacinta no deja de mencionar, en medio de su confusión, "la imposibilidad de gozarle" que su condición de religiosa le imponía. En este punto, cabe señalar que ya Juan Goytisolo (1972) había reparado en ciertas actitudes nuevas de la autora ante lo narrado, particularmente en las alusiones al erotismo de sus personajes; según el autor, en las escenas y referencias sexuales Zayas logra eludir las convenciones del género que cultiva, ya que sus heroínas no se limitan a ser objeto pasivo del placer del varón. En este caso, parte importante del impacto que sufre Jacinta pasa por el explícito despertar de su sexualidad, momentáneamente adormecida por la ausencia del amado y su nueva condición.

Sin embargo, una vez recuperada de su desmayo, "pasaron quince días, o un mes, en cuyo tiempo volvió a vivir amor, y los deseos a reinar, y las persuasiones de don Félix a tener la fuerza que siempre habían tenido, y mi flaqueza a rendirse." Plenamente conciente de sus decisiones, hay en ella cierta inquietud en relación con la situación, cuando exclama, por ejemplo, "¡Oh caso atroz y riguroso!"; o cuando reflexiona sobre la grandeza divina: "alabo y engrandezco el amor y la misericordia de Dios, en no enviar un rayo contra nosotros."

Aún así, como primero fue su compromiso y entrega amorosa al marido, y luego la ordenación monástica, sostiene su decisión en la prioridad de una situación sobre la otra. Hay en ella, además, una asunción natural de la disposición sobre su cuerpo, al que atiende en sus necesidades, desoyendo los mandatos culturales y sociales. Bajo los parámetros de una cultura dominada por la visión masculina, Zayas coloca al personaje de Jacinta en situación de tomar el control de su propio cuerpo. Así, según ella lo entiende, no hay falta verdadera en consumir sus legítimos amores.

“El jardín engañoso”, último relato de la serie de *Novelas amorosas y ejemplares*, es protagonizado por dos hermanas -Constanza y Teodosia-, nobles, ricas, jóvenes y agraciadas; dos hermanos, así también nobles, jóvenes y agraciados -Jorge y Federico-, pretenden obtener los favores de las muchachas.

Constanza, atendida a “los designios de los manuales de educación femenina” de la época, que orientaban para “forjar una buena doncella, una perfecta casada, una inmejorable viuda...” (Vila. 2009: 94), es una doncella prudente y recatada, y será luego una casada diligente, respetuosa de los mandatos de sus mayores: “mientras que no fuéredes mi esposo no habéis de alcanzar más de mí. Padres tengo, su voluntad es la mía, y la suya no debe de estar lexos de la vuestra mediante vuestro valor”. (2012: 558)

Teodosia, la astuta hermana menor, no se opone en apariencia a los mandatos sociales de la época; secretamente enamorada de don Jorge, el pretendiente de su hermana, dispondrá -no obstante-, ciertas estrategias que finalmente darán sus frutos.

Mientras prepara sus planes permanece en casa de su madre cuidada y regalada, como cualquier joven soltera casadera de su clase y condición. Sin embargo, no cesa en sus callados intentos por imponer su voluntad: así, provoca la muerte de Federico a manos de don Jorge, y el posterior alejamiento durante años del enamorado de su hermana, cosas de las que no se arrepiente; se alegra del matrimonio de Constanza con otro pretendiente, sólo porque aleja a su hermana como posible rival; no cesa de escuchar, rondar e intrigar a lo largo de todo el relato; no tiene reparos, finalmente, en casarse con su amado fratricida regresado, apadrinada en alegre fasto y ceremonia por su hermana y su cuñado. Como premio a su esfuerzo sostenido, la esperan finalmente “muchos años con hermosos hijos, sin que jamás se supiese que don Jorge hubiese sido el matador de Federico, hasta que después de muerto don Jorge, Teodosia contó el caso como quien tan bien lo sabía. A la cual, cuando murió, le hallaron escrita de su mano esta maravilla” (2012: 565).

Según nuestra lectura es justamente en Teodosia en donde la autora deposita sus reivindicaciones feministas; contrapuesta a la desvaída figura de Constanza, Teodosia demuestra una inteligencia, un tesón y una determinación poco frecuentes en pos de alcanzar sus objetivos personales. Por ello, como una indirecta reivindicación de sus haceres, en el relato se sostiene que “no hay amor sin astucias, ni cuerdo que no sepa aprovecharse dellas.” (2012: 560) Así también, en el episodio inicial de las intrigas de Teodosia, la voz narradora justifica sus decisiones al expresar que “amor ciego ciegamente gobierna y de ciegos se sirve; y así, quien como ciego no procede, no puede llamarse verdaderamente su cautivo.” (2012: 558) Conforme a ello, la muchacha ciega de amor no es en última instancia responsable por sus actos; por el contrario, ha actuado de la manera en que cabía esperar considerando la ceguera que, aparentemente, el mucho amor conlleva.

Evidentemente, la autora no se interesa en absoluto por los aspectos éticos del comportamiento de Teodosia, al punto de que inclina en su favor los platillos de la balanza de la justicia poética final. Reivindica así lo manifestado en el prólogo de las *Novelas*, al afirmar que “[Las mujeres son] quizás más agudas, por ser de natural mas frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente, y en los engaños de pensado, que todo lo que se haze con maña, aunque no sea virtud, es ingenio” (2012: 362).

En “El jardín engañoso” se nos presentan dos caras contrapuestas del rol femenino en la época: la de Constanza, fiel al mandato patriarcal, y la de la sutilmente disidente Teodosia, decidida con férrea voluntad a satisfacer sus ocultos deseos. Más allá de los aspectos objetables de su hacer, Teodosia es la que triunfa, Teodosia es la que abre puertas para “otros” accionares femeninos; desde esta recreación bajo nuevas luces de la imagen femenina, Zayas desafía las normas imperantes, supera la fórmula rígida de la novela cortesana, desestabiliza la imagen femenina consagrada por el canon masculino, y enuncia así su protesta feminista.

De esta manera, exponiendo desde adentro las traiciones y mentiras que sostienen el enlace (venturoso, en definitiva) de la inteligente y astuta Teodosia, la autora obliga al replanteamiento de las prácticas sociales de su época vinculadas con los acuerdos matrimoniales; más, especialmente, resitúa y pone en el foco de atención el rol femenino en relación con estos temas.

Por esta razón recrea con toda intención “personajes femeninos [que] con frecuencia se desvían del conjunto de normas o máximas extratextuales aceptadas y esperadas por el público lector” (Nancy K. Miller, 1988: 26).⁵ Así Teodosia, con sus “excesos y extravagancias, aparentes arbitrariedades, infracciones, digresiones” es evidencia de un “intertexto invisible”, que “una lectora feminista debe hacer visible, porque es allí donde se ubica un intento por reescribir las convenciones literarias y sociales, desenmascarando su androcentrismo, y donde además encontramos el esfuerzo por tomar posesión –apoderarse- de la lógica narrativa, infringiendo las máximas y normas sociales y literarias para sustituirlas con unas más acordes con la experiencia”.

Precisamente por aquí pasa la transgresión de Zayas, quien ubica en el centro del relato a una mujer, dotada además de gran ingenio, al punto de someter a sus deseos a los hombres y mujeres de su entorno. De allí que Teodosia “contó el caso como quien tan bien lo sabía”, sólo después de muerto don Jorge; más aún, a fin de que no se perdiera noticia del suceso, escribió “de su mano esta maravilla.” (2012: 566)

Bibliografía consultada

Fuentes

- Redondo Goicoechea, Alicia. *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Castalia, Madrid, 1989.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Haro Cortés. *Marta María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal. Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el barroco*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- Zayas y Sotomayor, María de. “Novelas amorosas y ejemplares”. Edición digital de Enrique Suárez Figaredo. En *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. N° 16. [Servicio de Publicaciones de la Universitat de València](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf), 2012. http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf
- Zayas y Sotomayor, María de. “Desengaños amorosos”. Edición digital de Enrique Suárez Figaredo. En *LEMIR, Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. N° 18. [Servicio de Publicaciones de la Universitat de València](http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf), 2014. http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/02_Zayas_Desenganos.pdf
- Zayas, María de. *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto. Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera. Cátedra. Madrid, 1983.
- Zayas, María de. “[Aventurarse perdiendo](#)”. Edición digital: Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A partir de la edición de Agustín González de Amezúa, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 1948 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Serie II; 8), 1999.
- Zayas, María de. “[El jardín engañoso](#)”. Edición digital: Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. A partir de la edición de Agustín González de Amezúa, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 1948 (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Serie II; 8), 1999.

Bibliografía general

- Albers, I. y Felten, U. (eds.) *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2009.

⁵ Citada por Golubov Figueroa, Nattie, *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*, Universidad Nacional Autónoma, México, 2012, p. 40.

- Blanqué, Andrea. "María de Zayas o la versión de las noveleras", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) del Colegio de México, XXXIX, núm 2, 1991.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Editorial Sopena Argentina. Buenos Aires, 1961.
- Faye, Djidiack. *La narrativa de María de Zayas y Sotomayor*. Tesis doctoral inédita. Universidad de León. <http://buleria.unileon.es/bitstream/.../2009FAYE,%20DJIDIACK.pdf?...1>, 2009.
- Felten, Uta. Comentario crítico a *Escenas de transgresión: María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Deutscher Hispanistentag im März 2005. Bremen. <http://www.romanistik.uni-mainz.de/hispanistica.de/sektionskonzepte.htm>
- Golubov Figueroa, Nattie. *La crítica literaria feminista: Una introducción práctica*. Universidad Nacional Autónoma, México, 2012.
- Goytisoló, Juan. "El mundo erótico de María de Zayas". *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. N° 39 – 40 (octubre). París. <http://es.scribd.com/doc/22913958/Goytisoló-Juan-El-mundo-erótico-de-María-de-Zayas-CRI-n%C2%BA-39-40-1972-1973>, 1972.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Castalia. Madrid, 1989. ("Aventurarse perdiendo". "El castigo de la miseria". "El jardín engañoso". "La esclava de su amante". "La inocencia castigada". "Estragos que causa el vicio").
- Rich Greer, Margaret. *María de Zayas tells baroque tales of love and the cruelty of men (Studies in Romance Literatures)*. Penn State University Press. <http://searchworks.stanford.edu/view/4374970>, 2008.
- . "Teoría psicoanalítica y estructura narrativa en María de Zayas." AISO. *Actas II. Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* / coord. por [Manuel García Martín](#), Vol. 2. 1993, págs. 831-838.
- Vila, Juan Diego. "'En deleites tan torpes y abominables': María de Zayas y la figuración abyecta de la escena homoerótica". En: Albers y Felten (eds.). *Escenas de transgresión. María de Zayas en su contexto literario-cultural*. Iberoamericana, Madrid, 2009.

La mujer despiadada en los *Desengaños* de María de Zayas

Adriana Cecilia Milanesio

Introducción

Para que un sistema opresivo funcione es necesario que haya quienes colaboren consciente y/o inconscientemente con esa opresión, quienes naturalicen el sistema y contribuyan desde el silenciamiento o la complicidad con la imposición de un esquema de valores que se presenta como incuestionable pero que, en definitiva, no deja de ser una elaboración humana creada por y sustentada en los intereses de determinados sectores de poder.

María de Zayas y Sotomayor (1590 - 1661/9?) lo sabía muy bien. Esta escritora madrileña no deja pasar desapercibido el rol que han jugado algunas mujeres en la tiranía que el sexo opuesto impuso sobre el género femenino.

La autora escribió dos colecciones de novelas. La primera, publicada en 1637, se titula *Novelas amorosas y ejemplares o Decamerón español* y consiste en un grupo de diez novelas cortesanas que analiza los estratos sociales superiores de su época y en cuya modalidad de composición resuena claramente la influencia del gran maestro de su tiempo: Miguel de Cervantes Saavedra. Se le ha denominado *Decamerón español* porque imita la fórmula bocacciana de una reunión de amigos a causa de una enfermedad. En este caso, el motivo aglutinante son las cuartanas de Lisis. Durante cada una de cinco noches consecutivas se narran dos novelas de gran crudeza. En ellas, según Solana Segura (2010:27) “las protagonistas son mucho más activas y luchan con determinación para recuperar su honor y el amor”.

La segunda colección o serie de novelas aparece 10 años más tarde y es conocida como *Desengaños amorosos*. La reunión aquí se produce en función de lo anunciado al fin de la última noche del primer Sarao, momento en que la narradora que enmarca la historia anuncia:

“...dando fin a la quinta noche, y yo a mi honesto y entretenido sarao, prometiendo si es admitido con el favor y gusto que espero, segunda parte, y en ésta [la] boda de Lisis, si como espero, es estimado mi trabajo y agradecido mi deseo, y alabado, no mi tosco estilo, sino el deseo con que va escrito” (p. 181).

Ese deseo con el que escribe María de Zayas se devela en la Introducción de la parte segunda de sus saraos, donde la narradora cuenta que Lisis ha curado de su fiebre y está a punto de celebrar su boda con don Diego, para lo cual propuso que se realizara “otro entretenido recreo como el pasado”, y dispuso:

“en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen [...]. Y en segundo, que los que refiriesen fuesen caso verdaderos y que tuviesen nombre de desengaños [...] Fue la pretensión de Lisis en esto volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio que apenas hay quien hable bien de ellas)” (p.183).

Resulta evidente que el deseo con que van escritos sus desengaños es arremeter contra un sistema que denigra al género femenino y establecer las salvedades del caso:

“No hablo [de] la mujer falsa, inconstante, liviana y sin reputación, no se le ha de dar nombre de mujer sino de bestia fiera [...] advirtiendo, que de las mujeres que hablaré en este libro no son de las comunes, y que tienen por oficio y granjería el serlo, que estas pasan por sabandijas; sino de las no merecedoras de desdichados sucesos” (p.183).

Resulta claro que María de Zayas se propone dar batalla para revertir la mala opinión en que caen mujeres honestas.

Sin embargo, tal como veremos en tres de los desengaños de la autora, esa mala opinión no es producto solo del contradictorio accionar del género masculino (que no enseña lo que desea encontrar tal como lo manifiesta Lisis: “Y ¿cómo sabrá ser honrada la que no sabe en qué consiste el serlo?”) sino también de un entorno femenino que por ignorancia, sumisión, crueldad o conveniencia contribuye a la perdición de la honra de otras mujeres, con lo que se convierte en reproductor de un sistema que lo subyuga.

Al contrario que otros novelistas contemporáneos suyos, Zayas no pretende exhibir un ingenio cortesano complicando el estilo ni hacerse pasar por moralista, tal como lo aclara Lisis (la anfitriona) al final de su sarao, sino que le interesa lograr un relato ameno, deteniéndose en la psicología de los personajes y los ambientes en que estos se mueven. Además, en sus denuncias de injusticias indignantes refleja independencia y un claro orgullo por su condición de mujer, sin por ello restar minuciosidad a las escenas escabrosas.

En este segundo grupo de novelas, la autora intensifica los argumentos truculentos y morbosos: la violencia, la muerte, el placer ante lo macabro son tópicos característicos de la última colección de relatos zayescos. En los *Desengaños*, según Solana Segura (2010:28) “la autora presenta una galería de mujeres sumisas y sometidas a los convencionalismos de la época que ni siquiera llegan a ser felices”. Desde nuestra perspectiva, esa sumisión se traduce en la excusa para la falta de solidaridad, la inadvertencia ante el mal, la represalia, la traición con que los personajes secundarios femeninos se desempeñan y que son figura constante en las historias narradas.

En este sentido, la lectura detenida de “La esclava de su amante”, “La inocencia castigada” y “Estragos que causa el vicio” nos ayudará a reflexionar acerca del papel de las mujeres en la construcción del imaginario cultural y a comprender que han desempeñado un rol -si bien secundario- no por ello carente de importancia en la imposición de los valores patriarcales que han caracterizado y caracterizan no solamente a la cultura española sino también a aquellas otras culturas que han heredado sus preceptos. Desde nuestra lectura, los textos literarios escogidos nos invitar a repensar (más que reivindicar) la función de las mujeres en el pasado, y a comprender que sin ellas no puede entenderse ni la sociedad del pasado ni la del propio presente.

Presentación del corpus

“La esclava de su amante”

Con esta novela, Zoraida, la esclava mora de Lisis abre la primera noche del segundo sarao. Su nombre verdadero era Isabel Fajardo, cristiana e hija de padres principales de la ciudad de Murcia. Por seguir a su padre, la familia se fue a vivir a la ciudad de Zaragoza. Allí, madre e hija se quedaron en una casa donde vivían dos jóvenes hermanos: doña Estefanía y don Manuel, quien se enamoró de doña Isabel. Al principio, ella, por recato, no aceptaba el cortejo, pero él fingió estar enfermo y en una visita que doña Isabel le hizo éste le entregó un papel. Ella no quería leerlo pero su criada Claudia la persuadió para que lo hiciera. Tras hacerlo, Isabel más se enamoró de don Manuel. En los días de carnaval, el muchacho la hizo entrar violentamente a su cuarto y ella se desmayó ante la conciencia del peligro que estaba corriendo. Allí él la violó. Al despertar, doña Isabel quiso quitarse la vida y don Manuel, temeroso de que así lo hiciera, le dio su palabra de ser su esposo. Claudia entonces le aconsejó que mantuviera la relación aceptando casarse con él para que su honra no se viera públicamente manchada. Sin embargo, hastiado de los deleites amorosos, el prometido esposo comenzó a mostrarse huraño hasta que doña Isabel descubrió una relación que él tenía con otra mujer de su ciudad. Cuando la protagonista reveló su conocimiento del engaño, don Manuel arregló todo para irse en secreto a Sicilia con el Almirante. Isabel pudo enterarse gracias a un antiguo criado que, enamorado de ella, lo había perseguido y había descubierto la verdad. Isabel entonces, se disfrazó de esclava (se hacía llamar Zoraida) y fue vendida para viajar con la familia del Almirante a Sicilia. Don Manuel la descubrió y ella,

procurando un momento de diálogo tramó una salida para ir con su señora y don Manuel a merendar a la marina. Allí cayeron cautivos en poder de unos moros que provenían de Argel y los pusieron a servir a Zaida, hija del Arráez. Zaida quería tiernamente a Zoraida/Isabel, pero se había enamorado de don Manuel. Ella los ayudó a escapar a tierras de cristianos, y allí procuró casarse con don Manuel, a lo que Isabel descubrió su verdad. Don Manuel la rechazó tildándola de loca por haberlo seguido así y el antiguo criado de Isabel, por vengar a su enamorada, mató a don Manuel. Zaida, entonces, se suicidó y doña Isabel se escapó. A pesar de verse libre, ella decidió volver a ser vendida como esclava. De suerte que la compraron unos tíos de Lisis que la regalaron a esta dama.

“La inocencia castigada”

La historia cuenta la terrible desventura de la que es víctima doña Inés. La protagonista es una joven casta que vivía con su hermano, Francisco, y su cuñada, esposa de éste. Doña Inés se casó con don Alonso, por elección de su hermano. Sin embargo, un vecino, Diego, se enamoró de doña Inés pero ella, al estar tan pendiente de su marido, lo ignoraba. Una alcahueta le pidió prestado su vestido diario por medio de un engaño y se lo hizo usar a una prostituta a quien llevó, en la oscuridad, a la casa de Diego que creyó, por el vestido, que la prostituta era doña Inés. Después de un tiempo, la alcahueta y la prostituta debieron regresar el vestido y Diego se quedó desesperado porque la falsa doña Inés ya no lo visitaba para sus aventuras amorosas. Don Diego habló con la dama y juntos descubrieron la burla que les habían hecho las mujeres. Ellos levantaron una queja con el Corregidor y quedó asentada la inocencia de doña Inés. Don Diego se quedó desolado pero siguió enamorado de ella. Acudió a un mago moro que fabricó una figura a imitación del cuerpo desnudo y el rostro de doña Inés.

Cuando don Diego quería gozar de su dama, nada más tenía que prender la vela y ella, como en un trance, llegaba a la cama de él y al regresar a su casa no recordaba la aventura nocturna. Él practicaba este método de poseer a doña Inés sin su consentimiento, hasta que una noche el Corregidor y don Francisco encontraron a la dama en la calle caminando hacia la casa de don Diego. Descubrieron el engaño y la hechicería, disculparon oficialmente a doña Inés y castigaron a don Diego.

A pesar de su declarada inocencia, su marido, su hermano y su cuñada, decidieron castigarla. Se mudaron a Sevilla y la encerraron en el hueco de una chimenea, en un espacio en el que solo podía estar parada, con una ventanita para que respirase y recibiese lo que su cuñada quisiera darle como alimentación. Pasaron seis años y una nueva vecina escuchó sus súplicas y la dama fue rescatada. Estaba ciega y maltratada. Después de sentenciar a la horca a don Alonso, don Francisco y su esposa, compensaron a doña Inés mandándola a un convento. Vivió una vida santa y feliz. Recuperó su belleza, pero, jamás su vista.

“Estragos que causa el vicio”

La última novela de la *Segunda Parte del Sarao y Entretenimiento honesto* es narrada por Lisis, la anfitriona. La narradora refiere haber conocido la historia directamente de labios de su protagonista masculino. Don Gaspar, caballero español, había ido a Lisboa en el séquito de Felipe III. Cierta día en una iglesia, vio a doña Florentina y a su hermanastra, doña Magdalena, esposa de don Dionís, y se enamoró de Florentina. Una noche, pasando por la calle cerca de la casa de don Dionís, Gaspar encontró a Florentina malherida; la llevó a su casa, donde ella le dijo que vaya a la casa de don Dionís. Cuando llegó allí, en compañía de la justicia, descubrió una escena horrenda: todos los habitantes de la casa estaban muertos, evidentemente por mano de Dionís, quien se había suicidado. Después de recuperarse, doña Florentina contó la trágica historia: ella enredada en un amorío ilícito con su cuñado, Dionís, y siguiendo los malos consejos de una mala criada, había preparado un ardid para que Magdalena pareciera culpable de adulterio con un inocente paje. El esposo furioso mató al paje, a Magdalena y a todos los criados. La malvada criada, al ver la ola de asesinatos, le confesó la verdad a don Dionís quien, después de matarla y de herir a Florentina y crearla muerta, se suicidó. Gaspar se regocijó interiormente de no haberle declarado su amor a Florentina, ya que después de conocer sus

pecados, no pudo seguir amándola. Al final, Gaspar la ayudó a entrar a un convento y él regresó a Toledo donde se casó con una dama española.

Comentarios acerca del corpus

Según Juan Goytisolo (1972:7), las novelas de Zayas respetan el repertorio de tópicos de la novela de su tiempo. Uno de esos tópicos es la “inevitable panoplia de criados infieles, vecinas alcahuetas”, entre otros. Ciertamente es que, más allá de ser un tópico de la época (conocidísimo por lo demás luego de la tragicomedia de Rojas), Zayas hace uso de este recurso y diferencia muy bien el comportamiento entre las buenas mujeres y las malas: “hoy hay más mujeres viciosas y perdidas que ha habido jamás; mas no que falten tan buenas que no excedan el número de las malas” (p. 426). Por ello, desde nuestra propuesta, Zayas no solo hace uso de un tópico común sino que denuncia la anuencia con la que determinadas mujeres han ayudado a construir el sólido edificio de la imposición masculina.

En nuestro corpus se presentan cuatro mujeres de estas características: Claudia (la sierva de doña Isabel en “La esclava de su amante”), una criada que servía desde niña a doña Florentina (en “Estragos que causa el vicio”) y una vecina vieja y una moza del oficio (en “La inocencia castigada”).

Estas cuatro mujeres son inescrupulosas a la hora de pagar mal a sus congéneres. Pero lo más objetable no es el accionar de las mujeres que poco conocen a quien harán perder su honra, como es el caso de la vecina y la prostituta. Lo definitivamente aberrante, aquello frente a lo que Zayas parece llamar fuertemente la atención de las lectoras, es el accionar pernicioso de quienes han comido de la hacienda de las damas a quienes van a conducir al ultraje.

Pero más allá del nefasto accionar de las siervas, lo que a nosotros nos llama la atención en este trabajo es la indiferencia con la que mujeres nobles se comportan con otras mujeres nobles.

En “La esclava de su amante”, doña Isabel no puede mirar más allá del restablecimiento de su propia honra, sin importar que en su búsqueda sea traicionada la pobre mora que los ayudará a salir del cautiverio en el que han caído. Una vez que se ve libre, sabiendo que Zaida ha colaborado en la restitución de la libertad de los españoles movida por un genuino sentimiento amoroso hacia don Manuel, doña Isabel no duda en defender sin conmiseración su condición de prometida de don Manuel. No se detiene a medir las consecuencias que sus actos causarán en Zaida, ni le importa el dolor y el sufrimiento ajeno. Asiste sin remordimientos a la escena de suicidio de la mora y, como si fuera poco, toma las joyas de la dama

Y habiendo entendido todo el caso, y viendo a don Manuel muerto, se arrojó sobre él llorando, y con el dolor de haberle perdido, le quitó la daga que tenía en la cinta, y antes que nadie pudiese, con la turbación que todas tenían, prevenir su riesgo, se la escondió en el corazón, cayendo muerta sobre el infeliz mozo.

Yo, que como más cursada en desdichas, era la que tenía más valor, por una parte lastimada del suceso, y por otra satisfecha con la venganza, viéndolos a todos revueltos y que ya empezaba a venir gente, me entré en mi aposento, y tomando todas las joyas de Zaida que de más valor y menos embarazo eran, que estaban en mi poder, me salí a la calle. (1989:256)

Es llamativo en este punto la liviandad de su relato: lastimada pero satisfecha. Su egoísmo es tan despiadado que deja al resto de los presentes en la escena de la doble muerte y se marcha sin reparos de su honor.

En “La inocencia castigada”, es significativa la crueldad con la que la cuñada de doña Inés se comporta con ella y lo despiadado de su juicio, como si la “supuesta” flaqueza de una no hiciera otra cosa que reforzar su propia virtud. Y más aún, la terrible venganza con que la cuñada castiga día a día a la probadamente inocente doña Inés.

En un aposento, el último de toda la casa, donde, aunque hubiese gente de servicio, ninguno tuviese modo ni ocasión de entrar en él, en el hueco de una chimenea que allí había, o ellos la hicieron, porque para este caso no hubo más oficiales que el hermano, marido y cuñada, habiendo traído yeso y cascotes, y lo demás que era menester, pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándole más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino, como ordinariamente se dice, en cuclillas, y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel, por donde respirase y le pudiesen dar una miserable comida, porque no muriese tan presto, sin que sus lágrimas ni protestas los enterneciese. Hecho esto, cerraron el aposento, y la llave la tenía la mala y cruel cuñada, y ella misma le iba a dar la comida y un jarro de agua, de manera que aunque después recibieron criados y criadas, ninguno sabía el secreto de aquel cerrado aposento. (1989:298)

Como podemos apreciar, la cuñada de doña Inés actúa de manera sumamente despiadada, siendo cómplice y partícipe de infligir el inmerecido castigo hacia doña Inés durante seis años. Llega al extremo de ser ella la poseedora de la llave de tan ruin aposento y de no tener el mínimo impulso de liberar a su cuñada.

En “Estragos que causa el vicio”, Florentina se deja engatusar por su sirvienta, a tal punto de no dolerse de que su hermanastra sea culpada de adulterio, sabiendo las leyes explícitas o implícitas de la época. Si su hermanastra era culpada, pagaría el supuesto yerro con su propia vida. El diálogo de Florentina con su mal consejera criada es el siguiente:

-Que muera doña Magdalena; que más vale que lo padezca una inocente, que se irá a gozar de Dios con la corona del martirio, que no que tú quedes perdida.

-¡Ay, amiga!, ¿y no será mayor error que los demás -dije yo- matar a quien no lo debe, y que Dios me le castigará a mí, pues haciendo yo el agravio, le ha de pagar el que le recibe?

-David -me respondió mi doncella- se aprovechó de él matando a Urías, porque Bersabé no padeciera ni peligrara en la vida ni en la fama. Y tú me parece que estás cerca de lo mismo, pues el día que doña Magdalena se desengañe, ha de hacer de ti lo que yo te digo que hagas de ella. (...)

-Lo que me parece más conveniente, para que ninguna de nosotras peligre, es que la mate su marido, y de esta suerte no culparán a nadie.

-¿Cómo será eso -dije yo-, que doña Magdalena vive tan honesta y virtuosamente, que no hallará jamás su marido causa para hacerlo? (1989:340)

Lo que queremos destacar en este lugar es que más allá de que la ideóloga del crimen fuese su sirvienta, doña Florentina no hace uso de su capacidad de discernimiento como le hubiese correspondido a una dama noble.

Así, se confirma nuestra hipótesis de lectura, orientada a comprobar que más allá de que en los relatos de Zayas la autora se detenga en enunciar la culpabilidad de las siervas y haga una clara diferencia entre las buenas y las malas mujeres, las buenas mujeres no lo son tanto, pues desde nuestra perspectiva de nada sirve el arrepentimiento, el perdón y el convento cuando con sus acciones han contribuido a construir la tiránica opresión sobre las mujeres en general. Esa incapacidad de discernimiento se ve exagerada en las novelas que nos ocupan porque en todas se trata de mujeres nobles que en algo se deben a la otra mujer noble: ya sea porque son pertenecientes a la propia familia o porque se trata de una mujer a la cual se le debe la libertad.

La autora culpa a las siervas:

Doña Magdalena no le sirvió el ser honesta y virtuosa para librarse de la traición de una infame sierva, de que ninguna en el mundo se puede librar; porque si somos buenas, nos levantan un testimonio, y si ruines, descubren nuestros delitos. Porque los criados y criadas son animales caseros y enemigos no excusados, que los estamos regalando y gastando con

ellos nuestra paciencia y hacienda, y al cabo, como el león, que harto el leonero de criarle y sustentarle, se vuelve contra él y le mata, así ellos, al cabo, matan a sus amos, diciendo lo que saben de ellos y diciendo lo que no saben, sin cansarse de murmurar de su vida y costumbres (1989:364).

Esta y varias expresiones de las narradoras nos permiten pensar en que Zayas procuraba denunciar la complicidad del género femenino en la imposición de las leyes patriarcales. Tal vez debido a que las mujeres, según Rice (2009:116) construían su alteridad desde “la imposibilidad de ejercer su propia voluntad en todas las etapas de la vida, el trueque de una cárcel por otra y la trágica situación en que las mujeres marginadas agreden a las otras mujeres víctimas”. Sin embargo, Zayas no juzga el accionar de las supuestas “buenas” mujeres.

Sabido es que en el Siglo de Oro la mujer tenía básicamente tres funciones: ordenar el trabajo doméstico, perpetuar la especie humana y satisfacer las necesidades afectivas de su esposo. Por ello, contraer matrimonio será un fin mismo para la mujer, quien sacrificará, en muchas ocasiones, el sentimiento amoroso en función de las conveniencias o de los casamientos concertados de antemano. Según Andrea Blanqué (1991:930) “Plegarse a este modelo era, para la mujer, garantía de felicidad y bienestar general. Pero la armonía propuesta por esta concepción no parece vislumbrarse por ninguna parte en la realidad que rodea a María de Zayas”. De la mujer se esperaba que fuera obediente, casta, retraída, vergonzosa y modesta. Debía ser callada y estar encerrada en casa y su existencia pasaba de depender del padre a depender de su marido.

Por estas razones, para doña Isabel, para doña Inés y para Florentina será tan importante el “contraer estado”. Por ello, el mayor yerro de Florentina será el haber confesado sus sentimientos a don Dionís, hombre absolutamente prohibido, debido, recordemos, a que es el esposo de su hermanastra.

A Zayas le interesa presentar el sufrimiento en el que viven las mujeres que acatan esos mandatos, aquellas que provienen de buenas familias y que han sido especialmente educadas en las normas del decoro y de la obediencia.

Pero, desde nuestra óptica, solo se trata de una sutil manera de defender el accionar de las damas de linaje, que en sus novelas se presentan como honradas, hermosas, ricas, educadas, cristianas, sumisas a los mandatos sociales; pero que, en definitiva, parecen privadas de una capacidad de discernimiento que les permita diferenciar lo que está bien de lo que está mal, lo que se debe y/o se puede hacer de lo que no.

A modo de cierre

Resulta interesante pensar que la obra de Zayas propone una reivindicación de cierto sector del género femenino: las buenas damas que han caído en desgracia debido a la rigidez de las leyes con que se miden sus acciones. La autora reconoce la falta en la que caen las mujeres de estratos sociales inferiores. Pero nuestra lectura arroja una culpabilidad compartida, en la que tanto honestas como deshonestas son culpables de la caída en desgracia de otras damas y no les importa si su accionar pernicioso causa dolor, sufrimiento extremo o la propia muerte. Solo se interesan por sí mismas desde el egoísmo más exagerado en pos de cumplir con ciertos mandatos sociales.

Referencias bibliográficas

Blanqué, Andrea (1991) María de Zayas o la versión de las noveleras, Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH) del Colegio de México, XXXIX, núm. 2. Disponible en

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/SVB45RXBDGFF223B6XMS4H7AAFILRH.pdf

Goytisolo, Juan (1972) El mundo erótico de María de Zayas Cuadernos de Ruedo Ibérico, 39-40 (octubre 1972). París disponible en <http://es.scribd.com/doc/22913958/Goytisolo-Juan-El-mundo-erotico-de-Maria-de-Zayas-CRI-n%C2%BA-39-40-1972-1973>

Redondo Goicoechea, A. 1989. “Introducción” y “La esclava de su amante”, “La inocencia castigada” y “Estragos que causa el vicio” en *María de Zayas y Sotomayor. Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, Madrid: Castalia. Pp. 7-44; 195 -365.

Rice Robin Ann (2009). “Embrujos, violencia y clausura: la mujer en “La inocencia castigada” de María de Zayas”. En *Revista Destiempos*. México, DF. Marzo-Abril. Año 4. Número 19. Disponible en <http://www.destiempos.com/n19/rice.pdf>.

Solana Segura, Carmen (2010). Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al *modelo femenino humanista*. *Lemir* 14. Disponible en http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/02_Solana_Carmen.pdf

Zerari, María (2001) De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante*. *Criticón* num. 81-82. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_345.pdf

Zayas, María de (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto. Desengaños amorosos*. Edición de Alicia Yllera. Cátedra. Madrid.

Recuerdos y creación literaria en escrituras de mujeres: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *Lengua madre* de María Teresa Andruetto.

Gianotti, Ana María- Cúrtolo, Mónica Lucía

“...Y en cuanto a mí,
es el estremecimiento del sentido
lo que interrogo al escuchar
el susurro del lenguaje,
de ese lenguaje que es para mí,
bombre moderno, mi Naturaleza”
“De la obra al texto” Barthes Roland

A partir del epígrafe, podemos interrogarnos acerca del sentido del lenguaje en las obras de sesgo autobiográfico que remiten a hechos lejanos, a hechos que quedaron como sedimento en la conciencia, a hechos que afloraron vaya a saber por qué vivencias que hicieron emerger el recuerdo. Y solamente podemos analizar estas cuestiones analizando el lenguaje que es la expresión que convoca al Hombre que hay dentro de ese ser que desnuda su interioridad en los recuerdos hechos palabras o sea que el instrumento para el análisis es el mismo lenguaje que desde nuestra mirada intenta construir la cosmovisión e interioridad oculta de quien escribe. Es el lenguaje quien en definitiva nos define, nos “construye” una identidad y es esa identidad la que deseamos desentrañar. Tratar de descubrir/dilucidar ese sentido, “esa caja de Pandora”⁶ en la obra de algunos escritores es la tarea que nos proponemos. Ante todo vamos a tratar de aclarar los campos teóricos en los que nos moveremos

La Autobiografía y los recuerdos desde distintas perspectivas

La autobiografía, género o subgénero nacido de la biografía no es sencillo de definir pues supone distintas miradas que sobre todo tienen que ver con ese prefijo *auto* que involucra al *yo*. Estamos, pues, en un terreno bastante conflictivo. Trataremos de acercarnos al mismo desde el área de la lingüística⁷ pero nos permitiremos algunos otros aportes.

Al abordar los problemas teóricos de la autobiografía Loureiro (1991) cita a Gusdorf que señala “... no se puede reconstruir el pasado como fue, tampoco la autobiografía puede alcanzar la recreación objetiva del pasado, sino que consiste en una lectura de la experiencia, lectura que es más verdadera que el mero recuerdo de unos hechos, por cuanto al escribir una autobiografía se da expresión a un ser más interior, al añadir la conciencia de esa experiencia” Y aquí entramos en el plano de la escritura. ¿Qué es escribir algo que nos viene del pasado? En la escritura el que escribe y se posiciona como narrador crea un yo que ya no es el yo del escritor sino el yo que narra y que pasa por el tamiz de la escritura. Todo lo que viene a la conciencia tiene que trasladarse a lenguaje y en ese horizonte las vivencias tienen muchos caminos: o se diluyen para protegerse, o se realzan para adquirir mayor resonancia, o simplemente se dibujan. Ese yo narrador creado busca una identidad y esa identidad la da el mismo yo sujeto vivencial pero al decir de Barthes (1971:78) “ el yo que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un yo de

⁶ Citamos a Barthes cuando al hablar del sentido del susurro del lenguaje expresa: “ cuyo signo, formado a lo largo de la *triste y salvaje historia de los hombres* es la caja de Pandora” (p.101)

⁷ La autobiografía según la tipología de Grosse (1976) está ubicada dentro del grupo de textos en los que predomina la automanifestación . Pág. 48-49 Ciapuscio, Guiomar Elena Tipos textuales. Enciclopedia Semiológica. UBA. 1994

papel” aunque señala con anterioridad “ es la obra de Proust[...] lo que permite leer su vida como un texto: la palabra “bio-grafía” recupera un sentido fuerte, etimológico...”Barthes (1971:78) Para analizar este problema de la autobiografía que conlleva este yo-escritor /yo-narrador que no es idéntico recurrimos a Benveniste (1979) para definir qué se entiende por enunciación y cuál es su aparato formal. Al distinguir enunciación hablada y escrita, el lingüista manifiesta que en esta última “el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien individuos” (1979: 91) Cuando habla de individuos se refiere a que en el aparato formal de la enunciación que describe, las formas que son indicios de persona (relación yo-tú del acto enunciativo), los indicios de ostensión (este, aquí,) que se semantizan en el lugar mismo de la enunciación, son *individuos lingüísticos*. Benveniste los llama de este modo porque nacen en el momento de la enunciación, “son producidos por este acontecimiento individual y, si puede decirse, *semelnativo*. Son engendrados de nuevo cada vez que es proferida una enunciación, y cada vez designan de nuevo.”(1979:86).

Estas disquisiciones nos llevan a mirar ese enunciado en la autobiografía ya que el problema del yo escritor, yo narrador y yo narrado (lo textualizado) es un problema que traspasa los límites de la enunciación y de la psicología para desarrollarse en el ámbito de lo literario, de la ficción⁸. Y estamos entonces en presencia de un “artefacto retórico”⁹ en el cual el lenguaje le da textualidad a una forma de conocimiento. Pero si analizamos el tema de lo autobiográfico desde Derridá¹⁰, vemos que el panorama se complejiza en el sentido de que este autor considera lo autobiográfico con un componente más: el alocutario de Benveniste (1979), pero que aquí es “el destinatario de la autobiografía quien escribe en lugar del autobiografiado (pp.108-109)” Para Derridá ese destinatario implicado en la textualización como es la oreja del otro, convierte a lo autobiográfico en heterográfico.

Hasta aquí varios planteamientos para pensar que lo autobiográfico, la autobiografía puede ser mirada desde distintas perspectivas. Estas disquisiciones nos hacen pensar que lo autobiográfico al pertenecer a lo literario, a la ficción, es un pacto con el lector y en ese pacto de ficción el lector “cree” ese mundo instituido por el lenguaje. Mundo a su vez pensado, antes de ser textualizado, por un Yo que desde el recuerdo se desnuda para que veamos su interioridad ¿o lo que quiere dejar ver de su interioridad? ¿o lo que quiere que creamos que es, fue o quisiese haber sido? Lo autobiográfico es una apuesta existencial del que escribe, reordena ¿o afirma, o acomoda? su vida desde el recuerdo, desde las sensaciones o emociones que ese recuerdo le provoca. Puede que se manifieste su interioridad más recóndita pero también puede que textualice según la imagen que desea crear o el mundo que haya querido vivir.

Por otro lado también al hablar de autobiografía estamos suponiendo un concepto sustentador de la misma: el recuerdo. Buceando en la Estética¹¹ podemos definir al recuerdo como “...la imagen mental de una escena que hemos vivido personalmente representado con conciencia de su pertenencia a nuestro pasado real. No es una escena registrada y reproducida simplemente a partir de un rastro memorístico hipotético. Es una construcción, por lo tanto, una creación.”

Esta definición también nos conduce al terreno de lo literario en cuanto a la construcción creativa. El recuerdo como fuente de inspiración estética es una fuerza incoactiva ya que depende a la vez de lo presente y de lo ausente, une lo que somos y lo que no somos pero podríamos ser. Algunos autores diferencian Memoria de Recuerdos ya que éste último tiene la característica de ser fragmentario, tienen interés propio debido a su atmósfera afectiva. Las memorias son hechos encadenados que se entrelazan, son relatos continuados. Es importante esta diferencia a la hora de analizar las obras literarias.

⁸ Ricardo Piglia al hablar de ficción señala:” La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” Pág. 18. Piglia, Ricardo. Crítica y ficción. Ed. Siglo XX. Bs. As. 1990.

⁹ Loureiro, Ángel G. en obra citada Problemas teóricos de la autobiografía pág. 6

¹⁰ Loureiro, Ángel G. en Problemas teóricos de la autobiografía pág.7

¹¹ Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*.

Memoria, recuerdos de infancia en *Cuadernos de Infancia* de Norah Lange y *Lengua Madre* de María Teresa Andruetto

Nos proponemos analizar algunos aspectos relativos a la memoria y a los recuerdos en *Cuadernos de Infancia*¹² de Norah Lange y también incursionaremos en *Lengua Madre*¹³ de María Teresa Andruetto para tomar una autora de comienzos de siglo XX y otra, contemporánea

Cuadernos de Infancia de Norah Lange

Es altamente revelador el comienzo de la obra: “Entrecortado y dichoso, apenas detenido en una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla empañada” (p.9)¹⁴. En el segundo párrafo nos manifiesta la edad en que realizó con su familia ese viaje: cinco años. Esta indicación nos demuestra que el texto que va a construir es la vivencia de la narradora-adulta que re-vive desde otro lugar, esas experiencias que son *recuerdos empañados*.

El fluir de estos recuerdos en la obra de Norah puede verse como relatos que vienen de la memoria, condensados en el recuerdo y se explicitan por medio de un yo narrativo-adulto que resignifica (comprende, explica o analiza) ese mundo recordado y un yo narrativo –niña que descubre el mundo a veces incomprensible de los adultos que la rodean. Por ejemplo: “Se mordía los labios hasta hacerlos sangrar y, despacito, se arrancaba con las uñas todo el pellejo de las manos. La retengo aún en esa actitud que solía producirnos un estremecimiento...” (19)¹⁵

Por un lado el recuerdo vivísimo de su hermana, lograda a través de imágenes visuales-kinestésicas, visuales de color, táctiles, otorgan un tono de realismo actualizador del recuerdo de la infancia y además la emoción o violencia que eso le/s producía (a ella y a las demás hermanas). Ese yo- narrador adulto revive la sensación de estremecimiento del yo-protagonista/niña y se pluraliza en un nosotras “*solía producirnos*”

Cuadernos de Infancia es una obra fragmentada, fruto de las sensaciones fuertes que trae el recuerdo, por ello el lenguaje se viste con imágenes que se yuxtaponen porque son ellas las que actualizan lo almacenado: olores, sabores, colores, texturas. Así los recursos de estilo en la cita anterior logran que el recuerdo se instale con la fuerza del presente.

También los escenarios familiares y los episodios que suceden se configuran desde el recuerdo; por ejemplo cuando la visten de varón, el ámbito se construye a partir de la antítesis entre lo que la niña supone viene en la caja – un vestido nuevo- y la realidad – un traje de varón- .Es importante recalcar que en toda vestimenta está la concepción de cultura, la distinción de sexos.

El recuerdo de lo experimentado en la situación está descrito de tal modo que todo el texto se puebla de la incomodidad que siente la niña, transmitiendo ese sentimiento de vergüenza y ridículo dado que la vestimenta es una marca, constituye una función de signo

“Supuse que me habrían comprado algún vestido nuevo [...] Cuando la madre hubo desatado la caja, vi que extraía un traje oscuro [...] alguien me obligó a levantar una pierna, luego la otra [...]...no concebía cómo se me hubiese elegido a mí, a la más fea...[...] una vez abrochados los tiradores, me pusieron un saco y me dejaron, sola, sobre la mesa. _ ¡Ahora sí que parece un varoncito! [...] Los ojos comenzaron a picarme y, de repente, me sentí abandonada y ridícula [...] –No quiero ser varón! ¡No quiero ser varón!“(pp.42-43)¹⁶

¹² Lange, Norah. *Cuadernos de Infancia* (1976 6ta. Edición), Buenos Aires. Ed. Losada. S. A.

¹³ Andruetto, María Teresa: *Lengua Madre*. (2010) Buenos Aires. Ed. Sudamericana.

¹⁴ Lange, Norah (obra citada)

¹⁵ Lange, Norah (obra citada)

¹⁶ Lange, Norah (obra citada)

Si bien la narración se desarrolla en pretérito, aparece la voz de la madre en presente -en estilo directo- estrategia pragmática que acentúa lo trágico del momento para la niña. Y enseguida, también en estilo directo y en presente la rebeldía, el grito: “¡No quiero ser varón! ¡No quiero ser varón!”. El recuerdo del narrador- adulto se diluye con el de la narradora-niña. La performatividad a través del discurso directo¹⁷ insta en esa enunciación la realidad tremenda que vive la niña. La madre contextualiza la escena con ese deíctico temporal, ahora, que trae encima toda la connotación del episodio que se está realizando. Y luego el diminutivo varoncito que si bien contiene una carga afectiva, en el contexto es vivenciado por la destinataria como un despectivo. Ello deriva a una reacción de la narradora-niña repitiendo a los gritos su verdad en discurso directo. La negación con que se abre el enunciado repetido ¡No quiero ser varón! da la modalidad de enunciación correspondiente a una niña pequeña e indica el grado de irritación y enojo de la misma.

Recuerda – aquí narrador-adulto- luego la actitud de la madre que la toma en sus brazos, le saca la ropa y la acaricia para acallar su crisis nerviosa. Este hecho impactó también en la familia que arrepentida de tal acto “Nunca volvió a comentarse este episodio” (p.43)¹⁸. Con esta enunciación cierra el narrador-adulto este fragmento de sus recuerdos. La narración descriptiva de este recuerdo opera cómo una cámara que captura un momento que generó sufrimiento en ese yo narrador autobiográfico.

En relación con estas memorias de Norah podemos decir junto con Christina Komi (2009) que la niña ve y sabe lo que los adultos ni ven ¿ni saben? Ella se introduce en espacios ajenos, impropios, en su contexto. De este modo, una escena cotidiana y natural de la casa en ese tiempo: matar las aves para la comida es un episodio tan estremecedor para el yo-niña que esa visualización del acto de matar es traída desde el recuerdo por la voz del jardinero que mataba las gallinas o el pavo para Navidad: “- Cuando sean grandes y se casen, niñas, tendrán que matar las gallinas para el puchero de sus maridos”(p.94) La introducción de otra voz es significativa porque quedó grabada en el recuerdo y es la voz que también configura un tiempo y un espacio, es una voz que está en discurso directo. Esa voz es la que le trae el recuerdo de cómo representaba ella, de niña, esa tarea atávica de matar un animal “Me veía aprisionándole el cuerpo entre las rodillas, procurando tirarle la cabeza hacia atrás, pero el cuello se estiraba como un elástico, y al interrumpir el tirón, la cabeza regresaba, con un ruidito seco, a su postura habitual” (p.94)¹⁹. Nuevamente la descripción plena un realismo sensual (imágenes visuales, kinestésicas, táctiles y auditivas). Son las imágenes de movimiento las de mayor fuerza expresiva ya que la representación del estiramiento del cogote del animal, el ruidito seco que produce la muerte y la posterior vuelta a su posición normal, es tan nítida para el lector como para ese narrador-niña que lo experimentó. Ha podido transmitir la repulsión ya que ese acto futuro, imaginado de mil maneras, la ha perseguido en su infancia (y le llega desde la voz del jardinero) hasta figurarse con el hacha tratando de cortar el pescuezo de la gallina, errando el corte y seccionándose su dedo (p. 95). Todo este fragmento que se inicia con la voz del jardinero trae la actualización de los recuerdos que la martirizaron: “...que la gallina se quedaría medio muerta, la cabeza balanceándose en el borde de la mesa, mirándose de abajo hacia arriba, y experimentaba el mismo miedo [...]”²⁰Es tal la sensación de asco y aversión a ese posible desenlace que la niña toma una decisión en ese momento “Decidí durante mucho tiempo, no casarme nunca.” (p.95)²¹. La voz del jardinero con su comentario, las sensaciones de repugnancia ante el acto de matar la persiguieron hasta tomar esa determinación. En este fragmento está durante todo el tiempo el yo- narrador niña de la mano, mezclado con el narrador adulto que rememora pero quien toma la palabra es la niña. Nuevamente Lange con imágenes visuales, táctiles, auditivas muy logradas hace que el lector re-viva las sensaciones que de niña experimentó. La palabra trabajada, pulida, buscada, produce

¹⁷ Graciela Reyes(1993:13) “ Puede definirse el discurso directo como la reproducción de palabras ajenas o propias en las que se mantiene el sistema deíctico del hablante original” y Paulina Brunetti agrega: “El discurso directo no sólo reproduce un enunciado, sino también una enunciación ya que no solo se citan palabras, suele recrearse también el marco enunciativo: su modalidad de enunciación, su sistema de referencias deícticas y, en oportunidades, también el registro o el dialecto regional y social del hablante citado”(p. 9). Brunetti, Paulina: El discurso referido. (2009) Córdoba. Ed. Comunico-arte.

¹⁸ Lange, Norah (obra citada)

¹⁹ Lange, Norah (obra citada)

²⁰ Lange, Norah (obra citada)

²¹ Lange, Norah (obra citada)

ese efecto de verosimilitud tan logrado que ya no nos podremos olvidar de esos actos de matanza de las aves descriptos en este fragmento. La palabra crea la realidad recordada.

También podríamos agregar que esta manera de abordar el recuerdo de esta autora de principios del XX se condice con el tipo de estructura textual elegida: el relato. Este género narrativo se caracteriza por intentar recrear una atmósfera, un clima que surge del recuerdo. Por ello en los relatos en general se recorta la realidad de un modo que a veces parece que el ojo de un pintor mira de una manera especial y describe con palabras esa escena a recrear y despierta los sentimientos de otrora con una intensidad descriptiva muy fuerte. Y así en el mismo fragmento contribuye a crear el clima, otro hecho sobre la matanza de las aves “[...] una cocinera entró al comedor exclamando que el pavo, ya introducido en el horno, había lanzado un glogloteo, acaso el último, apesado en la garganta cuando lo estrangulaban [...]”²²(p.94) El utilizar la “glogloteo”²³ da al enunciado una brutal fuerza onomatopéyica, actualiza el momento descripto y sirve para construir la atmósfera deseada. El narrador adulto aquí actualiza el recuerdo, presenta la situación y no emite juicio alguno, lo no dicho (el sufrimiento del animal, lo grotesco de poner un pavo ¿aún vivo? en el horno), tiene mayor fuerza que lo dicho ya que lo deja librado a la sensibilidad e imaginación. La fuerza de lo no dicho es superior a lo que se enuncia ya que queda librado a la sensibilidad del lector.

Para cerrar este somero análisis señalamos que la voz narrativa es un elemento más a tener en cuenta entre los otros recursos que atañen a lo performativo en el discurso literario.

***Lengua Madre* de María Teresa Andruetto.**

La memoria en *Lengua Madre*, novela editada en 2011, está definida de algún modo por uno de los personajes al comienzo de la obra: “...sabe que la vida – que la memoria- está llena de subrayados, pero que hay que dejar que se pongan solos en evidencia.”(p.29)²⁴

Es esta novela una historia que se realiza en base a recuerdos de un personaje femenino – no hablamos de personaje principal – que reconstruye la figura materna que ha sido desdibujada por la ausencia. A partir de las cartas que le deja su madre al morir y los recuerdos que afloran al pisar las mismas calles de la niñez y adolescencia, canaliza el dolor de la ausencia materna y empieza a comprender la vida misma que le ha tocado vivir a su generación y a la de su madre ¿y por qué no? también a la de sus abuelos. No es una novela política, pero ahonda en los sentimientos de las personas que por cuestiones políticas tuvieron un exilio interno o externo o estuvieron separadas de sus hijos/padres.

La elección del modo de escritura: una ficción que recrea lo testimonial, es una decisión estética pero reconociendo desde Bajtín (1990) que *la palabra es el enunciado ideológico por excelencia*, *Lengua madre* se muestra como una novela que construye, conscientemente, memoria sobre el pasado reciente de Argentina durante la dictadura militar. Encontramos una mirada desde los sentimientos, desde la simpleza del vivir cotidiano, desde los afectos y los resentimientos hasta la comprensión o justificación - al final de la novela- de la vida a la que llevó Julia debido a su compromiso político, elección que afectó su vida familiar y provocó la ruptura –en vida- de ese cordón umbilical hija-madre que paradójicamente se une para siempre con la muerte de la madre.

A partir de los elementos paratextuales que se encuentran en la tapa, contratapa y solapa se inicia el pacto de lectura. La reseña de la contratapa y los datos biográficos de la autora de obras literarias nos posiciona frente a un libro de ficción literaria: una novela. Los dibujos nos remiten a cartas viejas, muchas atadas con un hilo y algunas, sueltas ¿materialización del hilo invisible que une los recuerdos?

²² Lange, Norah (obra citada)

²³ *Glogloteo*, no existe en el diccionario pero cualquier lector de español entiende el significado ya que el sentido lo da el contexto.

²⁴ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

Lengua madre recrea, en el estatuto ficcional, los relatos testimoniales con la incorporación significativa de documentos como fotos, telegramas, folleto, cartilla de escuela, cartas que pasan a formar parte del mundo ficcional creado. La presencia de estos recursos documentales que devienen ficcionales producen efecto de veracidad en lector. La presencia de los documentos, especialmente las fotos antiguas, producen efecto de realidad.

Vamos a seguir de manera lineal los recuerdos más significativos que van apareciendo en la obra:

“No es el pelo, no es la piel, no son los rasgos. Son [...] las manos...Se mira otra vez las manos: las de su madre [...]. La forma de los dedos, la dimensión de las cutículas, las medialunas de las uñas, los nudillos, incluso una callosidad en el anular. Un calco unas de otras...” (p.39)²⁵

Podríamos decir que se reconoce en su madre, que Julia, su madre, está ahí en ella, Julieta. La orfandad que ha llevado ¿podrá borrarse al reconocerse en sus manos, iguales a las de su madre? Este un claro ejemplo de la percepción que abre un mundo, en este caso para Julieta que entra a bucear en el recuerdo. Andruetto presenta al comienzo de la novela este elemento, las manos, que enlazan umbilicalmente a las dos mujeres. Pero para Julia, este es el comienzo de reconstrucción de la memoria: “Hubiera podido hablar de cuando era chica y llegaban a la casa de su abuela las cartas de su madre [...] y el olor de su madre impregnado en el papel” (p.41)²⁶

“Cuando le avisaron que su madre había muerto, estaba cocinando zucchini al carpium. [...] Entonces se abrió paso en la memoria –cálida, vívida- su abuela cocinando aquellos zucchini al carpium: ajo, salvia, vinagre, chirriando sobre los zapallitos...”(p.44)²⁷

El recuerdo se hace de olores y sabores. El olor de la mamá que escribe impregnado en el papel y cuando en el exterior le avisan de la muerte de su madre los zucchini que está cocinando la llevan a su otra madre, su abuela, la madre que estuvo con ella en la niñez y la adolescencia.

Es esta obra un eterno recordar a partir de objetos, imágenes, fotos, cartas pero a veces la memoria no puede traer al recuerdo. Hay una especie de bloqueo en esta mujer que de niña tuvo una madre-abuela y aunque lo desea no puede acercarse como quisiera al recuerdo de su madre biológica:

“Punctum/mancha. Su madre es como una mancha que no alcanza a tocar: estira el brazo en la oscuridad y el brazo sigue inmóvil. Ella es esta que no puede alcanzar a su madre. Para alcanzarla debería recorrer la mitad del espacio que las separa, pero su madre ya no vive para avanzar la otra mitad. (p.49)

La imposibilidad de reconstruir lo no vivido, o lo vivido por cartas, por noticias de una madre que estaba escondida en un sótano, que la tuvo a ella en un sótano y luego fue criada por la madre de su madre, su abuela. Este fragmento anterior es muy significativo ¿qué las separa? El tiempo no compartido y lo que no se vivió no pueden reconstruirse. Julieta percibe a su madre como una mancha, algo que está, que pesa, y aunque no puede definirse es el “detalle” de su existencia -siguiendo a Barthes (1990)-. A pesar de este planteo, Julieta, al recorrer nuevamente las calles y estar en los lugares en los que estuvo viviendo con sus abuelos empieza a hilvanar su historia a partir de los recuerdos que empiezan a surgir. Ese *detalle*, esa *mancha*, ese *punctum* es lo que empieza a tomar consistencia y ser significativo. “Recuerda una tarde en que caminaba por el pueblo con su madre que había ido a visitarla. Es el primer recuerdo que tiene con su madre.” (p.109)²⁸. “Recuerda la frutera de vidrio tornasolado y las peras que habían juntado las dos del peral que estaba al fondo del patio [...] Recuerda que su abuela le había hecho una trenza. (pp.111-112)²⁹. “Recuerda el sabor del café –fuerte, amargo, breve, con

²⁵ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

²⁶ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

²⁷ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

²⁸ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

²⁹ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

ligero perfume a vainilla- y el color del vino dulzón que alguna vez el abuelo, alzándola sobre sus rodillas, le dejaba probar” (p.120)

Son las vivencias y el recuerdo emerge a partir de la imagen de la terminal y su madre bajando del ómnibus con su pollera larga floreada, el recuerdo se recupera a partir de las peras en la frutera tornasolada, a partir del olor y sabor del café tomado sobre las rodillas del abuelo. Recuerdos ligados al afecto van corriendo el velo de la memoria. Olores, sabores, imágenes hacen fluir el recuerdo, lo avivan, *lo hacen presencia*.

“Recuerda una conversación, después de mucho no verla, el día que enterraron a su abuela. Estaban juntas, como hermanas, hijas las dos de su abuela, criadas por ella, huérfanas ahora, reencontrándose. Fue en la casa de Aldao...” (p.128)³⁰

Y la memoria va trayendo otros acontecimientos dormidos que vienen a ella ahora que está recorriendo los lugares de infancia. Y cómo no recordar cuando con su madre lloró a su abuela-madre, enlazadas ambas por el dolor de la orfandad. Aquí es el sentimiento de orfandad compartido el que vuelve y se impone.

En esta novela es tan importante el recuerdo – para comprender el presente y la vida propia- y el olvido – olvidar para poder vivir libre de recuerdos- que esas palabras están en la obra muy presentes separando fragmentos de vida de los protagonistas:

Recordar. Olvidar. Recordar. Olvidar.

Recordar (p.178)³¹

¿La pérdida de la memoria es una metáfora? (p.178)³²

Julieta es la hija que ha quedado en la orfandad más completa: sin madre, sin abuelos, con un padre ausente y sin haber encontrado aún su lugar en el mundo ¿aquí o allá? El aquí es el recuerdo y los muertos, el allá es el estudio, el trabajo, la vida que estaba construyendo en soledad, al otro lado del mundo, y también la posibilidad remota de reencontrarse con su padre (un padre que no puede reconstruir porque no tiene recuerdos en los que pueda asirse a él)

“Ya no cree en venganzas ni en perdones.

La memoria es la venganza.

Y el perdón.” (p.180)³³

Al final de la novela Julieta empieza a comprender el destino de esa generación comprometida y devastada, la generación de su madre y se da cuenta que con las cartas, las fotos, el recuerdo de sus vivencias alejada de su madre y todo el mundo que la rodeó está reconstruyendo su vida, está naciendo nuevamente desde el conocimiento que le dio la memoria y el recuerdo de los hechos incomprensibles hasta ahora. Por ello el lamento:

“Ay, de la vida oscura, ay de las noches sin madre en el pueblo, ay de la papilla que su abuela le pone en la boca para que no llore más. Vida suya y de muchos. Y sin embargo absolutamente suya, única. Es la reconstrucción de la memoria, pero ella no reconstruye sólo su memoria, sino la de muchos” (p.202)³⁴

Lamento que se transforma en comprensión al dar significado a lo que antes no era significativo.

³⁰ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

³¹ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

³² Andruetto, María Teresa (Obra citada)

³³ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

³⁴ Andruetto, María Teresa (Obra citada)

“La madre dijo: iba atravesando el guadal, tapada de tierra, mientras sonaban los disparos, y dijo que corrió sobre la tierra suelta, hundida. Ella hasta ahora no había pensado en eso que alguna vez le escuchó decir a su madre, no le había dado importancia a esas palabras.

Tierra suelta.

Madre tierra.

Lengua madre” (p.210)

Para finalizar

Vemos, pues que en ambas obras - *Cuadernos de Infancia* de Langhe y *Lengua Madre* de Andruetto - el recuerdo está presente y es el hilo conductor de la puesta en texto. En *Cuadernos de infancia*, nos presenta momentos, a veces deshilvanados porque son relatos en Lengua madre, el recuerdo se hilvana con la memoria y la obra deviene en una novela en la que el lector debe ir y venir del presente al pasado para interpretarla.

En ambas obras, la escritura está basada en la memoria y la percepción y abren posibilidades para hacer emerger el yo mediatizado por el lenguaje. Se nos presenta ya un recuerdo que vivencia nuevamente lo vivido, ya un recuerdo que plantea el presente desde ese pasado recordado para reinterpretarlo Y es el recuerdo el que hace que la muerte no sea el fin ya que la conciencia lo vuelve a presente a partir de sensaciones, percepciones o sentimientos.

Bibliografía

- Aguilar, Hugo. La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad H Aguilar - Revista Borradores, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2007.
- Andruetto, María Teresa: *Lengua Madre*. (2010) Ed. Sudamericana. Bs. As.
- [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#) (Ejemplar dedicado a: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental) .
- Bajtín, Mijail. “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI. Madrid. 1990 (4ª ed.)
- Barthes, Roland. (1971) “De la obra al texto” (artículo)
- Barthes, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1980).
- Barthes Roland. (1987)*El Susurro del Lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós. Ibérica.
- Benveniste, Emile *Problemas de lingüística general II* Ed. Siglo XXI. México. 1979.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid. Arena libros (1996)
- Brunetti, Paulina: *El discurso referido*. Córdoba. Ed. Comunic-arte.(2009)
- Ciapuscio, Guiomar Elena. *Tipos textuales. Enciclopedia Semiológica*. UBA. 1994
- Deleuze. *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama 1996.
- Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. 19ª edición. 1970
- Eakin, Paul John. *Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).
- Freud, Sigmund. *Obras Completas, Vol. VI*. Buenos Aires: Amorrortu. 1901
- Freud, Sigmund. *Obras Completas, Vol. XII*. Buenos Aires: Amorrortu. 1914
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Ed. Mansalva. 2008.
- Golier, Juan Carlos. *Análisis narrativo en las Ciencias Sociales. Selección de textos*. 2009.
- Golier, Juan Carlos. *Cuerpo, escritura, voz* (mimeo). 2010
- Gusdorf, Georges. *Condiciones y límites de la autobiografía* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).
- Komi, Christina: *Memoria, percepción y escritura en Cuadernos de Infancia de Norah Lange* -Universidad de Dijon – Francia- (2009)<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/.../nolange.html>

- Lange, Norah. *Cuadernos de Infancia* (1976 6ta. Edición), Buenos Aires. Ed. Losada. S. A.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).
- Loureiro Ángel G.: *Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental*. Ed. Anthropos 1991.
- Loureiro, Ángel. *Problemas teóricos de la autobiografía* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).
- Lyotard, Jean-Francois. *Lecturas de infancia*. Bs. As. Eudeba. 1997.
- Miroux, Jean Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Bs. As. Nueva visión. 1996
- Nancy, Jean-Luc L. *A la escucha*. Bs. As. 2007.
- Olney, James. *Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).
- Piglia, Ricardo *Crítica y ficción*. Ed. Siglo XX. Bs. As. 1990
- Reyes, Graciela (1993:13)
- Smith, Sidonie. *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).
- Souriau, Étienne. En *Diccionario Akal de Estética*.
- Sprinker, Michael. *Ficciones del "yo": el final de la autobiografía* en [Anthropos: Boletín de información y documentación](#), ISSN 0211-5611, [Nº Extra 29, 1991](#).

Su voz en la mía. Aproximaciones a la poesía femenina argentina a partir de dos antologías poéticas

Cristina Giacobone - Rocío Sánchez

Introducción

En los años 2006 y 2007, la editorial Ediciones del Dock publicó las antologías *Poetas argentinas (1940-1960)*, preparada por Irene Gruss, y *Poetas argentinas (1961-1980)*, por Andi Nachon. Según explican las compiladoras en los prólogos que acompañan a cada publicación, el objetivo era *llenar un vacío*: a pesar de ser Argentina un país de poetas-editores, existen pocas antologías poéticas que exploren diversas posibilidades de leer la producción nacional. Como posibilidad de lectura, el recorte de la poesía femenina implica una pregunta central: la de si hay algo más que reúna las producciones incluidas en estos libros además del hecho de que sus autoras son mujeres. A partir de esta pregunta y de las selecciones propuestas por las antologías mencionadas, nos proponemos realizar una aproximación a la poesía femenina argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Es un lugar común que toda antología es un recorte incompleto y arbitrario, signado tanto por lo que incluye como por lo que queda ausente. Pero también puede pensarse como una orientación -y aún más, como una tentación- para adentrarse en un terreno más amplio. En el campo de la poesía, en el que las condiciones de circulación hacen que muchas veces, cuando no ha mediado la edición de una obra reunida o una antología personal, sea difícil para los lectores acceder a las obras originales aún de autores relativamente “consagrados”, intentos como éste resultan por demás valiosos. Sobre todo, cuando, como en el caso de las antologías con las que trabajamos, entre sus materiales se cuentan libros agotados y textos inéditos o casi desconocidos. Desde esta perspectiva, tomamos las antologías de Ediciones de Dock como un punto de partida, pero tendemos líneas en dos direcciones. Por una parte, puesto que todo recorte se realiza sobre un fondo más amplio, hacemos dialogar estas selecciones con otras antologías, referidas a la poesía nacional en general, para contrastar presencias y ausencias, y establecer continuidades y tensiones. Por otra, seguimos algunas de las múltiples direcciones que las antologías señalan hacia las obras completas de algunas autoras para enriquecer nuestro panorama.

Tomando como referencia el año de nacimiento de las autoras, lo que permite abarcar una amplia franja temporal, las antologías de Ediciones del Dock recuperan una gran pluralidad de voces y paisajes. Entre las autoras se cuentan residentes de los grandes centros urbanos tanto como de pequeñas localidades del interior del país. En total, se incluyen textos de más de ochenta poetas y se mencionan casi cincuenta³⁵ nombres más. Al momento de publicación de las antologías, algunas de las autoras -que comenzaron a publicar en las décadas de 1960 o 1970- tenían ya una poética autoral definida y una obra prolífica. En el otro extremo, algunas de las autoras más jóvenes permanecían aún inéditas o contaban con apenas un libro editado, por lo que sus producciones pueden verse como emergentes de una época más que como obras personales constituidas. Ahora bien, ambas compiladoras coinciden en entender que las poéticas reunidas en cada antología pueden, a pesar de su diversidad, pensarse como un todo.

I. Hasta la segunda mitad del siglo XX, el canon poético nacional era eminentemente masculino. Si hojearnos superficialmente los índices de algunas de las más recientes antologías que se proponen trazar

³⁵ El libro de Gruss se organiza en dos partes: la primera, incluye textos de treinta poetas, tomados de diferentes momentos de su producción; la segunda, que la antóloga llamó “Lecturas necesarias”, consta de los datos bio-bibliográficos de otras cuarenta y ocho poetas. La antología compilada por Nachon incluye poemas de cincuenta y tres autoras.

un mapa de la poesía nacional³⁶, comprobaremos que, hasta las décadas de 1970 o 1980, apenas algunas voces femeninas aparecen tímidamente entre una abrumadora mayoría masculina. Tal es el caso de Alfonsina Storni, a quien antologías y trabajos académicos coinciden en colocar como la primera figura femenina importante de la poesía nacional. Más allá de las características de su poética, nos interesa destacar un rasgo de su producción que nos permite tender un puente hacia las poetisas que ahora nos ocupan: lo que Delfina Muschietti llama su *voz disonante*. Voz que se corre de los lugares comunes, que escapa del umbral de la casa, para afirmarse como una presencia femenina fuerte tanto en lo social como en lo literario³⁷.

Como señala Enrique Solinas, al tomar el recorte de la poesía femenina nacional entramos en un espacio de disputas entre el centro de la cultura y sus márgenes, en el que se advierte “el itinerario realizado por lo femenino en un medio poético masculino, que lentamente fue incorporando y validando sus voces más allá de esta condición”³⁸. Hubo que esperar décadas para que la poesía argentina escrita por mujeres adquiriera visibilidad y pudiera constituir su propia tradición. Aún cuando las condiciones socio-políticas eran, en líneas generales, adversas para la producción artística y cultural, a partir de la década de 1970 tiene lugar una irrupción “explosiva” de autoras mujeres de poesía a través de un elevado número de publicaciones. La mayoría, continúa escribiendo hasta hoy.

Podemos afirmar que las poetisas que empezaron a publicar entonces enfrentaron una tarea común: la de disputar un espacio para construir una voz poética femenina. Desde sus poéticas personales, todas ellas trabajan de una u otra manera en la configuración de una enunciación y un sujeto femeninos. Así, en palabras de Monteleone, estas poetisas fundaron “el estallido discursivo de una llamada intimidad”³⁹. En tal estallido pueden advertirse posiciones compartidas, problemas comunes y tópicos recurrentes. Intentaremos en lo que sigue dar un pantallazo de estas recurrencias, que nos permiten hablar, sin dejar de reconocer su riqueza, de una poesía femenina argentina.

II. Una de las notas comunes en la antología de poetisas nacidas entre 1940 y 1960 es que la voz poética que construyen no es, en general, una voz altisonante, sino la voz de un yo frágil y fragmentado. En algunos casos, como el de la santafecina Estela Figueroa, ésta es una opción ética y política en relación a la escritura. Dice Figueroa en uno de los poemas del libro *La forastera*: “A veces creo / que todo lo que tenía para escribir / lo he escrito. / No obstante me persiguen / versos como éste...”⁴⁰ Quizás esta posición ante la escritura se deba a que las mujeres poetisas, como señala Monteleone, hablan en los vacíos que deja la voz patriarcal⁴¹ para dar cuenta, así, del lugar de la mujer en el mundo social. La imposibilidad de sujetarse al lugar señalado por la sociedad patriarcal, ya con un tono de angustia, ya de encendido rechazo, es un tema recurrente en muchas de estas poetisas. Uno de los recursos predominantes para desnudar lo opresivo de tales mandatos es el trabajo de inversión de los lugares comunes y preestablecidos del decir. El lenguaje que se toma como materia es depositario de una larga historia de dominaciones. Para poder hablar desde un nuevo lugar, ese lenguaje debe ser cuestionado, invertido o parodiado. Silvia Álvarez, Lucina Álvarez y Martha Acosta, entre otras, trabajan en esta dirección. En el poema *El que no se escondió se embroma* de Silvia Álvarez, por ejemplo, leemos una voz poética que parodia la voz de la autoridad: “de panza al piso / y otra vez / de frente a la pared / manos

³⁶ Nos referimos, en particular, a las antologías *200 años de poesía argentina*, de Jorge Monteleone (Alfaguara, Bs. As., 2010), y *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea*, de Jorge Fondebrider (Bajo la luna, Bs. As., 2010). Elegimos estas antologías porque, como señalan sus autores, ambas proponen un itinerario posible para recorrer la historia de la poesía nacional, dejando de lado criterios estilísticos.

³⁷ Muschietti, Delfina: “Mujeres: feminismo y literatura” en David Viñas (dir.) y Graciela Montaldo (comp.): *Literatura Argentina del Siglo XX. Tomo II: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Ediciones Fundación Crónica General, Bs. As., 2006, pp. 119-124.

³⁸ Solinas, Enrique: “La poesía femenina argentina en sus antologías”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Solinas-%20Enrique.pdf>

³⁹ Monteleone, Jorge: “Una constelación de la poesía argentina”, en Monteleone, op. Cit., p. 24.

⁴⁰ Figueroa, Estela: *La forastera*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007, p. 37.

⁴¹ Monteleone, op. Cit.

adelante / y quién es usted / y qué hace de nuevo / y nació / y sí / de quién / y dónde / nada por allí / nada por aquí / y sin más ni más / qué lleva ahí.”⁴²

Cuando no se puede hablar, se calla: el silencio con frecuencia aparece como contraparte de la escritura y la voz. Se escribe lo que no se puede decir, o se calla aún cuando se escribe lo que escapa a los parámetros de lo decible pero emerge en el poema como límite o revés. Por todo esto, la escritura aparece muchas veces bajo la imagen de una lucha con el lenguaje del que se dispone, que parece no siempre servir para decir lo que la mujer realmente quiere decir. Así, escribe Liliana Lukin: “Como un lenguaje / que dice y no dice / lo que dice / porque el sentido escapa / a los sentidos / y su admirable música / es sonido / para el oído que no sabe oír / así ella / era y no era / lo que hacía / porque el sentido escapa / a lo sentido / y la verdad es un saber / del olvido / para el ojo que no quiere ver. / Como un lenguaje / ella / con su traje de ser / y decir.”⁴³ En ciertos casos el lugar marginal desde el que escriben estas autoras -poetas en los límites de lo social, en los límites del lenguaje y sus sentidos cristalizados- hermana otras marginalidades con la de la mujer. Este posicionamiento, como ocurre en la poética de Diana Bellessi, permite la entrada en la poesía femenina de tópicos vinculados a lo popular, y también al universo de la infancia que muchas veces se muestra como oprimida por el mismo orden patriarcal.

Más allá de las temáticas vinculadas a un mundo *de lo femenino* -universo cotidiano del hogar y sus tareas, el amor y el erotismo, los hijos-, advertimos en las poetisas nacidas entre 1940 y 1960 la construcción de *una mirada poética desde lo femenino*. En muchas ocasiones, esta mirada se manifiesta en un enfoque que se posa en situaciones e imágenes vinculadas al cuidado de la vida al que la mujer se entrega cotidianamente. En algunas poetisas, la construcción de esta mirada -ya cargada de ternura, ya de angustia que desnuda lo opresivo del orden cotidiano- se configura en una poética del detalle, de las formas mínimas que configuran el tejido de la vida y de la lengua. A partir de ellas, unas veces se advierte lo incompleto del mundo, mientras que otras se sugiere la natural pertenencia de lo femenino al círculo de lo vital. Leemos en *El baño*, de Alicia Genovese: “Hay una ducha al fondo / de la casa / y cada tardecita / después del calor, el río / los mates, las conversaciones / sudorosas en el porche / es la hora del baño / Atravieso los ligustros / dejo la toalla en una rama / el jabón / sobre un tronquito / hachado al ras; un mínimo / preparativo antes de hacer / correr / el agua / Fría al comienzo / después más tibia / llega la que el sol / abrasó en el tanque / de fibrocemento / el día entero / Al aire libre / la caña de ámbar / vuelve encantamiento, / el rito diario; / me lavo la cabeza / me bajo los breteles, / la malla y vigilo, casi / con inconsciente cuidado / que los sonidos sean / los habituales (...) No sabe nadie / nadie presencia / mi tarde detrás / del arroyo; / piedrita que alguien regala / y al aceptarla toma / la forma de tu mano; / no tiene valor / no se cotiza / ni siquiera se pone / en una vitrina / de objetos exóticos; / se vive con poco / con nada / se hace un reino.”⁴⁴ La mujer se muestra, aquí, en una estrecha conexión con el mundo que surge de un mínimo pero íntimo y secreto ritual.

Como se advierte en la cita anterior, otra nota común a las poetisas nacidas entre 1940 y 1960 es la presencia del cuerpo en el espacio del poema. Pero, lejos de asumir el lugar común de una escisión tajante entre lo racional y lo corporal-emocional, se muestra la particular vivencia femenina de lo corporal: se piensa, se siente, se presiente, en fin, se escribe en estrecha conexión con el cuerpo. Muchas veces, de la cuestión del cuerpo y la apariencia se llega a la pregunta por la propia identidad. Este descubrimiento del cuerpo hace que el erotismo sea una zona recurrente en la exploración de algunas de las poetisas nacidas entre 1940 y 1960. Esto se advierte, por ejemplo, en las obras de Lukin, Susana Arévalo y Mónica Tracey. La elección de este tópico seguramente esté ligada a la voluntad que, como queda de manifiesto, muestran estas poetisas de escribir por fuera de las sujeciones del orden patriarcal. En esta búsqueda, además, se destacan los escritos que sondan la constitución de las nuevas identidades de género, en particular, la poesía erótica lésbica. Bellessi es, nuevamente, uno de los ejemplos más claros: “Doble el dedo / roza / los pechos que emergen / en un espacio dual / La sigo y

⁴² Gruss, Irene (selección y prólogo): *Poetas argentinas (1940-1960)*, Ediciones del Dock, 2006, p. 21.

⁴³ Lukin, Liliana: *Obra reunida 1978-2008*, Ediciones del Dock, Bs. As., 2008, p. 321.

⁴⁴ Genovese, Alicia: *Química diurna*, Alción Editora, Córdoba, 2004, pp. 99-101.

toco / en su rozar / la seda de la lámina / áspero volumen / invisible que la enmarca / Arena es el sostén (...).”⁴⁵ Si por una parte el cuerpo femenino aparece como espacio de disfrute, también aparece como objeto de las sujeciones impuestas por la violencia patriarcal y como espacio de ejercicio de la violencia política de los años de la última dictadura militar argentina, que signaron la producción de muchas de las mujeres que se incluyen en esta antología.

Un último tópico recurrente es el que se refiere a la manera de las autoras de poesía de pensarse como parte de una tradición, tanto en el espacio vital como en la constitución de su escritura. En palabras de Bellessi: “ciertos varones notables, en sus discursos públicos, insisten en el concepto de parricidio: un escritor debe matar para ser. Las mujeres insistimos en la profunda necesidad de constituir una genealogía, de mirarnos en una galería de mujeres. Porque, antes de pasar a la universalidad del género humano, es necesario tener rostro en el espejo.”⁴⁶ Esta insistencia coloca a la figura de la madre como una de las referencias fundamentales en la poesía femenina. De la madre se heredan el cuerpo, los gestos, la manera de sobrellevar los trabajos y dolores que entraña el transcurrir de la vida. También la lengua poética es depositaria de estas heredades. La enunciación femenina se construye a partir de los tonos y registros transmitidos a lo largo de esa genealogía, desde los susurros y canciones de la infancia, pasando por las charlas de amigas, madres, tías y abuelas, hasta los silencios también enseñados y aprendidos. Así se afirma en el siguiente poema de Tamara Kamenszain: “Como la torcaza que de transparencia en transparencia / anuncia muy claro lo que no sabe decir / mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio / duplicó lo que no se dijo puso en eco el viejo acento familiar / y me dejó sin oídos buscando sonidos reconocibles / indicios de letra viva bajo la campana fónica del tiempo / porque si es cierto que la voz se escucha desde lejos / aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar / en el espiritismo de esa garganta profunda / un idioma para hablar con los muertos.”⁴⁷

En vinculación con los modos de escritura predominantes en este período en la poesía argentina en general, las poetisas nacidas entre 1940 y 1960 cultivan principalmente tres estilos: por una parte, un lirismo intimista; por otra, un trabajo fuerte de inversión y parodia de los lugares comunes de la lengua -ya sea del habla coloquial o del lenguaje publicitario y periodístico- y un trabajo sobre el detalle que parece aproximarse en algunos casos al objetivismo, pero sin perder la particular inflexión femenina que hemos notado.

III. Como ya adelantamos, entendemos que el libro compilado por Andi Nachon, *Poetas argentinas (1961-1980)* se ofrece como una continuación de la genealogía trazada por el primero. En esta segunda selección, las direcciones de trabajo que se presentaban en la antología anterior se retoman y profundizan, adquieren mayor definición y nuevas proyecciones. Sin embargo, existen algunas diferencias; entre ellas, una multiplicación de la variedad de estilos, y una mayor soltura y naturalidad en el ejercicio de la escritura. Es probable que la diversificación estilística guarde relación con el hecho de que la mayor parte de las poetisas incluidas en esta antología comenzaron a escribir y publicar durante los años 90. Desde entonces, según señala Alicia Genovese, la actividad poética comienza a multiplicarse en cantidad pero se aleja aún más del centro del campo literario y pierde respaldo institucional⁴⁸. Emergen numerosas editoriales independientes que trabajan con pequeños formatos de publicación -a veces, artesanales-, lo cual posibilita una amplia circulación de libros de poesía a bajo costo pero de tiradas reducidas. A pesar de compartir modos de trabajo y pertenecer a un mismo circuito, estas publicaciones procesan materiales diversos, abordan temáticas diferentes y suponen ideologías disímiles. Así, si la heterogeneidad es la marca más relevante de la producción poética de la década del 90, es también la principal característica del volumen preparado por Andi Nachon.

⁴⁵ Bellessi, Diana: *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Adriana Hidalgo Editora, Bs. As., 2009, p. 375.

⁴⁶ Citada en Bertone, Concepción: *Las 40. Poetas santafesinas 1922-1981*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2008, p. 104.

⁴⁷ Kamenszain, Tamara: *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Adriana Hidalgo Editora, Bs. As., 2012, p. 357.

⁴⁸ Genovese, Alicia: “Marcas de grafiti en los suburbios. Poesía argentina de la post-dictadura”, en: *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2011, pp. 143-164.

De formas más o menos explícitas, gran parte de las autoras incluidas en este volumen declara su pertenencia a una tradición poética femenina que, ahora sí, cuenta con importantes y cercanos referentes. Sin embargo, esto no implica un desplazamiento de la problemática de la escritura y el lenguaje poético. Por el contrario, las poetisas nacidas entre 1961 y 1980 ensayan sus propias respuestas vinculadas, sobre todo, con un fortalecimiento de las estrategias de mezcla por las que distintos lenguajes, tonos y registros se confunden para configurar la voz poética. Autoras como Cecilia Romana recuperan un lenguaje popular y un registro coloquial para construir poderosas imágenes vinculadas a la vida en los suburbios de las grandes ciudades o los pueblos de provincia⁴⁹. La poesía de María Medrano, por su parte, retoma a través de estrategias de hibridación el trabajo de inversión de ciertos discursos mediante los cuales se afirma la dominación patriarcal; uno de los temas de su poesía es el ejercicio de la violencia policial sobre la mujer. En otras autoras, son los ecos del cine, de la tradición literaria y filosófica, del habla familiar, de los discursos religiosos, mediáticos o escolares los que resuenan, con distintas inflexiones, en la voz poética.

Así como el repertorio de materiales lingüísticos, en estas producciones se amplía el mundo de referencias culturales que ingresan a la poesía. Una de las líneas principales es, en este sentido, la de la poesía que busca poner en evidencia la intromisión de la publicidad, los medios masivos y otros productos de la cultura de masas en las condiciones de construcción de lo real y de la propia identidad. Con tono irónico, dice Marina Mariasch en *dinner*: “Una vez, alguien me dijo / que el Tang tiene mucha proteína / -como la gelatina- / Desde entonces tomo todo / lo que se parece al Tang / para hacerme más fuerte”⁵⁰. En la misma línea se ubican ciertos poemas de autoras como Ana Porrúa, Paula Jiménez y Selva Almada, que proponen mediante la ironía un cuestionamiento de las figuras que se imponen en a través de los medios como modelo de lo femenino. Otra línea importante es la de la poesía centrada en el paisaje urbano y sus personajes, que comienza a ganar espacio junto a las referencias a paisajes naturales que dominaban en las poetisas del volumen anterior. En particular, sobre todo en algunas de las poetisas más jóvenes, encontramos la incorporación de nuevos temas y personajes vinculados a las condiciones de la vida urbana configuradas por el neoliberalismo y el estallido del 2001, así como a las identidades de género emergentes en el espacio urbano en las últimas décadas: nuevamente, se plantea la existencia de un lazo de mutua comprensión entre mujeres y marginales que implica un reconocimiento del espacio de subalternidad compartido.

De manera consecuente, la violencia que la sociedad patriarcal ejerce sobre el cuerpo y la identidad de la mujer es una de las temáticas presentes en la antología anterior que persisten con mayor fuerza en esta nueva selección. Ahora bien, esta violencia -pertenezca al ámbito de lo político, o a la esfera privada del hogar y la familia- es retratada con mayor crudeza, de modo menos evasivo y más directo. Uno de los puntos culminantes de esta dirección de trabajo se encuentra en la poética de Verónica Viola Fisher⁵¹, quien construye -a partir de referencias a los juegos y canciones infantiles, y a ciertos lugares comunes del habla familiar- un lenguaje llevado al extremo de la violencia para retratar las vejaciones sufridas por la mujer desde su niñez. Escribe Viola Fisher en uno de los poemas de *Hacer sapito*: “Mi mamá me mima / y mi papá me pone las cosas / que hay que poner en orden / sobre la mesa los huevos / no son del gallo / son de la gallina.”⁵² Como se advierte en esta cita, la infancia, con sus vivencias, dolores y mitologías, es otro de los tópicos dominantes en esta antología. Otra de las autoras que coloca este tema -enfocado de manera distinta- en el centro de su poética es Roberta Iannamico⁵³, quien construye con un lenguaje sumamente sencillo y un tono cargado de inocencia y ternura un universo de referencias vinculadas a lo familiar, doméstico y cotidiano, entre las que se destacan los juegos e historias que pueblan la infancia. A partir de estas referencias aparentemente simples, se abordan

⁴⁹ Otro interesante ejemplo del empleo de este recurso está en la poesía de la cordobesa Elena Anníbali, no incluida en la antología de Nachon.

⁵⁰ Nachon, Andi (selección y prólogo): *Poetas argentinas (1961-1980)*, Ediciones del Dock, Bs. As., 2007, p 170.

⁵¹ Véase: Viola Fisher, Verónica: *hacer sapito*, Nusud, Bs. As., 1995; *A boca de jarro*, Ediciones a secas, Bs. As., 2002.

⁵² Nachon, op. Cit., p. 193.

⁵³ Véase: Iannamico, Roberta: *Mamushkas*, Ediciones VOX, Bahía Blanca, 1999; *El collar de fideos*, Ed. VOX, Bahía Blanca, 2001.

tópicos existenciales tan graves como la ausencia o la muerte. Así, la infancia aparece en la obra de Iannamico como ámbito primordial en la construcción de significaciones acerca del estar del hombre -y, en particular, de la mujer- en el mundo. Finalmente, en la obra de la chaqueña Claudia Masin⁵⁴, la infancia aparece como un momento de la vida en que se alcanza una estrecha conexión con lo esencial de la existencia. A través de la poesía se intenta “reinventar” la infancia, en el sentido de volver por medio de la palabra a esa esencia perdida.

La búsqueda de construir una poética con una fuerte impronta genérica era común a prácticamente todas las autoras incluidas en la primera antología. En cambio, en el volumen de poetas nacidas entre 1961 y 1980, este proyecto es a veces abandonado. Quizás, ya no exista la misma necesidad de afirmación de lo femenino que antes: ciertamente, desde los años 1960 y 1970 hasta ahora, la poesía femenina ha ganado un espacio fundamental en el panorama de la poesía nacional.

A modo de cierre

A partir de la exploración de las antologías *Poetas argentinas (1940-1960)* de Irene Gruss y de *Poetas argentinas (1961-1980)* Andi Nachon, hemos señalado algunos de los rasgos generales de lo que, siguiendo a Monteleone, denominamos como *construcción de una enunciación femenina* para la poesía argentina. A partir de las relaciones que pudimos establecer entre las diversas producciones recogidas en ambos volúmenes, advertimos que la poesía femenina argentina puede pensarse como un todo en el que la multiplicidad no niega la unidad y en el que las autoras con frecuencia se posicionan como formando parte de una genealogía. Ahora bien, puesto que los temas, formas y preguntas comunes ligados a tales construcciones aparecen con inflexiones particulares en las poéticas personales de cada una de las autoras, creemos, más que haber llegado a un punto final, haber encontrado un punto de partida. Así, la exploración realizada nos devuelve a una de nuestras ideas iniciales: la de que materiales como las antologías pueden abordarse como una tentación para abrir nuevos caminos, porque señalan múltiples direcciones que vale la pena recorrer. Hemos esbozado un primer panorama que nos sirve como orientación, como primera aproximación a un objeto que se muestra pleno de una enorme riqueza, pero al cual pensamos que resulta necesario volver en próximas oportunidades para descubrirlo desde nuevas y más amplias perspectivas.

Bibliografía

- Bellessi, Diana: *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Adriana Hidalgo Editora, Bs. As., 2009, p. 375.
- Bertone, Concepción: *Las 40. Poetas santafesinas 1922-1981*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2008, p. 104.
- Figuroa, Estela: *La forastera*, Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007, p. 37.
- Genovese, Alicia: “Marcas de graffiti en los suburbios. Poesía argentina de la post-dictadura”, en: *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Fondo de Cultura Económica, Bs. As., 2011, pp. 143-164.
- Genovese, Alicia: *Química diurna*, Alción Editora, Córdoba, 2004, pp. 99-101.
- Gruss, Irene (selección y prólogo): *Poetas argentinas (1940-1960)*, Ediciones del Dock, 2006, p. 21.
- Iannamico, Roberta: *Mamushkas*, Ediciones VOX, Bahía Blanca, 1999; *El collar de fideos*, Ed. VOX, Bahía Blanca, 2001.
- Kamenzain, Tamara: *La novela de la poesía. Poesía reunida*, Adriana Hidalgo Editora, Bs. As., 2012, p. 357.
- Lukin, Liliana: *Obra reunida 1978-2008*, Ediciones del Dock, Bs. As., 2008, p. 321.
- Masin, Claudia: *Abrigo*, Bajo la luna, Bs. As., 2007; *Geología*, Curandera Ediciones, Bs. As., 2011.
- Monteleone, Jorge: “Una constelación de la poesía argentina”, en Monteleone, op. Cit., p. 24.

⁵⁴ Véase: Masin, Claudia: *Abrigo*, Bajo la luna, Bs. As., 2007; *Geología*, Curandera Ediciones, Bs. As., 2011.

Muschietti, Delfina: “Mujeres: feminismo y literatura” en David Viñas (dir.) y Graciela Montaldo (comp.): *Literatura Argentina del Siglo XX. Tomo II: Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Ediciones Fundación Crónica General, Bs. As., 2006, pp. 119-124.

Nachon, Andi (selección y prólogo): *Poetas argentinas (1961-1980)*, Ediciones del Dock, Bs. As., 2007, p 170.

Solinas, Enrique: “La poesía femenina argentina en sus antologías”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Solinas-%20Enrique.pdf>

Viola Fisher, Verónica: *hacer sapito*, Nusud, Bs. As., 1995; *A boca de jarro*, Ediciones a secas, Bs. As., 2002.

Voz de frontera, voz de resistencia, voz de mujer

Daniela Pilar Paruzzo

The inclusion of Indian literature in the canon of American literature . . . is not only to propose an addition but a reevaluation of what "American literature" means.⁵⁵ - Arnold Krupat

Las denominadas *literaturas de minorías o literaturas emergentes*—emergentes por su visibilidad y consecuente mayor audiencia, no por nuevas—hacen su aparición pública en E.E.U.U. después de los convulsionados años 60. Estas literaturas son la voz de los grupos hasta entonces silenciados e invisibilizados por la voz dominante: masculina, blanca, eurocéntrica. Esta voz y esta mirada incuestionadas mantuvieron una hegemonía cultural manifiesta principalmente en la conformación del canon literario hasta que diversos grupos de artistas de *minorías* se movilizaran interpelando la tradición occidental que no contemplaba su realidad particular. Tal movilización devela que en una sociedad conformada por diversos grupos étnicos, cada uno con pautas sociales, políticas, económicas y culturales diferentes, la homogeneidad es ilusoria, una utopía del poder hegemónico no deseada por los miembros de diversos y diferentes grupos que alzan sus voces en discursos contra hegemónicos que representan la realidad que les es propia y que por años había sido ocultada por el discurso dominante. Como consecuencia, la sostenida división entre centro y periferia sufre una ruptura; centro y periferia modifican sus posiciones; las fronteras se vuelven porosas y aquellos en los márgenes se movilizan activamente hacia el centro, el cual ya no se sostiene completamente.

El literario ha sido elegido como uno de los campos más adecuado donde las antiguas-nuevas voces empiezan a contar sus historias. Barbara Harlow denomina a este nuevo discurso literario *literatura de resistencia*. Harlow acuña este término y lo define diciendo que “la literatura de resistencia se refiere a sí misma, y a la literatura en general, como una actividad política y politizada. La literatura de resistencia se ve a sí misma, además, como inmediata y directamente involucrada en una lucha contra formas ascendentes o dominantes de producciones ideológicas y culturales” (Harlow, 1987:28-29). Es justamente esta concepción de la literatura como manifestación artística no apolítica la que le imprime el carácter de resistencia e impone una mirada diferente sobre el texto literario. En otras palabras, el discurso literario se presenta como un espacio ideal, como locus vital de enunciación, como un ámbito de lucha para quienes buscan la liberación del control que ejerce el discurso opresor.

El final de los 60 es también testigo del denominado *Renacimiento Nativo Americano*. Tal denominación deviene tanto de la publicación de obras literarias sobre y de autores Nativo Americanos, como de la premiación con el Premio Pulitzer (1969) por la novela *House Made of Dawn* (1968) al escritor de origen Kiowa Scott Momaday, “el padre espiritual de los escritores Nativo Americanos”, según el crítico aborigen Owens (1992:25). Sin embargo, a pesar de su renacimiento, la *literatura indígena* ha tenido poco o ningún espacio en antologías de literatura norteamericana moderna o en diccionarios de crítica literaria.⁵⁶ Incluso los estudios literarios poscoloniales han ignorado la literatura nativo americana

⁵⁵ La inclusión de la literatura India en el canon de la literatura Norteamericana... es no sólo para proponer una adición si no una reevaluación de los que significa “literatura Norteamericana” (1981: 98).

⁵⁶ *Literatura indígena* es el término propuesto por el crítico Arnold Krupat para designar “esa forma de literatura que resulta de la *interacción* de modos literarios locales, internos, tradicionales, tribales o “Indios” con los modos literarios dominantes de los varios estado-nación en los que pudiera aparecer. La literatura indígena es ese tipo de escritura producido cuando un autor de identificación cultural subalterna logra exitosamente fusionar formas internas a su formación cultural con formas externas a ella” (Krupat, 1981: 214). La *literatura indígena* es una nueva literatura aborigen; es el resultado de un proceso de hibridación necesario y fructífero.

completamente aunque éstos se refieran a "la experiencia euroamericana colonial y poscolonial" (Owens, 1992:7).

La literatura nativo americana raramente era considerada para participar en el canon literario, cuya formación, desde sus inicios, como ya se expresara, ha estado en manos de una élite de *eruditos* compuesta por académicos blancos, hombres, europeos quienes han considerado los trabajos literarios de los nativos americanos una especie de apócrifos literarios. El crítico Arnold Krupat ha definido al canon literario como "ese cuerpo de textos que mejor realiza, en el ámbito de la cultura, el trabajo de legitimar el orden social imperante" (Krupat, 1981:22) de allí la exclusión de la literatura producida por las minorías, los grupos marginados de la sociedad que bien pudieran alterar "el orden social imperante."

En lo concerniente al lugar conferido a la literatura escrita por mujeres nativo americanas en particular, éste fue prácticamente nulo. *The Norton Anthology of Literature by Women* (1985) editada por Sandra Gilbert y Susan Gubar, dos reconocidas académicas y críticas feministas blancas, incluye sólo dos autoras nativo americanas, Mourning Dove (Okanogan; 1888-1936), la primera escritora nativo americana en publicar una novela y Leslie Marmon Silko (Laguna-Pueblo; 1948-) cuya "Lullaby" (1981), probablemente el cuento nativo americano más antologizado, es la última obra en esta antología. Mientras que Showalter, otra reconocida académica y crítica feminista blanca, en la introducción a *Modern American Women Writers* (1993), un libro del cual es editora, orgullosamente afirma, "Mientras que en la mayoría de las historias literarias las mujeres escritoras todavía son excluidas, tratadas como menores, ... este libro ofrece la oportunidad de ver la diversidad y el poder de la escritura de las mujeres norteamericanas ... [en este libro] las escritoras provienen de todo tipo de contextos sociales, étnicos y regionales" (Showalter, 1993:ix). Sin embargo, aún con tan fuerte declaración en favor de *todas* las escritoras mujeres, ninguna autora indígena se incluye en este libro. Y aunque en la misma introducción Showalter enfatiza el rol de lo "femenino" en una cultura, ignora totalmente a la mujer nativo americana. Showalter afirma, "la imaginación femenina y la energía femenina son parte de nuestro patrimonio cultural [norteamericano], y cualquier historia de literatura norteamericana que excluya la contribución de las mujeres no puede estar completa" (Showalter, 1993: xiv-xv). A lo que debe agregarse que cualquier historia de la literatura norteamericana que excluya la singular contribución de las escritoras nativo americanas es incapaz de exponer una historia veraz y válida, por lo tanto, "no puede estar completa".

En este punto cabe aclarar que la concepción de literatura de los Pueblos aborígenes es diferente a la concepción de literatura de la cultura euro americana en general. La literatura euro americana tiende a "sustituir mundos hechos de palabras por el mundo mismo" (Nelson, 1997) nada más distinto a la concepción aborígen pues la división entre realidad y fantasía es inconcebible entre los pueblos originarios ya que "postulados que proceden de la "imaginación" se consideran literalmente verdaderos, aun cuando no estén basados en "hechos" sociológicos o históricos" (Allen, 1983:ix). Un claro ejemplo que subraya la concepción aborígen respecto a la indisolubilidad entre realidad y ficción es la obra *Roofwalker* (2002) de la autora aborígen estadounidense Susan Power de origen Sioux. A lo largo de la obra, los cuentos (*Stories*) se transforman en historias (*Histories*) y las historias (*Histories*) se transforman en cuentos (*Stories*) mientras la autora-narradora explora y revisa su pasado tribal y personal.

Por otra parte, la concepción de indisolubilidad entre realidad y ficción se relaciona con la noción aborígen del lenguaje y por ende de las palabras cuyo excelso poder es el de crear la realidad. En palabras de Momaday, "Central a la tradición oral india americana es una creencia profunda e incondicional en la eficacia del lenguaje. Las palabras son intrínsecamente poderosas. Por medio de las palabras uno puede traer cambios físicos en el universo. [...] De hecho, no hay nada más poderoso." (Momaday, 19 :7). O como afirma Arnold Krupat, para las culturas nativas "las historias hacen que las cosas ocurran" (1981:63), es decir, las historias no sólo reflejan una realidad sino que también la construyen. Así, en el contexto no nativo, el discurso literario adquiere un rol contra hegemónico y de renovada resistencia. Es por esto que la literatura constituye "la mayor parte de la resistencia nativa al genocidio cultural y espiritual de los Pueblos originarios" (Allen, 1992:42) pues en ella los escritores

plasman y dan a conocer sus variadas historias y voces con el poder y eficacia de la palabras. Para estos Pueblos, la literatura, las historias, las narraciones (*storytelling*) siempre han tenido un rol central que se ha tornado vital para su sobrevivencia; “a través de la articulación de historias [los Nativos Americanos] se sitúan en y hacen habitable un universo ordenado que sin las narraciones sería peligrosamente caótico” (Owens, 1992:169).

En cuanto a las escritoras aborígenes en particular, a través de sus discursos, ellas pretenden recuperar la identidad femenina aborígen, la identidad genética propia de los Pueblos aborígenes que fuera ocultada con el establecimiento de la ideología colonialista patriarcal; es decir, intentan restablecer la concepción ginocéntrica en la cultura aborígen que originariamente otorgaba un lugar central a la mujer en la vida de los Pueblos. Antes de la colonización, nadie dudaba ni cuestionaba "el lugar propicio de la Mujer como creadora y modeladora de la existencia en la tribu y en la tierra" (Allen, 1992:30). Tradicionalmente, antes del contacto, las mujeres nativo americanas valoraban y eran valoradas por su papel como vitalizadoras tanto a nivel de la biología como del pensamiento, un papel que se ha visto vulnerado con la colonización. Es precisamente el nivel del pensamiento el que las escritoras nativo americanas tienden a revitalizar con más fuerza. Su escritura es una herramienta subversiva. Con la narración de las historias avanzan declaraciones políticas, como Gloria Bird (Spokane), quien ha declarado de manera convincente, "que estemos todavía aquí como mujeres nativas es en sí mismo una declaración política", a lo que Joy Harjo (Muscogee Creek) ha añadido, "todavía estamos aquí, todavía contando historias, todavía cantando ya sea en nuestras lenguas nativas o en la lengua del enemigo" (citado en Hollrah, 2003:33). Los nativos americanos ya no permiten ser silenciados si no que reconstruyen y expresan su "verdad" en y con la escritura, un proceso de reconstrucción a través del cual, especialmente las escritoras nativo americanas contemporáneas, tratan de curar las heridas de la colonización remodelando la literatura tradicional, volviendo a mitos y haciendo que éstos funcionen significativamente en el mundo contemporáneo. Como señala Allen, "ellas están reelaborando antiguas creencias y estructuras tradicionales mientras continúan con el proceso de articular la experiencia nativo americana. Las mujeres indias del siglo XX están hablando en sus propias voces y sobre [sus] culturas vivas" (Allen, 1983:143).

Las escritoras aborígenes, con su vida y obras, crean lugares de enunciación críticos para resistir al poder hegemónico y (re)construir, definir y preservar la identidad personal y cultural. Por esta razón, la mujer aborígen contemporánea se erige como mujer de resistencia⁵⁷ preservando y transmitiendo la memoria y la cultura por medio de la narración. Para las escritoras aborígenes, como grupo minoritario y minorizado, el discurso literario se torna en un medio de transmisión, preservación y resistencia.

Owens afirma que el escritor indígena se basa en "la mitología tradicional como principio informativo estructural" (1992:257), un conocimiento que los no nativos no poseen, pero cuya carencia no les impide crear significado. Sin duda, en palabras de Owens, "los escritores nativo americanos están ofreciendo una manera de mirar el mundo que es nueva para la cultura occidental" (1992:29). Los escritores aborígenes, partícipes en dos tradiciones culturales bien diferentes, se constituyen en mediadores entre esas dos culturas y, por consiguiente, el texto literario adquiere una cualidad de mediación (*mediational*) al poseer características de ambas culturas. James Ruppert define la mediación como “un posicionamiento artístico y conceptual, constantemente flexible, que utiliza los marcos epistemológicos de las tradiciones culturales Nativas Americanas y Occidentales para iluminarse y enriquecerse mutuamente” (Ruppert, 1994:7).

Por ejemplo, la historia *Yellow Woman* de Silko tendría diferentes niveles de significado para los lectores nativos y no nativos al focalizar en la protagonista femenina *Yellow Woman* (Mujer Amarilla). En esta historia se muestra que *Yellow Woman*—representando a quienes ya no creen, dudan, cuestionan— está desconectada; sin embargo, al experimentar una realidad mítica, ella comienza a creer, enriquece a su comunidad y se torna mujer de resistencia. La gente del Pueblo (Keres) conoce la mítica historia básica

⁵⁷ La categoría de *mujer de resistencia* se propone para referir a la mujer aborígen que ha sido víctima de la sociedad no aborígen debido al rechazo, desprecio, violencia o asimilación y que es consciente de la opresión que sufre; consecuentemente, vuelve a la tradición, se (re)crea y resiste preservando así la memoria y cultura comunal y propias.

de *Yellow Woman* quien se encuentra con un Katsina, espíritu de la montaña, a orillas del río y es secuestrada por él y arrebatada de su comunidad para después regresar con alguna riqueza para la comunidad. Gracias a la posición de mediación del escritor aborigen, la historia llega a dos audiencias de maneras significativas. Así, desde este posicionamiento de mediación, los escritores aborígenes, con las historias narradas en el texto literario, exponen, celebran y protegen su cultura al tiempo que reconstruyen su identidad cultural, la que les fuera despojada o distorsionada con la colonización.

En otras palabras, estas narradoras contemporáneas generan nuevos lugares de enunciación desde los cuales dismantlar más de quinientos años de discurso colonial, exclusión, negación, silenciamiento y robo constantes. La escritora Louise Erdrich (Chippewa) declara que “los escritores nativos americanos contemporáneos tienen... una tarea bastante diferente a la de otros escritores. ... A la luz de la enorme pérdida, ellos deben contar las historias de los sobrevivientes contemporáneos mientras protegen y celebran lo esencial de las culturas que quedó tras la catástrofe (aniquilamiento cultural)” (citado en Owens, 1992:193). Estos intelectuales alzan sus voces y se erigen como bastiones de resistencia anunciando y denunciando la realidad de los nativos. La escritora Linda Hogan (Chickasaw) en su ensayo “The Two Lives” relata sobre el valor de la escritura para su integridad nativa: “Desde la infancia creí que la opresión (no tenía palabra para ello entonces) estaba mal; que el racismo [...] estaba mal; que la crueldad, todas las formas de violencia y destrucción de la tierra y la vida estaba mal. Aprendí cada cosa que sé para combatir estos males [...] Con gran coraje comencé a pelear por el crecimiento y la integridad, y estoy muy orgullosa de aquella joven que fui quien creía tan convincentemente en la vida y tenía tanta esperanza en el cambio que encontró energía y coraje y se politizó en vez de paralizarse por las luchas” (1999:33). Igualmente la crítica y escritora Paula Allen, en su libro “The Sacred Hoop”, elocuentemente afirma, En general, los indios americanos usualmente se han negado a participar en protestas en su ficción y poesía. Han elegido más bien concentrarse en sus propias costumbres y tradiciones e ignorar al hombre blanco tanto como sea posible. Como resultado han sido capaces de resistir eficazmente tanto la colonización como el genocidio (Allen, 1992:82).

A éstas, se suma la voz de Leslie Silko quien afirma que “es más efectivo escribir una historia como ‘Lullaby’ que despotricar y delirar. Pienso que es más efectivo para llegar a la gente... ciertamente para mí la proclamación política más efectiva que pueda hacer está en mi obra artística” (Seyersted, 1981: 24).

Fiel a la tradición, a través de Aya, la protagonista en "Lullaby", Silko rinde homenaje a la tradición oral a pesar de que la historia de Aya esté paradójicamente registrada en el modo escrito. Aunque Aya es analfabeta, ella posee el más rico de los "saberes", el conocimiento de la tradición, el conocimiento de sus antepasados, el conocimiento que le rescata de la desaparición, el conocimiento que le salva y, con ella, a toda la comunidad. Ella es la prueba viviente de que la memoria reside en la mente de la gente, no sólo en testimonios escritos. De este modo, dismantela la falsa ecuación: conocimiento alfabético = civilización = salvación. Aya sobrevive gracias a sus recuerdos anclados en las raíces y la tradición, los que equilibran sus pérdidas.

“Lullaby” es una historia de reminiscencias de muerte, de pérdidas en diversos niveles—gente, cultura, lenguaje, tradición—todas ellas debido a la intromisión del blanco—el ranchero blanco, los doctores blancos, las trabajadoras sociales blancas—en la cultura Nativo Americana, con una nota de esperanza en las reminiscencias paralelas de las mujeres tejiendo, dando a luz y en el canto final de la tradicional canción de cuna (*lullaby*) que Aya canta acunando a su esposo moribundo. La voz de esta fuerte mujer se funde con la voz de la tradición. Las palabras en esta canción de cuna acentúan “la perfecta armonía que existe en la naturaleza, el universo... una armonía que invita a reconocer que la vida y la muerte no son principio y fin si no sólo partes de un todo natural” (Paruzzo 1999:129) porque, como cierra la canción, “nunca hubo un tiempo cuando esto / no fuera así” (Silko, 1999:396).

En la concepción aborigen, la función de narrar es netamente femenina pues “narrar es un acto ritual de creación y generación. Es un modo de establecer conexiones históricas y metafóricas entre los individuos y su universo” (Allen, 1983:141). En la concepción nativa, la narración tiene la función de recordar (*remember*) y reconstruir (*re-member*). En cada narración las tradiciones se reavivan al mantener la

conexión con la identidad tribal, lo que a su vez garantiza la reconstrucción de la propia identidad y la consecuente sobrevivencia.

En *Roofwalker* aunque la autora-narradora, de ascendencia Sioux e Irlandés-Americana, se define como “una criatura/hija de la ciudad” (Power, 2002:164), se presenta con una actitud de exploración y búsqueda constantes por pertenecer a dos culturas diferentes; diferencia que le provoca confusión y le lleva a “torturarse con la pregunta obvia: ¿del lado de quién estoy?” (Power, 2002:173). En esta búsqueda identitaria tiene gran peso el legado aborigen en las historias (stories) relatadas por su madre, quien también es su inspiración para crear, para escribir: “...cuando cierro mis ojos buscando inspiración, es *tu* voz la que escucho cantando en la oscuridad” (Power, 2002:171, énfasis nuestro). La madre, a través de sus historias, recuerda (*remember*) y reconstruye (*re-member*); es decir, se constituye en memoria viviente y viva del pasado personal, familiar y ancestral de la Nación Sioux. Explícitamente expresa la narradora evocando a su madre: “tú eres mi memoria.” (Power, 2002:170)

Este énfasis en la madre implica reconocer el rol central de la mujer en la cultura aborigen quien es, por antonomasia, la Creadora y preservadora de la cultura a través del pensamiento y la palabra. Es la narradora por excelencia; “mi madre es la que mejor cuenta”, asegura la hija (Power, 2002:185). La fuerte relación madre-hija se constituye en canal de resistencia y puente entre culturas diferentes. Aunque se sabe no perteneciente a la ciudad y experimenta un sentimiento de pérdida en la “loca ciudad” (Power, 2002:164), Chicago, y continua llamando hogar a Fort Yates en Dakota del Norte aun cuando ha vivido 55 años en Chicago, la madre resiste y es puente para su hija en la búsqueda de la plenitud identitaria de ésta. Por su parte, la hija, adulta, reconoce este puente tendido y tejido con cada una de las historias de su madre.

Otra voz femenina que plasma y preserva la memoria de su pueblo es la de Lucy Tapahonso (Navajo), quien rememora las historias transmitidas oralmente y reiteradas de generación en generación para quedar grabadas en la memoria personal. “Cuéntame esa historia otra vez”, dice la protagonista en “What I Am” a su madre, quien repite nuevamente la historia vivenciada por la bisabuela de la protagonista. La reiteración de la historia acrecienta el conocimiento y lazo afectivo entre las personas de la historia principal y la historia narrada en ésta, en un espacio sin tiempo, en un momento único en el que pasado y presente parecen fusionarse con la magia y poder de las palabras. “Aún si hubiera conocido a [mi bisabuela], no la amaría más de lo que le amo ahora conociéndole sólo a través de historias y la memoria de mi madre” (Tapahonso, 1999:70), testimonia la protagonista.

Estas narraciones son ejemplo del rol central de la mujer, especialmente el de la madre. Como aquellas mujeres nativo americanas tradicionales en las culturas ginocráticas, estas narradoras contemporáneas crean significado y tradición con sus narraciones ya que reconocen el hecho de que las mujeres tienen “la responsabilidad de preservar y usar la tradición oral” (Allen, 1992: 207). Después de más de 500 años de avasallamiento, estas narradoras contemporáneas resisten con los poderes tradicionales del corazón de una mujer: tranquilidad y armonía. Como expresa el refrán Cheyenne, “un Pueblo no está conquistado hasta que los corazones de las mujeres estén en el suelo.” Cada autora es tanto *Thought Woman* (Mujer Pensamiento), quien piensa el antiguo nuevo mundo y lo crea con el poder de las palabras, como también *Grandmother Spider* (Abuela Araña) quien, con hilos de palabras, teje historias que crean el mundo nuevamente cada vez, con cada historia, en cada narración.⁵⁸ Estas mujeres habilidosas crean y narran sus historias y hacen de ese narrar un acto político.

Estas escritoras nativo americanas, hoy mestizas, entre otras activistas femeninas nativo americanas, “reivindican el antiguo poder que es conferido a las Mujeres desde siempre” (Allen, 1992:201). Son mujeres “involucradas en la lucha por la sobrevivencia” (Hogan, 1999:36) que con sus herramientas híbridas polinizan el campo literario; son intelectuales convencidas de que la escritura es la herramienta que impide se desvanezcan en la desmemoria de la historia; en palabras de Hogan, “Es un modo de no

⁵⁸ Paula Gunn Allen conceptualiza las labores propias de *Spider Woman*, la creadora mítica que une, integra y asegura la supervivencia a través de las historias (1992:11).

permitir que nos quiten poder por medio de la desaparición” (Hogan, 1999:36). Ellas han asumido el riesgo y la responsabilidad de usar el lenguaje de modo significativo en cada narración.

En la vida como en la literatura, la mujer aborígen se presenta como el eje en torno al cual se erige la cultura del Pueblo y como el reservorio de la memoria comunitaria. Como en tiempos inmemoriales, la mujer es la narradora (*storyteller*) de las historias ancestrales y la “portadora del significado y la tradición” (Allen, 1983:136). A su vez, las narraciones se convierten en *kivas* modernas donde un nuevo tipo de ceremonia se está llevando a cabo; una nueva ceremonia de sanación, restitución y resistencia, cuyo medio es la palabra escrita, en las manos (y mentes) de mujeres poderosas que crean una red de palabras llena de nuevos significados como *Grandmother Spider* tejía las historias en tiempos inmemoriales.⁵⁹

En la frontera de realidad y ficción, en y con la narración, resiste y resuena una ancestral-nueva voz: voz de frontera, voz de resistencia, voz de mujer...

Nota

Las traducciones de los textos que figuran en inglés en las referencias bibliográficas son de la autora de este trabajo.

Referencias bibliográficas

- Allen, Paula Gunn, *Studies in American Indian Literature*. Ed. Paula Gunn Allen. New York: Modern Language Association. 1983.
- Allen, Paula Gunn, *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press. 1992.
- Elliot, Emory, General Editor, *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press. 1988.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: W. W. Norton & Company. 1985.
- Harlow, Barbara, *Resistance Literature*. New York: Methuen. 1987.
- Hogan, Linda, “The Two Lives”. En Trout, Lawana (ed.), *Native American Anthology*. Lincolnwood: NTC/Contemporary Publishing Group. 1999, pp. 26-40.
- Hogan, Linda. “Who Puts Together.”. *Studies in American Indian Literature*. Ed. Paula Gunn Allen. New York: Modern Language Association, 1983, pp. 169-177.
- Hollrah, Patrice, “The Men in the Bar Feared Her”: The Power of Ayah in Leslie Marmon Silko’s “Lullaby.” *Studies in American Indian Literatures*. Ser. 2, 15.2 . 2003, pp. 1-38.
- Krupat, Arnold, *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press. 1981.
- Momaday, Scott, “The Man Made of Words.”. En Trout, Lawana (ed.), *Native American Anthology*. Lincolnwood: NTC/Contemporary Publishing Group. 1999, pp. 635-647.
- Momaday, Scott, “The Native Voice.” En Elliot, 1971, pp. 5-15.
- Nelson, Robert, “Place, Vision, and Identity in Native American Literatures.” The Internet Public Library. Internet. 1997. Disponible en <http://www.richmond.edu/~rnelson/pvi.html>
- Owens, Louis, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman and London: University of Oklahoma Press. 1992.
- Paruzzo, Daniela P, “Minorías: un tema étnico y universal,” in *Las Relaciones Interculturales entre Estados Unidos y Latinoamérica*. II Jornadas Regionales de Estudios Americanos. Río Cuarto: UNRC. 1999, pp. 122-130.
- Power, Susan, *Roofwalker*. Canada, Milkweed Editions. 2002.

⁵⁹ La *Kiva* es el centro espiritual de los Pueblos.

Ruppert, James, *Mediation in Contemporary Native American Fiction*. Norman and London: University of Oklahoma Press. 1995.

Seyersted, Per. "Two Interviews with Leslie Marmon Silko." *American Studies in Scandinavia* 13. 1981, pp. 17-33.

Showalter, Elaine, "Introduction". *Modern American Women Writers*. Eds. Elaine Showalters; Lea Baechler; and A. Walton Litz. New York: Macmillan Publishing Company, Collier Books. 1993, pp. ix-xv.

Silko, Leslie M., "Lullaby". En: Trout, Lawana (ed.), *Native American Anthology*. Lincolnwood: NTC/Contemporary Publishing Group. 1999, pp. 389-396.

Tapahonso, Luci, "What I Am". En Trout, Lawana (ed.), *Native American Anthology*. Lincolnwood: NTC/Contemporary Publishing Group. 1999, pp. 68-71.

Trout, Lawana, ed. *Native American Literature, An Anthology*. NTC Contemporary Publishing Group. Lincolnwood. 1999.

El ethos y la representación de género en los ensayos de Alfonsina Storni

Marcia Moscoso

Este escrito tiene como fin analizar la imagen de sí y la configuración de lo femenino y lo masculino que subyacen en tres ensayos de Alfonsina Storni publicados en 1919, en la revista *La Nota*.⁶⁰ Este corpus está integrado por: *Los hombres fósiles*,⁶¹ *Feminismo perfumado*⁶² y *La carta al Parte Eterno*.⁶³ En este trabajo se postula que la imagen de sí que Storni elabora en sus discursos es la de una oradora⁶⁴ que cuestiona las representaciones tradicionales en torno a lo femenino y a lo masculino y que además propone visiones alternativas a las imperantes en el sentido común de la época.

En relación con el marco teórico en el que se sustenta el análisis

Los textos ensayísticos de Alfonsina Storni podrían ser comprendidos como *ensayos de género* ya que polemizan con lo convencionalmente establecido con respecto a las imágenes de lo femenino y lo masculino, desafiando a los hombres en el terreno del pensamiento.⁶⁵

Al cuestionar dichas representaciones tradicionales que tiene el auditorio, Storni intenta exhibir una nueva perspectiva sobre lo femenino y lo masculino, estableciendo un nuevo parámetro de valores.⁶⁶ Por estos motivos es plausible pensar que intenta transformar las creencias tradicionales del auditorio por medio de la *disociación de nociones*⁶⁷ ya que Storni expone en su discurso nuevas imágenes en las que se exhiben las cualidades de las mujeres, sus posibilidades de ser autónomas y la importancia de que el hombre y la mujer sean considerados como iguales. En consecuencia, no solo evoca nuevas representaciones en la mente del auditorio sino que también procura cambiar su manera de pensar e incitarlo a la acción.⁶⁸

El análisis de los ensayos de Storni

⁶⁰ Era una revista de actualidad. Se editó desde el 14 de agosto de 1915 hasta el año 1921 y tuvo un total de 310 números. Su creador y director hasta el número 272 fue Emir Emín Arslan. La revista tuvo una postura antibélica y antialemana. Además de este tema, la revista dio lugar a las discusiones sobre la emancipación de las mujeres y la lucha por sus derechos. Las ideas feministas surgieron en las revistas europeas hasta llegar a las argentinas. En 1919, Storni escribe en la columna femenina titulada durante un tiempo "Feminidades" y más adelante "Vida femenina" hasta el cierre de la revista. Sus escritos tienen un tono polémico y militante en consonancia con un clima de época en el cual se empiezan a manifestar públicamente los debates sobre los derechos de las mujeres. En Tania Diz, "Periodismo y tecnologías de género en la revista *La Nota* 1915-1918". En *Revista científica UCES*, volumen IX, N°1. 2005. p. 105.

⁶¹ Storni, Alfonsina, *Obras*, Tomo I, Losada, 2002, pp. 808-810.

⁶² Ídem. pp. 823 y 824.

⁶³ Ídem. pp. 836-839.

⁶⁴ El término oradora se emplea, en este trabajo, para designar a quien produjo la argumentación (Storni), aunque la argumentación sea escrita.

⁶⁵ A diferencia de Pratt, otros autores, como por ejemplo, Tania Diz consideran que estos escritos de Storni tienen los rasgos las crónicas modernas ya que apuntan a llamar la atención del lector, refieren al presente, describen costumbres urbanas, presentan recursos propios de la ficcionalización y muestran un yo que enuncia sin tener pretensiones de objetividad, entre otros. En Pratt, Mary Louise. "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano. En: *Debate Feminista*, Año 11. Vol. 21. Abril. 2000 y en Diz, Tania, "Sobre cuerpos, ironías y otros decires: Feminidades de Alfonsina Storni". En *América Latina y el Mundo, exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. (Comp.) Stecher Guzmán, Lucía y Cisterna Jara, Natalia. 2004. p. 83.

⁶⁶ Marafioti, Roberto., *Los patrones de la argumentación. La argumentación en los clásicos y en el siglo xx*, Biblos, Buenos Aires. 2003. p. 119.

⁶⁷ Perelman, Chaim, *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, Norma, Bogotá, 1997. p.177.

⁶⁸ Ídem. *Ibíd.*

Los hombres fósiles

Analizaremos *Los hombres fósiles*, en relación con las siguientes categorías: las *tesis*, el *etbos*, los *objetos de acuerdo*⁶⁹ sustentados en lo preferible, puntualmente, los *valores*, las *jerarquías de valores* y el *lugar común de lo preferible de lo mejor/peor*,⁷⁰ por último, aludiremos a las *técnicas argumentativas que fundan la estructura de lo real*,⁷¹ específicamente, el *nexo*⁷² por el *antimodelo*⁷³.

En este ensayo de Storni la tesis es que los hombres fósiles son aquellos que tienen ideas anquilosadas, jamás defienden a las mujeres y siempre las juzgan moralmente. En este ensayo se muestra una oradora que se atreve a hablar sobre temas que socialmente eran considerados masculinos, como por ejemplo, la ciencia y el latín. Pretende no confrontar ya que pide permiso para hablar del latín; pero esa humildad es sólo aparente puesto que usa su saber sobre la ciencia y el latín para criticar una clase de hombre que considera perjudicial para la sociedad, a saber, el *hombre fósil*.⁷⁴ Storni critica en forma indirecta a este arquetipo masculino usando la exageración ironizante, tal como puede observarse en el siguiente párrafo:

El temblorcillo ha aumentado...suspende mi oficiosa información...temo haberme excedido en pasar de un pesado libro a este papel, tanta ciencia, toda prolijamente masculina.

Hago pues *una reverencia a la vieja lengua* y me prometo pasar un tiempo sin volverla a molestar, pues me interesa que hablemos ahora de los hombres fósiles, es decir, de aquellos hombres cuyas ideas están casi petrificadas y que parecen vivir todavía en (...) el Medioevo...⁷⁵

De esta forma, la adopción de la debilidad, el pudor y el miedo es simulada debido a que en la práctica la imagen de sí que exhibe en el discurso, más allá de lo enunciado, pone en evidencia que no sólo no teme las consecuencias de decir la verdad públicamente sino que incluso les da ánimos a las mujeres para que hagan algo para modificar la realidad instándolas a que se liberen del sojuzgamiento de los hombres fósiles:

“Muchachas, gentiles muchachas de dieciocho a veinticinco años, dulces muchas rientes de esta hora: *os propongo una batida al bosque de los fósiles.*

No se precisaran más armas que las que emanan de *vuestra juventud* (...), de *la verdad* de vuestras vidas.

(...) como una bandada de avecillas ligeras, *pasaréis en alegre vuelo por sobre los áridos peñascos de fósiles y la justicia se pondrá de vuestra parte.*

¿Os animáis?...”⁷⁶

⁶⁹ Se emplean como términos sinónimos los objetos de acuerdo, las bases de acuerdo y las premisas.

⁷⁰ Perelman, Chaim. op. cit. pp. 49 y 52.

⁷¹ En este trabajo sólo se analiza los argumentos que fundan la estructura de lo real, los cuales se particularizan por vincular elementos entre sí con el propósito de presentar una cierta configuración o esquema sobre la realidad.

⁷² Nexos, enlaces y argumentos son sinónimos.

⁷³ Perelman, Chaim. op.cit. p.151.

⁷⁴ Diz, Tania, “Hombres fósiles, suegras temibles y niñas inútiles en la escritura periodística de Alfonsina Storni y Roberto Arlt”. En Revista Nuestra América N°2, agosto-diciembre. 2006. p. 167.

⁷⁵ Las cursivas son nuestras. Storni, Alfonsina, *Obras*, Tomo I, Losada, 2002, p. 808.

⁷⁶Storni, Alfonsina, op. cit. p. 810.

En consecuencia, podría pensarse que hay una evolución en la imagen de sí de la oradora dado que pasa de ser aparentemente sumisa a exhibir un tono aretórico y militante, que reivindica el derecho de la mujer a tener conciencia propia y autonomía de pensamiento. Este cambio se hace manifiesto porque la oradora contraponen en su discurso diferentes nociones: por un lado, los valores⁷⁷ de la juventud, la novedad, la inocencia,⁷⁸ la verdad, la justicia y la libertad, valores con los cuales la oradora se identifica; y por otro lado, los disvalores de lo viejo, lo fósil y lo petrificado, la falsedad, la opresión y la crueldad, es decir, aquellas nociones a las que la oradora se opone.

De esta forma, la oradora elabora en su discurso varias jerarquías abstractas de valores,⁷⁹ estableciendo así una escala entre los mismos: *juventud/renovación/verdad/beneficio* vs *viejo/estático/falso/perjudicial*. En estas jerarquías de valores se presenta por un lado aquello que es beneficioso para la sociedad, vinculado con un espíritu de cambio; y por otro lado, aquello que la perjudica, vinculado con lo estático y lo conservador. Por consiguiente, respalda su argumentación empleando el tópico de lo mejor/peor.⁸⁰

Asimismo, Storni critica el modo en que se ha juzgado negativamente a la mujer utilizando como sustento de esa condena a la religión católica.⁸¹ Para cuestionar esa imagen peyorativa, Storni utiliza la hipérbole:⁸²

Creo que el sexo masculino ha sido enviado por dios a la tierra para regir los destinos de la humanidad (...)

Nosotras, de vez en cuando, (...) hemos impedido que hiciera las cosas de mejor manera; a no ser así la tierra sería hoy modelo de mundos.

Posiblemente habrían logrado ya los hombres que la habitan comunicarse con los demás planetas, a los que serviríamos de molde en todo orden.

Pero las mujeres que habitamos la tierra somos una cosa imposible, calamitosa.

Jehová lo ha dejado entender así, a pesar de haberlas hecho...⁸³

El principal artífice de esta visión negativa sobre la mujer, sustentada en la religión, es el hombre fósil. Para Storni, este tipo de hombre es un antimodelo,⁸⁴ es decir, alguien cuya conducta es reprochable y por tanto no debe imitarse, ya que tiene una mirada conservadora en torno a la mujer y no favorece la renovación de las creencias de la sociedad. Además, el hombre fósil condena a las mujeres que tienen autonomía de pensamiento y conciencia propia; en consecuencia fomenta un tipo de mujer que es *deshonesta, ignorante* y que *sólo busca agradar al hombre*.

⁷⁷ Los valores forman parte de las premisas arraigadas en lo preferible. Los *valores*, son aquellas nociones que permiten dar las razones por las que debe favorecerse una cierta conducta sobre otra. Se dividen entre los que son *universales* y los que son *particulares*, es decir, obedecen a la ideología de grupos sociales específicos. En Perelman, Chaim. op. cit., p. 49.

⁷⁸ Esto puede verse, por ejemplo, cuando la oradora construye una analogía en la que Caperucita roja es asociada con las mujeres inocentes que caen presas del matrimonio y el lobo que está al acecho, con los hombres fósiles.

⁷⁹ Perelman, Chaim, op. cit., p.52.

⁸⁰ El lugar común de lo mejor/peor es una premisa que se arraiga en lo preferible. Estas premisas se caracterizan por ser proposiciones que juzgan nociones complementarias de la realidad. En este caso, la oradora evalúa las consecuencias de regirse por una mentalidad que desprecia a las mujeres. En Marafioti, Roberto., op. cit., p. 105.

⁸¹ El hombre fósil juzga moralmente a la mujer sustentándose en la religión.

⁸² La *hipérbole* es una figura semántica que opera sustituyendo los significados de una manera tan exagerada que supera de manera notable los límites de lo verosímil. Se caracteriza por ligarse estrechamente con las valoraciones subjetivas del hablante. En García Barrientos, José Luis. *Las figuras retóricas*, Arco/Libros, Madrid. 1998. p. 54.

⁸³ Storni, Alfonsina, *Obras*, Tomo I, Losada, 2002, p. 809.

⁸⁴ Perelman, Chaim. op. cit., p.151.

Tiene el hombre fósil modalidades que no son más que un residuo de crueldad de la especie, y un absoluto desconocimiento de la causalidad. Se obceca el hombre fósil en que *la niña debe ignorarlo todo, fingirlo todo, disimularlo todo, y es claro, así le da la razón a Jehová...*⁸⁵

De este modo, Storni cuestiona la forma en que se censura socialmente toda expresión de pensamiento por parte de las mujeres:

(el hombre fósil) en buena parte se caracteriza por su sequedad ante todo lo que sea una manifestación de la personalidad femenina.

Ay de la osada mujercita que se atreve a decir: *esta es mi conciencia*.

Sospecho ya, montado sobre la nariz del hombre fósil, *un lente de aumento para introspectar eso que una mujer se atreve a llamar conciencia...*⁸⁶

Al parecer, en la mujer está mal visto que coexistan los dominios del saber y el decir. Tal como sostiene Ludmer,⁸⁷ saber y decir constituyen campos enfrentados para el género femenino. Algunos de los razonamientos que operan en torno a la imagen del hombre fósil mostrándolo como un antimodelo podrían elaborarse del siguiente modo: “Todo hombre que tiene la mente fosilizada es un hombre fósil. Uds. son hombres con la mente fosilizada; por lo tanto, Uds. son hombres fósiles... Todo hombre que piensa que la mujer no debe tener conciencia propia y la condena moralmente es un hombre fósil. Uds. piensan eso; por consiguiente, Uds. son hombres fósiles...”

De este modo, Storni presenta un ethos aretético que por un lado critica públicamente al hombre fósil y a los modelos de mujer anquilosados que éste fomenta, y por otro, reivindica la autonomía de las mujeres y su derecho a expresar lo que piensan sin ningún tipo de censura.

Feminismo perfumado y La carta al Padre Eterno

En los ensayos que se presentan a continuación se examinan las siguientes categorías: las *tesis*, el *ethos*, las *bases de acuerdo*, particularmente los *valores* y los *lugares de lo preferible*, puntualmente el *lugar de la persona*;⁸⁸ finalmente, uno de los *enlaces que fundan lo real*, el argumento por el *antimodelo*.⁸⁹

La tesis del ensayo *Feminismo perfumado* es que el verdadero feminismo hace pensar a las mujeres y les otorga mayor dignidad. Este escrito puede analizarse en conjunto con el ensayo *La carta al padre Eterno*⁹⁰ ya que ambos presentan comportamientos cuya imitación es perjudicial para la sociedad: en el primer artículo se expone un caso de falso feminismo; en el segundo, un estereotipo de mujer que encarna la superficialidad y la anti-intelectualidad.

En ambos escritos se exponen antimodelos femeninos. No obstante, el mecanismo de des-identificación de la oradora con respecto a estas representaciones femeninas opera de diferentes

⁸⁵ Las cursivas son nuestras. Storni, Alfonsina. op. cit. p. 809.

⁸⁶ Ídem. *Ibíd.*

⁸⁷ Si bien el análisis de Ludmer se realiza sobre el caso de Sor Juana, pienso que es posible extenderlo al caso de Storni ya que ambas escritoras son conscientes de las consecuencias que sufren aquellas mujeres que se atreven a unir los dominios del saber y del decir (1984).

⁸⁸ Perelman, Chaim. op. cit., p. 52.

⁸⁹ Ídem., p.151.

⁹⁰ En este ensayo la tesis que se puede reconstruir es que cuando se educa a la mujer para que no piense, se vuelve superficial y su vida gira en torno a cuestiones banales.

maneras. En el primer caso, la oradora cuestiona el falso feminismo con el que algunas mujeres recubren sus intereses personales ya que no buscan mejorar la condición de la mujer en la sociedad sino lucirse individualmente; en el segundo caso, usa el recurso de la parodia para poner en evidencia las consecuencias de venerar la superficialidad.

En *Feminismo perfumado*, Storni nuevamente inicia su argumentación utilizando el saber científico para criticar un tipo humano: el de las falsas feministas. Desde su punto de vista el verdadero feminismo debe otorgar dignidad, favorecer la inteligencia, respetar los valores morales y beneficiar a la mayoría de las mujeres.

Al igual que en el ensayo de *Los hombres fósiles*, la oradora se posiciona junto al valor de la *verdad*, la *honestidad* y la *reflexión intelectual* frente a los disvalores de la *falsedad* y la *negación del pensamiento*. Asimismo, uno de los tópicos que subyacen en su argumentación es que *el fin no justifica los medios*. A su vez pone en evidencia el modo en que actúa el falso feminismo, y expone el caso de una feminista irreal para ilustrar aquellas conductas que no deben seguirse o aquellos modelos de comportamientos con los cuales no se identifica: “*Por defensora que sea de los derechos de la mujer, no puedo menos que encontrar desagradable cierto elemento que emerge del feminismo y que, (...) no es más que una combinación de la vieja habilidad femenina con retazos intelectuales...*”⁹¹

Critica el *pseudo feminismo* porque no surge de la reflexión intelectual sino de manejar oscuramente la habilidad femenina para obtener rédito personal. En consecuencia, el actuar de esa *forma oscura* se opone a la *transparencia*, la *nobleza*, la *seriedad*, cualidades propias del feminismo auténtico:

En fin, la persona femenina triunfa *en nombre de un feminismo que ella se inventa*, pues tales artes nacieron con Eva, *y el verdadero feminismo que busca la dignificación de la mujer, que tiende a elevarla sobre el instinto, sufre una baja*, mientras que la activa dama logra un artículo en un diario o revista, y el mundo sabe que existe...⁹²

Al cuestionar la degradación de la mujer que realiza el falso feminismo, Storni acude al objeto de acuerdo arraigado en lo preferible denominado *lugar de la persona*. Este tópico abarca todo aquello que implica la superioridad de lo que está ligado a la dignidad y autonomía de la persona.⁹³

En *La carta al Padre Eterno*, Storni vuelve a aludir a la habilidad femenina para cuestionarla en forma indirecta a través del mecanismo de la parodia y abandona el tono militante, adoptando un estilo intimista que ridiculiza el tono que utilizaban las escritoras de los artículos femeninos: cede su voz a Lita, quien expresa en una carta sus más íntimos pensamientos.⁹⁴ En esta carta, esa joven de 18 años de origen humilde confiesa a Dios sus deseos y le pide mejorar económicamente su situación para tener éxito en la vida ya que asocia la felicidad con la prosperidad económica:

¡Oh Señor; si supierais *qué enorme suplicio es llevar un traje dos años seguidos!*

Os pido Señor, *piedad para mis afanes estéticos.*

No hay justicia en la Tierra, Señor.

(...)

¿No sabéis Señor, que *muchas mujeres deben su felicidad a los sedosos pelos de un animal anónimo?*⁹⁵

⁹¹ Las cursivas son nuestras. Storni, Alfonsina, *Obras*, Tomo I, Losada, 2002, p.823.

⁹² Ídem. p.824.

⁹³ Perelman, Chaim, op. cit. p.54.

⁹⁴ Diz, Tania, “Hombres fósiles, suegras... op. cit. p. 162.

⁹⁵ Storni, Alfonsina. op. cit., p. 838.

Al poner en evidencia exacerbadamente los anhelos de una joven pobre por obtener bienes materiales, Storni construye una crítica indirecta hacia una clase de mujer que pone como eje de su existencia el arreglo del cuerpo para ser mirado.⁹⁶ El estereotipo femenino que muestra esta carta encarna una contra-imagen de aquello que Storni reivindica ya que se presenta un tipo de mujer que vive en torno de la superficialidad, es sumisa y se niega a entrometerse en el terreno de la reflexión intelectual, la cual considera patrimonio exclusivo de los hombres:⁹⁷

Es así, señor, como todos desean “para mañana” el bienestar del pobre.

Ciertos hombres de largos alcances que los humanos llaman filósofos, justifican estas cosas con muy bellas teorías.

Yo, Señor, que por ser mujer tengo prohibido mezclarme en estas cuestiones, me he sometido a la imposición con cierto placer, y toda demostración ilustrada y trascendental, me encuentra ciega y sorda (...)

(...) he resuelto despreocuparme de todo aquello que no sea mi estética personal...⁹⁸

Podría pensarse que en este ensayo, se presenta una subjetividad femenina que tensiona paródicamente ciertos comportamientos estereotipados de las mujeres.⁹⁹ El efecto paródico surge al elaborar un modelo de anti-identidad sustentado en una superficialidad e ingenuidad excesivas que desenmascara los mandatos sociales que rigen sobre determinadas conductas femeninas que giran en torno a la ornamentación del cuerpo. Storni cuestiona por medio de la ironía lo que la biología, la moral y la moda expresan sobre el cuerpo femenino para desvalorizarlo. Es una ironía que se focaliza sobre lo visible y hace del cuerpo el lugar para la desacralización de los estereotipos femeninos, desnaturalizándolos.¹⁰⁰

Consideraciones finales

Este trabajo aspiró a proponer algunos aportes para deconstruir los discursos, vislumbrar cuáles son las posturas ideológicas que intervienen en esas construcciones y dilucidar, mediante el análisis del discurso cuáles son los recursos que crean “las condiciones para la formación de sujetos y la configuración de las sociedades”.¹⁰¹

Los ensayos analizados polemizan con las visiones negativas en torno a las mujeres que imperaban en 1919. El aporte de la reflexión de Storni reside en que contribuye a desnaturalizar la categoría de género, es decir, pone en evidencia que las representaciones sobre lo que significa ser *hombre* o *mujer* se configuran en función de las variables espacio temporales y culturales propias de cada época. Por consiguiente, la identidad de la *mujer* o el *hombre* como ser social se elabora según los efectos del lenguaje o la representación.

⁹⁶ Diz, Tania, “Sobre cuerpos, ironías... op. cit. p.90.

⁹⁷ Es el tipo de mujer que promueve el hombre fósil, una mujer que se autoexcluye de la reflexión intelectual.

⁹⁸ Las cursivas son nuestras. Storni, Alfonsina. Op. Cit., p.837.

⁹⁹ Diz, Tania “Periodismo y tecnologías de género en la revista La Nota 1915-1918”. En Revista científica UCES, volumen IX, N°1. 2005. p.103.

¹⁰⁰ Diz, Tania, “Sobre cuerpos, ironías y otros decires: Femenidades de Alfonsina Storni”. En *América Latina y el Mundo, exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. (Comp.) Stecher Guzmán, Lucía y Cisterna Jara, Natalia.2004. p 96.

¹⁰¹ (Jager, 2003:65 y 67)

Storni realiza el gesto subversivo de presentar subjetividades femeninas que tensionan paródicamente los modelos de feminidad.¹⁰² No se identifica con el modelo de mujer hegemónico y busca que sus lectoras empiecen también a cuestionar este modelo. La operación de desnaturalización que realiza es indirecta ya que mediante el uso de la exageración ironizante y la combinación de la ironía y la parodia busca fomentar la conciencia crítica de sus lectoras y perturbar las convenciones establecidas.

En suma, Storni es consciente de la condena social hacia aquellas mujeres que se atreven a hacer coexistir el campo del saber y del decir.¹⁰³ No obstante, elige luchar y expresar libremente sus pensamientos en el ámbito de palabra pública, mostrando un ethos aretético que confronta con las visiones hegemónicas en torno al género.

Referencias bibliográficas

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1991.
- Barrientos García, José Luis. *Las figuras retóricas*, Arco/Libros. Madrid. 1998.
- Barthes, Roland. *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1974.
- Delgado, Verónica, "Sobre los vínculos entre España y Argentina en la revista La Nota (1915-1917). En Revista Olivar, volumen 11, N°14, La Plata. 2010 Link: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-44782010000100008&script=sci_arttext
- Diz, Tania. "Hombres fósiles, suegras temibles y niñas inútiles en la escritura periodística de Alfonsina Storni y Roberto Arlt", pp. 155 a 167. En Revista Nuestra América N°2, agosto-diciembre. 2006. <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2369/3/155-167.pdf>
- "Periodismo y tecnologías de género en la revista La Nota 1915-1918", pp.89- 108. En Revista científica UCES, volumen IX, N°1. 2005.
- "Sobre cuerpos, ironías y otros decires: 'Feminidades' de Alfonsina Storni", pp. 83-99. En *América Latina y el Mundo, exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. (Comp.) Stecher Guzmán, Lucía y Cisterna Jara, Natalia. 2004.
- Ferré, Rosario. "La cocina de la escritura". <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/ferre/ferre2.htm>
- "De la ira a la ironía, o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso" <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/ferre/>
- Guerra, Lucía. "La problemática de la representación en la escritura de la mujer" en: *Debate feminista*, año 5, volumen 9. Crítica y censura (marzo). 1994. pp.183-192.
- Marafioti, Roberto. *Los patrones de la argumentación. La argumentación en los clásicos y en el siglo XX*, Caps. 1; 2 y 4, Biblos. Buenos Aires. 2003.
- LO CASCIO, Vincenzo., Gramática de la argumentación, Alianza. Madrid. 1998.
- Ludmer, Josefina, "Tretas del débil" en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Ediciones Huracán. Río Piedras. 1984.
- Perelman, Chaim, *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma. Bogotá. 1997.
- Pratt, Mary Louise. "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano. En: *Debate Feminista*, Año 11. Vol. 21. Abril. 2000. Disponible en: http://www.debatefeminista.com/descargas.php?archivo=nomein460.pdf&id_articulo=460

¹⁰² Diz, Tania "Periodismo y tecnologías de género en la revista La Nota 1915-1918". En Revista científica UCES, volumen IX, N°1. 2005. p.103.

¹⁰³ Ludmer, Josefina, "Tretas del débil" en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Ediciones Huracán. Río Piedras. 1984.

Segunda parte

Literatura escrita por mujeres en distintos períodos histórico culturales

La invención de identidades en la poética de Glauce Baldovin

Marcela Bonnet

Cristina Patricia Sosa

Los estudios literarios acerca de la poesía cordobesa guardan deudas pendientes con respecto a la obra de Glauce Baldovin. Es posible que las condiciones de producción de su obra hayan influido en el escaso tratamiento de su poética. Por una parte, podemos nombrar el carácter hegemónico de Buenos Aires como espacio geográfico que define nuestra literatura nacional, o sencillamente, su condición de mujer. Por otra parte, y por sobre todo, la circunstancia política marcada por la represión propia de los gobiernos militares argentinos en la que Glauce escribe seguramente ha colaborado en la escasa difusión y la tardía publicación de su obra. Tampoco son demasiados los datos biográficos que conocemos de la autora, los que aquí exponemos nos llegan gracias a las reseñas biográficas de dos de sus amigos, admiradores y compiladores de su obra: Julio Castellanos (2011) y Livia Hidalgo (2011).

Glauce Baldovin nace en Río Cuarto el 26 de noviembre de 1928 y fallece en Córdoba, el 23 de agosto de 1995. A los nueve años, a causa de una enfermedad de su padre, se traslada junto a su familia a la ciudad de Córdoba. De pequeña, Glauce se halla en un ambiente afectivo propicio para la escritura en el que, según ella misma refiere: “arte y política se conjugaban”. En este tiempo, recibe las enseñanzas de un amigo de su padre, Ulises Petit de Murat, quien se convierte en el maestro de la niña.

Glauce estudia y recibe su título de maestra Normal en el Colegio Alejandro Carbó. En el año 1945 integra la FESC (Federación de Estudiantes Secundarios de Córdoba), participa de la edición de la revista Ariel, editada por este organismo y comparte redacción con Ernesto “Che” Guevara. También se afilia al partido comunista. Cuando se casa, regresa a Río Cuarto junto a su marido y allí mismo tiene a sus dos hijos Claudio y Sergio González. Los dos hijos de Glauce sufren el accionar de la represión durante los gobiernos militares. Uno, Claudio, es perseguido por la triple A y es obligado a exiliarse. El otro, Sergio, es convocado en 1975 al servicio militar, luego es secuestrado y desaparecido en el año 1976. Consideramos que estos datos de corte biográfico no pueden soslayarse al abordar la poética de Glauce, en tanto su hacer poético se halla en cierta forma ligado a un pasado político que atravesó la vida de la autora, quien al decir de Castellanos (2011, p. 13): “supo hacer de su historia (su vida, su cuerpo) un texto”.

Como ya hemos mencionado, la obra poética de esta autora no ha sido difundida, por lo tanto, estudiarla implica enfrentarse con una serie de desafíos. Por una parte, no se cuenta con material crítico abundante que permita orientar la lectura; por otra, conseguir sus libros resulta dificultoso ya que algunos se han publicado hace varios años y no sabemos si todos sus textos se hallan editados. No obstante, podemos realizar un acercamiento a su vasta obra teniendo en cuenta la sistematización propuesta por Castellanos (2011, p. 14):

Poemas (Libro de Lucía, El fuego, El combatiente), 1987; *Libro de la Soledad*, 1989; *De los poetas*, 1991; *Libro del amor*, 1993; *Con los gatos, el silencio*, 1994; *Libro de la Soledad/Nuestra Casa en el tercer mundo*, 1995; *Poemas Crueles*, 1996; *Libro de María, Libro de Isidro*, 1997; *Yo Seclud*, 1999; *El rostro en la mano*, 2005 y *Promesa postergada-Huésped en el laberinto*, 2009. A estos títulos pueden sumarse los poemarios recientemente compilados y editados por *Las Nuestras*, entre los que se encuentran: *Y sin embargo el sol*, 1980; *Confesión*, 1982; *Clamor por la intimidad*, 1983; *La Fotografía* 1984; *Del Amor*, 1986, *Paloma Pantera* 1987; *De lluvias*, 1988; *Tercer Milenio*, 1990 y *Arte Poética*, 1985.

Si bien las dificultades ligadas a la escasa difusión de su obra podrían desalentarnos, creemos que su poesía habla por sí misma, nos habla a los lectores y nos pone en el compromiso de reivindicar su poética. Con este objetivo, y como una manera de realizar una primera aproximación al tema, optamos por seleccionar un pequeño recorte de su obra para poder concentrarnos con mayor detalle en dos ejes

a partir de los cuales estudiaremos el corpus. A saber: la invención de la identidad poética y la propuesta de un programa estético que evidencia el compromiso del poeta con la construcción de la memoria colectiva. Abordaremos los siguientes textos: *Pablo Neruda (De los poetas, 1991)* y el poema XVIII (*Libro de la Soledad/Nuestra casa en el tercer mundo, 1995*).

I

Al intentar un estudio acerca de la obra de Glauce Baldovin advertimos que los aspectos autobiográficos que se desprenden de su escritura resultan cruciales para la interpretación de su identidad poética. Esto introduce una problemática que no es menor en el contexto de nuestro análisis, puesto que caemos fácilmente en la tentación de explicar su poesía sólo a partir de la observación de los aspectos biográficos. Sin embargo, pensamos que el vínculo entre la existencia individual concreta y la invención de la identidad poética merece que nos detengamos a reflexionar sobre la relación entre escritura, identidad y autorreferencialidad (entendido este último concepto como la posibilidad de que los poemas nos remitan tan sólo a la historia de vida de la autora).

Entendemos la invención de la identidad poética como un devenir, como una construcción ficcional que el yo lírico hace de sí mismo a través de la palabra poética en el propio proceso de escritura. No podemos omitir que este “yo lírico” también responde a un sujeto histórico particular que por momentos parece transparentar su condición existencial. Esta condición se manifiesta en las huellas que el yo lírico deja en la misma materialidad poética y que nos posibilitan recomponer las diferentes aristas sobre su identidad.

Como indica Eguía (2011, p.93): “algunos textos van a destacar la ideología de la autora, otros, la vivencia cotidiana de una mujer sencilla en su casa; otros, la dolorosa ausencia del hijo; en otros, se ofrece una mirada hacia la circunstancia histórica y social de esta pérdida; en otros, la construcción de la identidad de esta mujer a partir de los sucesivos despojamientos y partidas; en otro, el universo (literario) que le da amparo para configurar su dolor a través de imágenes que ella descubre en diferentes escritores, y que la alcanzan a modo de abrazo solidario para dar contención a una experiencia inenarrable.” Esta experiencia está atravesada por la vivencia de la dictadura cívico-militar en la Argentina. Por ello, Glauce también descubre en su poética la manera de atestiguar una época para construir una memoria personal y colectiva.

Así, su obra parece pendular entre una identidad privada (mujer y madre sola) y lo público (voz que reivindica una identidad colectiva a través de la lucha política), entre una intimidad de entrecasa y una proclamación que invita a hacer memoria. El punto que une estos dos extremos es la voz, la necesidad de decirle al mundo lo que por medio de una dolorosa reflexión ha llegado a entender, el modo en que comprende la actividad poética. Teniendo en cuenta el corpus que hemos mencionado, podemos adelantar que este modo entrelaza la práctica de escritura literaria con el compromiso social.

II

En *Pablo Neruda (1991)* el yo lírico se hermana con un *nosotras, esta pléyade de madres deambulando por las plazas*. En este texto advertimos una clara alusión a las Madres de Plaza de Mayo, agrupación de mujeres que se conforma en la Argentina para pedir justicia por sus hijos asesinados y desaparecidos. Si bien no se tiene noticia de que Glauce haya participado como miembro en esta agrupación, sí podemos inferir -a través del análisis- una identificación del yo lírico con otras mujeres y madres que sufren el dolor por la pérdida de sus hijos en el contexto de la dictadura cívico-militar. En este caso, la invención de la identidad se conforma en la figura de la madre, la mujer y la militante.

El sentimiento de hermandad y el hecho de encontrarse ella misma como parte de esta identidad colectiva puede inferirse de la lectura de los siguientes versos: “¡Oh, nosotras! Prodigiosamente unidas dando ojos a las que quedaron ciegas/ las piernas a las sin rodillas/” (Baldovin, 1991, p.37) Este

sentimiento de hermandad representa, sin dudas, la resistencia y la lucha:” ¿qué fuerza pudiera arrasar nuestra fuerza? / ¿qué dolor, qué tortura lograra apaciguarnos? ¡Nada pudieron las amenazas! ¡Nada el criminal silencio!” (Ibídem).

La construcción de la figura de la hermandad también puede encontrarse en otros libros de la autora, tal es el caso de la obra *Nuestra casa en el tercer mundo* (1995), allí la Soledad es otro sujeto que aparece como una compañía que comparte el dolor de una mutua pérdida, de la ausencia que se hace presente, *es una carta de nuestro hijo secuestrado*. Hay entre esta Soledad, el yo lírico, la Magia y esta figura ausente un estrecho vínculo que culmina en lo que la Magia, esa *pérfida maldita bruja amada*, le recuerda: *Llevarlo a la poesía hacerlo de todos salvarnos./ Solidariamente salvarnos*.

Al analizar la transtextualidad presente entre *Pablo Neruda* (1991) de Glauce Baldovin, y *Canto a las madres de los milicianos muertos* de Pablo Neruda¹⁰⁴ (2001, p. 332), observamos cómo en el poema de Baldovin el yo lírico retoma dos estrofas de la poesía nerudiana para resignificar su contenido y contexto de producción. En *Canto de las madres de los milicianos muertos*, un yo lírico escribe a propósito de la Revolución Española de 1936 que desembocó en la Guerra Civil Española -en la que murió fusilado un gran amigo de Neruda, Federico García Lorca-; una suerte de evocación a las madres que han perdido sus hijos durante esta etapa de la historia.

El yo lírico en el poema de Neruda reivindica el sentido de la lucha. Parece decirnos que aún después de muertos, estos hijos siguen luchando. Advertimos así una mirada esperanzadora sobre el sentido de esas muertes que trasciende a la muerte misma: “tened fe en nuestros muertos/ No sólo son raíces bajo las piedras teñidas de sangre/ no sólo sus pobres huesos derribados definitivamente trabajan en la tierra/Sino que aún sus bocas muerden la pólvora seca/ y atacan como océanos de hierro/sus puños levantados contradicen la muerte” (Pablo Neruda, 2001, p. 332).

El yo lírico, en el texto de Glauce, se apropia de dos estrofas del texto de Neruda para anclarlo en otro contexto de enunciación, el de la dictadura argentina. Esto puede ser interpretado como un gesto de solidaridad, como una manera de acercar la experiencia de la Guerra Civil Española con la dictadura cívico-militar argentina, como una forma de hermandad en el dolor con aquellas madres que perdieron a sus hijos a causa de gobiernos dictatoriales.

En este texto de Glauce observamos también el uso de los signos de exclamación lo que nos permite hablar de un grito de furia: “¡Nada pudieron las amenazas!/ ¡Nada el criminal silencio!” (Baldovin, 1991, p. 37) Se suman a ellos preguntas retóricas que marcan la indignación ante semejantes agravios: “¿qué fuerza pudiera arrasar nuestra fuerza? / ¿qué dolor, qué tortura lograra apaciguarnos?” (Ibídem). Ante el *criminal silencio* este yo lírico alza la voz y vuelve a nombrar a un *otro* que recubre semánticamente con el rótulo de *asesino*. Hay un tono esperanzador en la última estrofa, por medio de la apelación directa a estas madres, les da aliento para seguir, para no desistir en la búsqueda de justicia (aunque la palabra no esté allí expresada). La manera en que trata de motivarlas es recordándoles que sus muertos no han dejado de luchar, que aunque estén enterrados levantan sus puños.

Destacamos que el procedimiento de apropiación y alteración de fragmentos aludidos se repite nuevamente en este caso. Así en “¡Madres! Ellas están de pie / altas como el profundo mediodía/ dominando las grandes llanuras/ Son una campanada de voz negra/ que a través de los cuerpos de acero asesinado / replica la victoria” (Baldovin, 1991, p. 37), podemos advertir que el yo lírico ha alterado levemente el primer y último verso de la estrofa del texto de Neruda.

¹⁰⁴ Este poema fue publicado por primera vez en el N° 5 de la revista española “El mono azul” el 24 de septiembre de 1936 junto con una nota que advertía que “Este poema se debe a la pluma de un gran poeta cuyo nombre la Redacción de El mono azul estima oportuno no dar por el momento”. En ese momento, Neruda se encontraba en España cumpliendo la función de cónsul. Esta decisión de los editores trataba de hacer menos ostensible la posición del poeta en relación con la Revolución Española. Un año más tarde, Neruda regresó a Chile y publicó el poemario “España en el corazón” del que formó parte “Canto de las madres de los milicianos muertos”.

Al analizar los versos originales (los que figuran en el texto *Canto a las madres de los milicianos muertos* de Pablo Neruda) advertimos que el yo lírico ha realizado un cambio en un pronombre personal y en el verbo *repica* (*por replica*). Así, en el verso del texto original figura: “¡Madres! Ellos están de pie / altos como el profundo mediodía/ dominando las grandes llanuras/ son una campanada de voz negra / que a través de los cuerpos de acero asesinado/ repica la victoria”. En el procedimiento Glauce configura un yo lírico que enfatiza a través del cambio del pronombre ellas (en lugar del ellos original), el accionar de las madres como figuras que se mantienen en pie de lucha a pesar del dolor. Por otra parte, el cambio del verbo – replica por repica- da un matiz de contestación, como si ante el hecho de los asesinatos la contestación fuera, de todos modos, la victoria.

III

En *Libro de la soledad/Nuestra casa en el tercer mundo* (1995) Glauce construye un universo intimista que nos invita a habitar. La primera parte del libro, *Libro de la soledad* tiene 18 poemas y la segunda parte, *Nuestra casa en el tercer mundo* tiene 25. En la primera parte, como si despertase de un letargo, el primer registro que tiene el yo lírico en su memoria es un abrazo con el que se inaugura el libro, la llegada de la Soledad quien con el tiempo se transformará en compañera y amiga.

Aunque tiene dos partes, si lo analizamos como unidad podemos observar que en la obra estamos ante un yo lírico que asume siempre la forma femenina y la primera persona. En algunos de sus 26 versos, el poema XVIII muestra elementos y estrategias que la poeta ha puesto en funcionamiento a lo largo de toda la obra como la indefinición de la temporalidad y del espacio y la construcción de la dimensión íntima.

En esta obra, la casa se presenta a la vez como el espacio de la intimidad y de la verdadera libertad. La cotidianidad de estos personajes se cuenta en un tiempo impreciso que no se sabe si es pasado o futuro, del que tenemos escasa referencia como cuando comenta que en el exterior, en ese momento, hay revoluciones que avanzan. Además de las distintas áreas de la casa por las que los personajes se mueven, también se hace referencia a la ciudad cuando se la asocia con la muerte. Así, el yo lírico dice en el poema VIII: “En territorio extranjero/nos sentiríamos más extrañas aún que en esta ciudad (...) Amémosla (...) ya que será en una de sus calles donde entraremos la muerte” (1995, p. 17).

Si bien la muerte recorre estos poemas con su presencia latente, casi como un personaje más, la tercera visitante de esta casa no llegará sino hasta la segunda parte de la obra. En *Nuestra casa en el tercer mundo* el yo lírico y la Soledad dan la bienvenida a una nueva habitante, la Magia. Se termina de configurar de este modo, una armonía completa. Aunque por momentos, a esta tríada femenina se suman el sol, presentado como el único hechicero amante (en el poema V) y la luna que representa la locura.

Las tres habitantes de esa casa se encargan de tareas cotidianas que tienen que ver con labores hogareñas, en el quehacer doméstico comparten secretos de un pasado al que aluden, en algunos poemas el pasado aparece en los retratos de quienes ya no están, así como en elementos cotidianos que remontan a la infancia al yo lírico.

La infancia aparece en el poema XVIII representada por un diccionario Larousse Ilustrado, en la explicación del significado de la palabra CRIBAR y en las acciones que la Magia realiza cuando es visitada por el sol. La Magia vuela, juega y danza, pero también, como un niño pequeño, quiere aprender. El yo lírico asume una actitud maternal y no solo le enseña que cribar significa cernir o tamizar, sino que le da lecciones sobre la vida y le explica que hay que retener la verdad, el amor, la ternura y el hechizo de las alas. Además, le advierte que debe luchar contra los miedos, las frustraciones, la amargura y las amenazas. Pero es posible que su gran enseñanza sea una idea que atraviesa todo el libro y que se resume en los últimos tres versos: “mantener el heroísmo de vivir cada día/ levantando la palabra HERMANO/ como sacramento y espada”.

Allí se sintetiza una premisa que podemos rastrear no solo en otros poemas, sino en la poética entera de Glauce y tiene que ver con la importancia que tiene para la poeta la asunción del compromiso por la

lucha militante. Porque aunque en muchos poemas el yo lírico pareciera refugiarse de un mundo exterior hostil, en realidad no es ajeno a la cuestión social.

De hecho, la casa es el espacio de reflexión sobre lo que afuera sucede y sobre lo que sucedió, la construcción de la intimidad va de la mano de la sangre, de la lucha y de la muerte. Así, en el poema IX hay una primera referencia temporal específica: abril del setentaicinco que aparece junto con la fotografía del hijo secuestrado. Pero no solo aparece la foto, sino que también hay un tomo de la Teología de la Liberación. La Magia propone “llevarlo a la poesía, hacerlo de todos, salvarnos solidariamente”. Es decir que están en el hogar como quien se refugia en una trinchera, a la espera del ataque y planeando el modo de seguir con la lucha.

Conclusiones

Abordar la poética de una autora que ha sido tan poco trabajada por la crítica resultó un desafío placentero que nos dio la posibilidad de entrar en sus textos casi sin restricciones ni prejuicios. Glauce Baldovin construye a lo largo de su obra publicada distintas identidades que van configurando un universo complejo y lleno de matices. Estos matices se evidencian en una obra que oscila entre una escritura en la que por momentos se construye un clima de intimidad, y por momentos se transforma en un arma de lucha contra la injusticia, contra el olvido. La voz poética de Glauce toma la palabra como un arma para denunciar, para clamar en nombre de los que no pueden hablar y para proponer un programa estético que deja de lado los artificios retóricos rebuscados, que opta por la simplicidad de un lenguaje claro, directo y contundente.

Bibliografía

- Baldovin, Glauce, *De los poetas*, Editorial Argos, Córdoba, 1991.
- Baldovin, Glauce. *Libro de la Soledad/Nuestra casa en el tercer mundo*, Editorial Argos, Córdoba, 1995.
- Eguía, Bibiana, “Glauce Baldovin, poeta: una madre y su revolución en clave lírica” en *Las Nuestras, mujeres que hicieron historia en Córdoba*, Edit. Córdoba Letras y Bibliotecas de Córdoba, Córdoba, 2011.
- Marengo, María del Carmen. *Geografías de la poesía. Representaciones del espacio y formación del campo de la poesía argentina en la década del 50*, Editorial Comunicarte, Córdoba, 2005.
- Olivares Briones, Edmundo, *Pablo Neruda: los caminos del mundo. Volumen 1*, Lom Ediciones, Santiago de Chile, 2001.

El papel activo del lector en: *Historia de Cosita* de Bachi Salas.

Una mirada desde la didáctica de la literatura

Mónica Lucía Cúrtolo

*De oro, de plata, de lata, pequeñas, antiguas, imprescindibles: llaves.
Abren puertas, armarios, cajones, sueños.
Cuando tocan la cerradura de una historia, hacen un ruidito leve y giran delicadamente.
Y después
Solo hay que asomarse y espiar por el ojo del misterio.
Nunca se sabe qué universos esperan al lector
cuando encontró la llave que lo estaba esperando...
Bachi Salas*

Comenzando con esta *Historia...*

Había una vez una historia...una historia de Cosita...

Historia de Cosita es un cuento que fue publicado en 2009 y forma parte de la colección Plan de lectura 2009 del Ministerio de Educación de la provincia de Córdoba. Relata una historia sencilla que plantea temas profundos. Permite reflexionar, entre las posibles interpretaciones, sobre la problemática de la búsqueda de la identidad y en la gran diferencia entre ser y parecer.

Y había una vez una escritora, Bachi Salas¹⁰⁵, oriunda de la ciudad de Río Cuarto con una prolífica producción literaria y gran reconocimiento a su actividad artística.

Y había una vez, un lector, una lectora¹⁰⁶, múltiples lecturas...

Este texto es una obra literaria escrita especialmente para niños, sin embargo, es cierto que los posibles lectores pueden pertenecer a distintas franjas etarias. Muchos adultos leemos literatura para niños por diferentes motivos: porque como estudiosos de las manifestaciones literarias queremos seleccionar textos para trabajar con futuros docentes, porque queremos estudiarlos y producir material teórico sobre literatura infantil, porque queremos ser mediadores entre los textos y los niños o, simplemente, porque nos gusta leerlos y disfrutarlos. Es decir, si bien el lector modelo en una obra de literatura infantil es un niño, en muchas oportunidades el lector empírico es un joven o un adulto. Niños, jóvenes y adultos, realizan sus lecturas con un rol activo y creativo; posicionados en distintos lugares y con trayectos de lectura diferentes, y por lo tanto, construyen sus propias y singulares interpretaciones.

Historia... lugar de encuentros

¹⁰⁵ Deseo aclarar que este escrito surge como una especial y humilde forma de agradecimiento de mi parte, de la comunidad de la UNRC y en general de la ciudad de Río Cuarto a la escritora local, Bachi Salas, quien generosamente en muchas oportunidades, ha participado en eventos culturales por el solo hecho de colaborar con los organizadores y de estar a disposición de sus lectores. En lo que a mí respecta, puedo mencionar que Bachi aceptó la invitación para participar en el coloquio *Escrituras de mujer* de la UNRC, año 2014, como así también accedió a realizar la escritura del prólogo de la *Antología de nuestras vidas -autobiografías*, escritas por niños de una escuela primaria, año 1999.

¹⁰⁶ Vale destacar la extraña sensación que experimento al escribir sobre un texto en calidad de lectora y a la vez entablar conversación sobre las posibles interpretaciones con la autora empírica del texto.

En la experiencia literaria participa, ineludiblemente, una tríada que está conformada por el autor, el texto y el lector. Cada uno de estos componentes ha tenido su distinto grado de importancia en el devenir histórico según los avances y construcciones de diversas teorías literarias y también de otras disciplinas. Así, sintéticamente, se puede afirmar que antes del siglo XX predominó la importancia del autor; en la primera mitad del siglo XX el acento estuvo puesto en la obra en sí misma y a partir de la segunda mitad del siglo XX la figura del lector cobró mayor relevancia.

Tal como afirman López Casanova y Fernández (2005) estudiar el hecho literario implica considerar el análisis de los textos, su producción y también la relación que estos entablan con los lectores. Desde esta perspectiva, se pueden pensar como objeto de estudio las interpretaciones que los textos parecen promover y la función que cumplen en la producción de nuevos textos. El rol que cumple el lector, en este marco, es activo y creativo.

El principal exponente de la estética de la recepción¹⁰⁷ y de la escuela de Constanza es Hans Roberts Jauss. Para este teórico, el fenómeno a estudiar es la recepción de las obras. Así, los sentidos de una obra se concretizan con la lectura y por medio del encuentro del lector con lo que está en el texto. Coincide, en este aspecto, con los exponentes de la hermenéutica. Para esta corriente, la lectura literaria es interpretación, y tal como dice Ricoeur en López Casanova y Fernández (2005), leer literatura sería interpretar el enigma del doble o múltiple sentido.

Para Jauss, el lector es activo e interpreta el texto desde el marco de posibilidades que la cultura a la que pertenece le permite. Así, el lector tiene experiencias literarias que actúan en la recepción e interpretación de las obras y que constituyen un "horizonte de expectativas"¹⁰⁸. Este horizonte no es fijo ni neutral, cambia con otras experiencias lectoras y se convierte en expectativa de una nueva lectura.

El lector da los primeros pasos para encontrarse con *Historia de Cosita...* a través de la lectura de los elementos paratextuales. La tapa y la contratapa representan una parte del mapa de la provincia de Córdoba, zona sur, lugar de Río Cuarto. Además, se identifica el título del cuento, el nombre de la autora y el contexto de su publicación¹⁰⁹. Con la lectura del título comienza la inquietud por averiguar quién es y qué hace Cosita. Por su nombre imaginamos que es pequeña y femenina y reafirmamos esta hipótesis, ya que vemos una imagen de Cosita, diminuta y alegre, aunque no podemos identificar qué es o quién es.

Por medio del proceso de lectura reconocemos una estructura creativa e innovadora que amalgama poesías, adivinanzas, diálogos y narración. El relato comienza con una poesía lúdica, que aporta sonoridad y ritmo, y que presenta a Cosita:

“Érase que se era una Cosita.
Primero vino el viento y la sopló.
Después llegó una señora y la barrió.
Por fin, una brisa la empujó hasta la plaza.”

Con la presentación de Cosita, personificada y con su nombre en mayúscula, comienza la incógnita de quién es. Cosita ni siquiera alcanza a ser una cosa, esa palabra comodín que sirve para nombrar todo o

¹⁰⁷ Esta teoría surgió en los años sesenta y llegó a nuestro país en los ochenta con las teorías de Bajtín, en coincidencia con el resurgimiento de la democracia.

¹⁰⁸ Concepto que Jauss toma de Gadamer.

¹⁰⁹ Plan de lectura. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación. Gobierno de la provincia de Córdoba. Lecturas para encontrarnos.

casi todo. Es tan cosita que la barren, la soplan y la empujan. Tan cosita, tan insignificante, que no sabe quién es ni cómo se llama, ni qué le gusta.

La Plaza, uno de los personajes, decide ayudarla para que pueda encontrar su identidad y propone preguntarles a los demás personajes que se encuentran en el lugar si ellos saben algo sobre Cosita. El relato avanza con una trama dialógica: uso del voseo entre Cosita y la Plaza y del ustedeo entre Cosita y los demás personajes. Cosita, tan chiquita pero también intuitiva, quiere hacerle preguntas al Burrito, sin embargo la Plaza prefiere interrogar a los más sabios que son los de afuera, los extranjeros, los importados: a la estatua de Inglaterra, a la calesita de la China, a los faroles de París, a los bancos de Italia.

Pero... ninguno tenía información sobre Cosita. Cosita con su inocencia y falta de prejuicio insiste en preguntarle al Burrito de la sierra y los demás personajes coincidieron en que el Burrito no tendría conocimiento.

Con un poema de trama narrativa, que indica el paso del tiempo y la llegada de la primavera, leemos que Cosita comenzó a transformarse y pudo descubrir su identidad. Cosita toma la palabra y por medio de una adivinanza quiere que los habitantes de la plaza se den cuenta de quién es ella. Pero... los que supuestamente tenían más conocimientos no pudieron resolver la adivinanza y al fin, el único sabio en esa plaza fue el Burrito, quien también tomó la palabra y explicó quién era y quién sería Cosita en el futuro. En el desenlace de la historia el narrador reúne los pensamientos de los demás personajes y cierra finalmente la historia, aunque da la posibilidad de que continúe en la imaginación del lector.

Cosita, que en apariencia es insignificante y diminuta, en realidad es la más importante porque tiene el potencial de la gestación. Con paciencia y con el paso del tiempo, se transforma y crece porque Cosita tiene en sí el germen de la vida. Cosita puede ser vista como una heroína de cuentos maravillosos. Como los héroes de estos cuentos, esta heroína busca su camino y vence obstáculos hasta lograr su meta.

¿Por qué agrada Cosita? ¿Por qué su historia es atractiva? Quizás porque parece insignificante, pero no lo es. Quizás, porque es importante, valiosa, pero no es llamativa ni soberbia. Es intuitiva, desprejuiciada, inocente, e indefensa.

La historia de Cosita es profunda y también filosófica ya que plantea la importancia de la identidad y la diferencia entre ser y parecer. Cosita, a menudo que transcurre la historia, se va transformando y construyendo su identidad, también en relación con otros que la rodean. Además, la historia de Cosita puede ser la historia de cualquiera porque todos necesitamos saber cuál es nuestra identidad ya que es un derecho inherente a nuestra condición de persona.

En *Historia de Cosita* gracias al gesto de la lectura se encuentran una autora y un/a lector/a. Un encuentro de presencias y ausencias que sucede solo en un momento y por medio del texto. En palabras de Agamben (2013), este encuentro se produce por el gesto en el cual autor y lector se ponen en juego en el espacio del texto y a la vez se retraen. Así, autor y lector están relacionados en el texto solo con la condición de permanecer inexpresados.

Historia... en diálogo con la didáctica

Desde la didáctica de la literatura y a la luz de estas teorías, el docente puede tomar conciencia de que los lectores –estudiantes y enseñantes- tienen diferentes competencias literarias y que estas se han construido con distintos horizontes de expectativas. Estas diferencias contribuyen a la concretización de diversos modos de lectura.

El concepto de competencia literaria para Jauss hace referencia al conjunto de saberes que los lectores poseen sobre convenciones literarias y que se actualizan en el acto de leer. Coincidimos con Cassany

(1999) al afirmar que esta competencia literaria empieza a construirse desde los primeros ciclos, incluso antes de saber leer, a través de actividades como escuchar cuentos, imaginar historias y cantar canciones, entre otras.

Esta competencia literaria no se puede transmitir sino que se activa con una “praxis reflexiva” (María y Varela: 2013) y necesita de un docente intermediario en contexto escolar que favorezca el desarrollo de la misma.

Desde la didáctica de la literatura sostenemos que, además, es importante que los docentes puedan explicitar los criterios en los que se basan para seleccionar los textos que trabajarán con sus estudiantes infantiles. De esta manera, se garantiza que la selección de los textos parta de una reflexión y que no sea simplemente accidental. *Historia de Cosita* podría ser trabajada en el Primer Ciclo de la escuela primaria¹¹⁰ y también en salas de Educación Inicial.

¿Y por qué leer *Historia de Cosita*? Algunos criterios que fundamentan esta selección son: la creatividad de la obra que produce un efecto estético y que la protagonista favorece la identificación de los posibles lectores infantiles ya que es pequeña, busca su identidad y luego crece. Además, propicia la empatía de los lectores con Cosita que se siente sola, perdida, desamparada, frágil debido al desconocimiento de su identidad y del mundo.

Otros criterios son: la estructura dialógica y reiterativa que permite realizar anticipaciones, mantiene el interés y favorece la memorización; la posibilidad que brinda al lector de participar activa y creativamente al imaginar y resolver la incógnita de quién es Cosita. Asimismo, da posibilidades para generar estrategias de escritura creativa tales como: pensar el o los nombres de Cosita, cambiar el título, continuar la historia de la protagonista, imaginar qué otros personajes podrían estar en la plaza y dialogar con ella, pensar otro personaje que podría transformarse al crecer (huevo, gusano en mariposa, etc.) e inventar una historia similar, crear otra historia con estos personajes en la misma plaza o en otro lugar, recrear la historia de Cosita, entre otras.

Otro criterio es que la extensión del cuento permite mantener la atención de los oyentes o lectores. Igualmente el vocabulario es sencillo, pertinente para lectores infantiles y el texto no ofrece dificultades para su comprensión, aunque ese no signifique que deje de ser estimulante y creativo.

Vale destacar que los alumnos de primer ciclo de la escuela primaria, especialmente los de primer grado, realizan sus primeros pasos en alfabetización inicial y por lo tanto, estas prácticas creativas favorecen el proceso de aprendizaje de la escritura. En este ciclo se propicia la interrelación entre literatura y alfabetización inicial.

Y llegamos al fin de esta *Historia*...

Al finalizar la lectura y el recorrido de *Historia*... reconocemos que la problemática de la búsqueda de la identidad es un tema actual y vigente. La recuperación de la propia identidad, saber quiénes somos y de dónde venimos, favorece la construcción de nuestra propia historia y de la de la sociedad a la cual pertenecemos.

Sostenemos, asimismo, que toda obra es abierta y necesita de la cooperación lectora y por eso el proceso de lectura de una obra literaria es activo y creativo. Es decir, que ya nos encontramos lejos de la idea del autor unitario y omnipotente; del texto concluso o cerrado; del lector obediente y pasivo; y de las lecturas homogéneas.

¹¹⁰ A este ciclo corresponden 1°, 2°,3° grados a los que concurren generalmente y en el mejor de los casos, niños de 6, 7, 8 años, aproximadamente.

Creemos que es importante valorar y disfrutar la creación artística tanto en la producción como en la recepción. Por eso pensamos que la propuesta de escritura creativa, desde lo lúdico y lo estético, es una estrategia que favorece el gusto y la motivación por escribir y también por leer.

Resulta relevante tener presentes las nociones de competencia literaria y de horizonte de expectativas ya que estas nos permitirán ser más flexibles frente a la heterogeneidad de lecturas que pueden manifestarse en las aulas. Precisamente, la didáctica es considerada como un espacio de intersección entre las teorías de la enseñanza, las teorías de las disciplinas específicas y la práctica. Este diálogo entre teoría y práctica es el que favorece la práctica social de la enseñanza y el proceso de aprendizaje de los estudiantes sin perder de vista, como afirma Litwin (2006), que enseñar es también aprender con otros.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*.(2005) Bs. As. Ed. Ana Hidalgo
- Barthes, Roland (1999) “La muerte del autor”. (1968) En *El susurro del lenguaje*. Bs. As. Paidós
- Cassany, Luna, Sanz. *Enseñar lengua*. Ed. Grao. Barcelona.(1997)
- Klein, Irene. *La narración*. Ed. Eudeba. Bs. As. (2009)
- Litwin, Edith. *Corrientes didácticas contemporáneas*. Bs. As. Ed. Paidós. (2006)
- López Casanova, M. y Fernández, A. *Enseñar literatura*. Ed. Manantial y UNGS. (2005)
- María, P. y Varela, J. “La construcción de la Didáctica de la Literatura como resolución de tensiones entre teoría y práctica” en Gremiger, C y María P. *Hacia una didáctica autogestionada. El lugar de las representaciones en la profesión docente*. Ed. Comunicarte. Córdoba. (2013)
- Miretti, Ma. Luisa. *La literatura para niños y jóvenes*. Ed. Homo Sapiens. Rosario. (2004)

Estética y subjetividad femenina en *Ancho mar de los Sargazos* de Jean Rhys

María Fernanda García

*La vida no sólo se halla fuera del arte,
sino también en su interior (...)
en toda la plenitud de su ponderación valorativa.
El artista es un especialista sólo como maestro,
es decir, sólo en su relación con el material.*
Mijaíl Bajtín

Según el crítico ruso Mijaíl Bajtín la escritura literaria es expresión sublime del arte y, como tal, “refleja en su contenido la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte”¹¹¹. La obra literaria, viva en sí misma, se torna significativa como unidad compleja de comprensión no sólo entre culturas, entre pueblos, sino también entre generaciones. Inscripta en un espacio-tiempo determinado, la escritura tiene el poder de habitar un dialogismo que convoca lectores de otros lugares, de otros tiempos. De este modo, la novela inglesa *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë despierta una respuesta en la autora caribeña Jean Rhys quien, en proceso dialógico, crea un lugar para subjetividades femeninas negadas no sólo en la escritura canónica europea sino también, en el discurso histórico. Es en la novela *Ancho mar de los Sargazos* (1966) en la que poéticamente, la autora narra la vida de Antoinette y, a través de la experiencia del personaje, construye la subjetividad de la mujer criolla de Jamaica.

En tanto la novela de Rhys se declara precuela de la novela inglesa, ésta se dispone a dialogar con la escritura colonialista. Es en la inflexión del diálogo en la que la obra de la autora caribeña nace como espacio de (re)construcción de una identidad interrumpida por la fuerza devastadora de la colonización. Se trata de una identidad que la escritura canónica inglesa ha silenciado. Entonces, aquello que aparece oscuro, borroso, mudo, encerrado en la novela de Brontë, emerge con luz, fuerza y cierta libertad salvaje en la escritura de Rhys. Publicada por primera vez en 1966 por Andre Deutsch, *Ancho mar de los Sargazos* interpela, cuestiona, desafía a la novela victoriana. Poéticamente, Rhys rescata a esa extraña cautiva en la fría tierra extranjera de su colonizador y alumbró una subjetividad de mujer en su soleada tierra natal.

Esta poética por la que Jean Rhys se apropia de la (re)creación del personaje es esencial para la interpretación de la construcción de la subjetividad en cuestión. En clave bajtiniana, es posible comprender una arquitectónica que, en íntima vinculación con su sentido ideológico, restaura *el mundo femenino* de Antoinette. Es un proceso que se encuentra conformado por la creación de una estética que se observa como materialización perceptible de semantizaciones claves en la subjetividad femenina en cuestión. La comprensión de cómo Rhys logra, en palabras bajtinianas, ocupar una posición estética frente a la realidad extraestética del conocimiento sobre la mujer criolla del siglo XIX, se torna vital para la comprensión de sentidos de la escritura misma.

Considerando que *la vida se halla en el interior del arte*, tal como lo afirma Mijaíl Bajtín, cabe preguntarse cómo es que la vida cobra vida en ese interior, cómo el artista-creador logra darle vida a la vida misma o a quién le da vida. Entonces cobran importancia preguntas por la maestría del artista quien emerge como maestro experto del material, no orientado a la materia en sí, sino, según el crítico ruso, en íntima

¹¹¹ Bajtín, Mijaíl y Pavel Medvedev, *El método formal en los estudios literarios*. Alianza. Madrid. 1994, p. 60.

relación con su posición valorativa. Por lo tanto, definir la valoración del autor es destacar su responsabilidad en el acto creativo, el cual no deja de relacionarse con otras creaciones pasadas, presentes y futuras, en una y con varias culturas. Pues, la realidad es ideologizada e intervenida por medio del arte, y hasta transformada en fenómeno cultural.

Precisamente es responsabilidad de Rhys darle vida a quien aparece en cierta forma muerta en la escritura de Brontë, y por ende, crear la vida misma. Por medio de procesos de subjetivación que interpelan a aquellos procesos destructores. Rhys le da un valor a la escritura inglesa frente a la realidad caribeña que ella define en su propia novela. Es en el acto artístico, creativo por excelencia, en el que la escritora puede enfrentar una realidad valorada. De esta forma Rhys rescata esa realidad caribeña para crearla nuevamente, darle vida, en un proceso en el que el conocimiento y la estética de la autora se fusionan en un medio ideológico. Es en el acto artístico donde nace el proceso de subjetivación en el que no cesan de encarnarse aquellos sentidos comprometidos durante la creación. Sólo cabe una mirada comprensiva del proceso mismo que trasciende el momento del acto creativo y llega hasta el lector, aquí y ahora, acercándole a ese pasado que no puede dejar de entramarse con su presente.

Desde las sombras proyectadas por la escritura de Charlotte Brontë, con sus vacíos y silencios, su frío y oscuridad, emerge como ave Fénix una nueva subjetividad que no cesa de clamar su presencia. Es una voz que llama, canta, grita en su existencia como objeto estético con sus configuraciones únicas por las cuales Jean Rhys logra crear vida. Es una voz que reúne a la voz física, al cuerpo y a la memoria como lugares perceptibles en cuyos límites surge lo estético.

La voz, en su particularidad de tonos, orienta al proceso de subjetivación hacia la expresión de lo otrora silenciado. Es en su poder de comunicación en el cual reside la fuerza misma a partir del conocimiento, simbolizado en la capacidad políglota de la protagonista. Antoinette Cosway, joven criolla nacida en Jamaica, puede hablar inglés, francés y patois. En un mundo caribeño complejo en relaciones, el contacto con diferentes grupos sociales, en su variedad de idiomas, sugiere el poder de expresión. La comunicación con colonos y criollos en francés o en inglés, con familiares en inglés, con su niñera negra en patois entran un tejido de relaciones únicas en torno a la construcción identitaria. La lengua en las islas del Caribe deviene instrumento de poder en las que el amo y el esclavo, el colonizador y el colonizado se encuentran y desencuentran. Una Antoinette joven, que domina la complejidad lingüística de su contexto se opone a esa gris sombra cautiva en la gran casa de su esposo Rochester, en Inglaterra. En la escritura de Bronte ella permanece confinada en el ático, en el que sólo emite algunas palabras a Ms. Poole, su cuidadora. En el afuera de su habitación sus palabras son tan sólo gemidos, gritos de locura.

El poder de comunicación de Antoinette en *Ancho mar de los Sargazos* destruye esa imagen de expresión animalizada en la escritura inglesa manifestándose en la materialización lingüística de los sentimientos más profundos en el corazón del personaje. Ser políglota le da a Antoinette el poder de traducción. En la traducción se encuentra el intento de enseñarle sobre la vida en el Caribe a su esposo inglés, quien no domina otro idioma más que su lengua materna. De este modo, ella se convierte en la única intérprete, mediadora en un mundo desconocido para Edward Rochester, un mundo que a él le resulta incomprensible. En un mundo particular, en el que el poder de narrar reside en una fuerza ancestral, la voz de Antoinette vibra en sintonía de canción, que se canta como forma sutil de traducción. Es canción que calma el dolor en su niñez. Es canción por la que el pasado se hace presente, y los sueños se convierten en refugio. Es comunión con la naturaleza y predicción de un futuro oscuro. Es la canción la que nutre la fibra más íntima de la protagonista y se convierte en voz cuando la tristeza la enmudece. Otrora alegre y vivaz, la canción es voz que se entristece y se torna melancólica:

Borra la luna,

Arranca las estrellas.

Ama en la oscuridad, porque en ella estaremos.

Pronto, muy pronto.¹¹²

La canción y la naturaleza habitan en Antoinette del mismo modo en que el sonido de las olas y la espesura se fusionan en el mar de los Sargazos. El mar se hace uno con su textura, su perfume, su color y las formas de vida en él. Así Antoinette se une con la exuberancia, el perfume, la fuerza de los colores y la vida misma de la naturaleza caribeña.

Cosemos rosas de seda sobre un fondo pálido. Podemos elegir el color de las rosas, y las mías son verdes, azules y púrpuras. Debajo escribiré mi nombre en letras del color del fuego, Antoinette Mason... (P. 27)

Verde, azul y púrpura... Antoinette elige colores tan intensos como el color fuego con el que escribe su nombre. Es una intensidad que desborda los límites de la naturaleza misma y la de su vida propia como "rayos tangenciales de sol" (P. 35). El color oscuro de su piel, de sus labios, de sus ojos, de su cabello es de una belleza única al igual que la naturaleza. Su color contrasta con el color de una inglesa del mismo modo en que la vegetación verde, el cielo azul y las montañas púrpuras de Jamaica contrastan con el blanco de la nevada Inglaterra. Del mismo modo en el que Edward Rochester respira "la dulzura del aire y una embriagadora pureza, como si los olores no hubieran sido jamás inhalados" (P. 36), él conoce a Antoinette espontánea, dulce, pura, que jamás ha conocido el amor de un hombre. Ella llega hasta él como esa brisa embriagadora. Ella también es extrañamente bella como aquella naturaleza que los rodea: "Era un lugar hermoso, salvaje, intacto, con una extraña perturbadora y secreta belleza" (P. 44). Además de la belleza, Antoinette y la naturaleza comparten un misterio que perturba a Rochester, a quien le parece desentrañable.

Es la naturaleza la que alimenta a Antoinette y queda en ella como memoria. Destruída, la plantación de su infancia en Coulibri es el refugio que atesora en su corazón.

En nuestro jardín estaban todas las flores del mundo, y a veces, cuando tenía sed, después de un chaparrón, lamía las gotas de lluvia sobre las hojas de jazmín. No puedo mostrarte el lugar porque lo destruyeron y, ahora, sólo está aquí. (P. 67)

Los árboles se vuelven amenazadores y sus sombras se alargan a medida que la vida de Antoinette transcurre con su esposo. Y como los árboles que enfrentan huracanes, ella hace frente tanto a las vicisitudes durante su infancia como a la decepción amorosa que sufre con Rochester. Como una palmera, parece hundir sus raíces para quedar de pie. Y sobrevive a los huracanes de su infancia. Pero finalmente con actitud de un bambú, se inclina ante su esposo, estremeciéndose y suplicando clemencia. Él, como el viento frente al bambú, pasa con toda su fuerza "rugiendo, gritando, riendo" (P. 84). En Thornfield, desquiciada, Antoinette se arroja al fuego, al cielo rojo de sus recuerdos en Coulibri. Finalmente en su salto desde la terraza, ella cree saltar a la pequeña laguna en la plantación. Así, el salto a la muerte se convierte en el salto a la vida.

Todo en Antoinette, su cuerpo, su vínculo de vida con la naturaleza, fortalece su voz hecha canción-narrativa. Se trata de una narrativa propia, original y única de mujer que habla de sus sufrimientos. Es poética que materializa esa voz que lucha por ser escuchada. Es historia que se cuenta para ser comprendida.

Desde su presente, la historia de Antoinette reúne al pasado y al futuro en un instante. La historia misma es el pasado de una historia contada desde la voz del colonizador. Pues en *Jane Eyre* Antoinette ha perdido su voz. En la escritura de Rhys, es la memoria la que le permite expresar su voz y habitar el presente, el pasado y el futuro. Sin separarse de vivencias que la marcan durante su infancia, Antoinette

¹¹² Rhys, Jean, *Ancho mar de los Sargazos*. Editorial Anagrama. Barcelona.1990. P.87. De aquí en adelante, se consignarán en el cuerpo del texto sólo las páginas de las que han sido tomadas las citas de esta novela.

busca proyectarse hacia un futuro de felicidad. A través de su cuerpo, de la naturaleza, de la misma Christophine, ella puede mirar hacia el pasado en el que la locura de su madre, la destrucción de Coulibri, sus pequeños momentos de felicidad, todos se combinan para la comprensión de esos restos en su presente. Se trata de un presente cargado de memorias, pero también de sueños. Desde allí, piensa sobre su felicidad junto a su esposo inglés. Habita un futuro de ilusiones. Sin embargo, sin poder leer las señales o presagios de su futuro lejos de la isla, Antoinette comienza un camino hacia su propia locura que se enmarca finalmente en el ático de la gran casa inglesa. Allí encerrada, ella vive de sus recuerdos en el Caribe: “Todo está aquí, dentro, pero os lo he ocultado, porque no quiero que vuestros ojos brutales lo vean. Lo he ocultado todo” (P. 91). Finalmente, ella puede comprender esos signos de violencia patriarcal- eurocéntrica cuando desde su cautiverio en el ático tan sólo puede vivir en su memoria.

La vida no se halla sólo fuera del arte, sino también en su interior pues es el artista el que tiene la capacidad de dar vida a quien o a aquello que en cierto modo ha sido devastado, aniquilado. Y en su poder está la forma de dar vida. Es así como Jean Rhys logra hacer (re)vivir a la mujer criolla caribeña. La escritura de Rhys hace posible la reconstrucción de las mujeres de las Antillas. Su editor Francis Wyndham asegura que el conocimiento de Rhys acerca de *las enajenadas berederas criollas* y sus sufrimientos como víctimas de una sociedad compleja le permite a la autora imaginar la vida de Antoinette Cosway. Sin embargo, es a través de su poética por la que logra (re)construir los logros, temores y sueños ignorados.

la forma estética enlaza por todas partes las posibles leyes del hecho

y del conocimiento, las subordina a su unidad: sólo bajo esta condición

podemos hablar de una obra como obra de arte¹¹³

Voz... Cuerpo... Memoria... Son figuras poéticas claves en la (re)construcción identitaria de Antoinette. En dicha (re)construcción actúan como nudos de articulación en un entramado donde se ponen en juego otras subjetividades de mujer, particularmente la de mujer caribeña bajo el dominio del poder imperialista europeo. Al recuperar la voz de Antoinette, se comienza un diálogo en el que las voces de las criollas toman parte. El dialogismo bajtiniano abre su espectro a otros diálogos que superan esa relación enunciación- respuesta entre la escritura de Charlotte Brontë y la de Jean Rhys. En la comprensión de una subjetividad marcada por la opresión y la violencia, el dialogismo se abre a la posibilidad de vínculo con otros textos latinoamericanos en el que las subjetividades se sintonizan en una polifonía a veces sinfónica, otras disonante. Del mismo modo en el que la voz física no puede dejar de ser pensada sin el cuerpo, la capacidad de hablar, de responder no es independiente de la presencia.

Es ésta la presencia de una subjetividad puesta en discusión por Rhys. Es una presencia que implica el poder de ser visible. He aquí el logro de la escritora caribeña: el poder visibilizar lo que había sido invisibilizado por el canon europeo.

Nuevamente el personaje se articula con una subjetividad femenina que clama escritura. A partir de rastros, de huellas en el canon inglés, Rhys es capaz de reconstruir una historia y, de esta forma, curar una memoria herida. Simbólicamente Antoinette, prisionera en el ático, es esa historia que se encierra en la frialdad y oscuridad del olvido. Para ella, la memoria, refugio de su desamparo, es la vida misma y es en ella misma en quien, como los recuerdos guardados en el vestido con perfume a Caribe, se custodian los deseos de contar la verdadera historia que reúne a otras mujeres, otras vidas.

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijaíl y Pavel Medvedev, *El método formal en los estudios literarios*. Alianza. Madrid. 1994.

¹¹³ Bajtín, Mijaíl, *Teoría estética de la novela*. Taurus. Madrid. 1989, p. 41.

Bajtín, Mijaíl, *Teoría estética de la novela*. Taurus. Madrid. 1989.
Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2005.
Bronte, Charlotte, *Jane Eyre*. Editorial Edaf. Madrid. 2000.
Rhys, Jean, *Ancho mar de los Sargazos*. Editorial Anagrama. Barcelona.1990.

La poesía de Graciela Di Bussolo: Decirse mujer

Bibiana Eguía

Graciela Di Bussolo es una escritora nacida en Buenos Aires en 1954. Radicada en Córdoba desde el año 1990, allí publicó sus poemarios, desarrolló una actividad literaria con numerosos reconocimientos, premios de distintas envergaduras, y además de ello, definió un compromiso con la poesía y la escritura que se consolidó a través del tiempo. En esta ponencia, se considera, en particular, la producción literaria que abarca el período 1998-2003, y que se corresponde con cuatro poemarios: *Dice que vive* (1998), *La noche boca abajo* (1999), *Territorio de nadie* (2000) y *Donde nadie se atreve* (2003), es decir, se deja sin análisis a su libro de poesía reunida titulado *Territorio*¹¹⁴, del año 2008, como así también los poemas de antologías varias, los publicados bajo el título de “Alquimeros” (1996) y los textos de la plaqueta titulada “Kavafis”, del año 2000. Para la ocasión se ha considerado su obra como ejemplo de un numeroso grupo de escritoras que, en Córdoba, emergieron durante la década del 90 y desarrollaron una poética en la que lo femenino y la feminidad (como reflexión y condición) se asociaba a una poética de verso libre y cercana de alguna manera a los textos de Alejandra Pizarnik.

La poeta hace unos años, para definir su labor partía del reconocimiento de su propia dificultad, expresaba:

—Me resulta difícil observar mi propia poesía como objeto. Definirla es más difícil aún. Tal vez podría reflexionar sobre el proceso que lleva a la elaboración del poema. Decir que hay una búsqueda en la que intento construir y re-construir, a través de la palabra, ciertas realidades que me atraviesan. Hablo de esa búsqueda cuando digo

...

Desde el perfil quebrado

intento restañarme.//

Convoco a la palabra.

Simulacro.

Piadosa cicatriz

*sobre la herida que no cierra.*¹¹⁵

Y Graciela amplía:

La poesía es un espacio de resistencia. Un espacio en el que se es dueño hasta de lo que se ha perdido. (...). Casi siempre se pierde, aun ganando. Y la poesía es un modo de tomar ventaja, de compensar esas pérdidas, de generar energía allí donde no la hay. Y es entonces donde ese pesimismo, convertido en palabra, sirve para superar la nada. (...). Y la salvación está en la palabra.¹¹⁶

¹¹⁴ El libro *Territorio* significa la publicación de la obra completa de la autora.

¹¹⁵ Di Bussolo, Graciela, El texto corresponde al poema “Filo de tres facetas”, del libro *Territorio de nadie* (p69) y remite al último libro publicado por la escritora en la ocasión de la entrevista.

¹¹⁶ Schilling, Carlos: “Siempre se pierde, aun ganando” Entrevista a la poeta G Di Bussolo”. En “*La voz del interior*” Viernes 1/02/02. url: http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0201/suplementos/cultura/nota80104_1.htm

Sus expresiones proveen algunos conceptos que resultan directrices adecuadas a los fines de orientar una lectura de tipo hermenéutica y proponer desde allí, una interpretación justificada de sus textos. Recuperamos de la cita, conceptos como búsqueda, subjetividad, sujeto, decir, herida, espacio, dominio, permanencia y pérdida. Por otro lado, el tono es de desgarró, resistencia y quiebre, de laceración ante la culpa o ante la necesidad de resistir; y la catarsis resulta una palabra imposible en tanto el continente es inadecuado para lo que se quiere comunicar. Es la imagen del conflicto de un sujeto en constante estado de carencia y fractura. Su identidad tiene la marca de la búsqueda lúcida entre dobleces, máscaras y clausuras, en una realidad a la cual la experiencia sostenida a la cual la bondad estable y duradera, se niega una y otra vez.

Si se consideran sus textos en el nivel formal, desde su mismo inicio con el grupo “Alquimeros”, poco tiempo antes de la publicación de *Dice que vive*, la poesía de Graciela muestra algunos elementos que se harán constantes en el estilo de su escritura tales como la ausencia de signos de puntuación (excepto el punto final de estrofa y/o del poema), la afición a estructuras o enumeraciones de tres elementos, y una importante presencia de epígrafes para acompañar el texto. También hay que señalar que las estrofas, los versos y las composiciones se hacen cada vez más breves. Por otro lado, los significados se construyen por aglutinamiento (yuxtaposición) de imágenes¹¹⁷, cuyo efecto es una atmósfera de rica densidad y sugerencia, a partir de un centro (el Yo lírico, configurado como un espacio). Las figuras estilísticas más recurrentes para Di Bussolo son la metáfora: la sinestesia, la sinécdoque. Se descubren en sus textos el uso de imágenes como la noche y la luna, la cicatriz, el puerto y el mar, la campana o el campanario, distintas aves (entre ellas, los cuervos), el espejo, los ojos, la palabra, el borde o el contorno, la piel, entre otras. La persistencia del cruce entre procedimientos poéticos e imágenes permite dar cuenta de una identidad escrituraria consolidada desde la búsqueda.

Es importante advertir otra constante para los cuatro poemarios mencionados, que implica una escritura construida como el cuestionamiento a un orden que aflora desde lo más hondo de la intimidad. Prueba de lo mencionado es el título “Dice que vive”, título del poemario y que supone la expresión de la demanda de un sujeto cuya existencia está subordinada a la de otro, que da cuenta de él.¹¹⁸ El sujeto no enuncia por sí mismo. Existe bajo la condición de que haya otro, por sí mismo carece de autonomía. Y el sujeto que sujeta –y con palabra propia-, configura la condición de aquel otro, protagonista (sometido) del poema.

En este sentido, *Dice que vive* alude a la imposibilidad de realizar un discurso pleno en primera persona, aunque en la expresión (de una afirmación que incluye la proposición subordinada) hay dos sentidos contenidos: Por un lado, se afirma la experiencia del decir como pensar, discurrir, tentar desde la palabra en sentido de búsqueda. La expresión no es un vacío, sino que se enuncia “algo”. Y por otro lado, está también abierta la posibilidad de una mirada crítica. Es el distanciamiento hacia un advertir que ese “algo” no representa la definición de vivir, aunque así se lo proponga. Se impone la mirada reflexiva a la afirmación del sometimiento.

Atendido el hecho, es posible recuperar a esos dos sujetos dicentes en una única identidad (un sujeto que se hace objeto para sí mismo, en un determinado momento, en vínculo con un hecho particular), con ello, sería la experiencia, objeto de ese sujeto, la que es mirada desde distintas facetas. La palabra lírica discierne la configuración de la experiencia y da cuenta en el discurso, de un mismo suceso adverso que una y otra vez se reitera –sin diferenciar si se repite desde la memoria o en la dimensión concreta de la historia-, sin que el dolor disminuya, y por ello, asumido como un destino que no se acepta. En el dolor que provoca la rebeldía al sometimiento, nace la pregunta por el sentido de esa experiencia. Entonces, lo que aparenta ser el prólogo que abre una experiencia, en verdad resulta la

¹¹⁷ En este sentido, la enumeración de los tres elementos es una forma que busca asir una definición a la que no se alcanza, y que importa como tensión.

¹¹⁸ El poemario del año 1998 se titula *Dice que vive*, mientras que el poema recibe el nombre “Dice que vive en una jaula”.

expresión de un epílogo, es la expresión que busca la conclusión. La austeridad que se impone a la palabra no permite advertirlo con facilidad.

Tal como oportunamente se ha señalado¹¹⁹, Di Bussolo se apoya en la imagen del espacio para dar cuenta de la subjetividad herida, pero también homologa de igual forma, la palabra que no contiene, en el marco del poema. Entre ambas líneas de sentido formuladas bajo la misma configuración, hay cruces de contacto, búsquedas y hallazgos. La expresión se adentra como una trayectoria hacia un territorio únicamente demarcado por los límites extremos: el de la palabra agotada, impotente; el del sujeto que no pudo sostener, que perdió y no recupera.

En concordancia con ello, el Yo se ubica en un no-vivir, que es clausura, extrañamiento, violencia, ajenidad de voces que lo habitan, en un espacio que a veces asume la figura de laberinto. Por ello, también está presente la demanda del Yo en la espera de un Tú, la desesperación, el golpe, el quiebre, la pérdida, la muerte.

Sus vivencias ahondan en la conciencia desgarrada e implacable de un mundo donde el sujeto se percibe desguarecido de herramientas para dejar estado. Los textos plantean sostenidamente la isotopía de la fractura existencial: el vacío, el desamparo, el no vivir. Hay una doble ausencia en el territorio de nadie, la gran metáfora del Yo como sujeto lírico, y del Tú, ambos espacializados y temporalizados, y que se confunden desde el ensueño, el enigma y la máscara de una apariencia engañosa o traicionera.

Hay en la voz, la percepción de una inhabilitación para decirse a sí mismo en primera persona, por lo cual, es necesario un otro que diga. Expresión máxima de la ajenidad existencial, el ser se subordina como tal a la mirada/palabra de una alteridad que da cuenta de él. Tal, el poema que da título al poemario ya aludido:

Dice que vive en una jaula.

Dice que se ahoga en el aire de su jaula.

Dice que no tiene otro recuerdo
que un batir de alas.

Dice que no puede gritar.
Que el canto se fue con esas alas.
Y que se ahoga en el hueco del silencio.

Dice que vive mirando hacia lo lejos
de espaldas a la puerta.¹²⁰

¹¹⁹ Rennella, Patricia y Eguía, Bibiana—artículo— “Ambitos íntimos, metáforas y espacios en la poesía cordobesa contemporánea” en “Confines de la mirada. Un espacio para la literatura de Córdoba”, Seminario de Lectura de Autores de Córdoba, 2003, Nro 2, p17-28.

¹²⁰ En Di Bussolo, Graciela: *Dice que vive*. Córdoba, Argos, 1998, “Dice que vive en una jaula”, p.41.

La subordinación presente en el enunciado del poema se transforma en expresión de profundo señorío del Yo en situación de sujeto pleno en tanto cautivo, aunque conciente de su límite, cuando expresa años después:

No hablo de mirarte y olvidarme
Cancelar la noche con la luz
De esconderme en el viento.

No hablo de la fuga

De recorrerte hablo
De quedarme.¹²¹

Con claridad se descubre que el itinerario que propone el sujeto es siempre hacia un Tú (perdido) a través del “territorio” del poema, donde el sujeto radica su experiencia. Vale notar que se habita u ocupa el espacio como resistencia, no lugar propio pero asumido en el que el Yo se asume. La reiterada negación que introduce la anáfora de los versos instala, además, una apertura a la cerrada atmósfera de privación que ha confinado al sujeto a una ubicación de ajenidad semejante al destierro, ubicación en la cual se afirma como apropiación de lo disfórico.

En *Territorio de nadie*, la escritora continúa la expresión de una palabra que se estructura nuevamente a partir la subjetividad constituida como lugar de las vivencias, tal como sucede en los poemarios anteriores. Todos los títulos refuerzan la dimensión de lo espacial, y que se advierte a través de los sustantivos y las preposiciones. La Primera parte: “Moebius”¹²², y sus dos subsecciones: “Entre el fuego y la piedra”, y “Desde la piel hasta la piel”. La Segunda parte: “Contorno de lo ausente”, también con dos sub-secciones: “Cruzar los límites”, y “Lugar en la niebla”. Sin embargo, mientras que los tres primeros títulos aludidos, el foco sentirse contenido en esos márgenes, con una dinámica consecuente; en la última, merced a las preposiciones y al verbo elegidos, el sustantivo da cuenta de una concentración que no es tal: “Lugar de la niebla” supone la posibilidad de haber cruzado los límites y se recupera así, la experiencia de lo ausente a partir de un entorno que inhabilita la visión. Entonces, allí se ubica “Moebius” nuevamente, cierre del ciclo, recuperación de lo mismo (o no), superficie única donde el desdoblamiento es una apariencia para el sujeto.

Es importante señalar que la expresión “territorio de nadie” evoca textualmente el *no man’s land*, el espacio existente entre dos trincheras opuestas y que ningún bando ocupa durante una instancia bélica, porque quien allí entra se hace presa del bando contrario, de allí que sea un lugar “donde nadie se atreve” a estar, y que da cuenta del título elegido por Graciela para el poemario publicado en el año 2003, *Donde nadie se atreve*.¹²³ La expresión inglesa gozó de vigencia durante la Primera Guerra Mundial para aludir al terreno que separaba las trincheras alemanas de la de las fuerzas aliadas¹²⁴. Considerar que los títulos de dos poemarios provienen de expresiones muy cercanas semánticamente, confirma y profundiza el clima y la tensión interna de ambos textos, y permite proponer a ambos como correspondientes a una misma etapa de creación de la autora.

¹²¹ En Di Bussolo, Graciela: *Territorio de Nadie*. Córdoba, Argos, 2000, “No hablo de mirarte”, p.61.

¹²² El nombre alude a la cinta circular cuya superficie posee una sola cara.

¹²³ Di Bussolo, Graciela: *Donde nadie se atreve*. Córdoba, Narvaja, 2003

¹²⁴ Oxford Dictionary (2004), 201

El detalle particular de los títulos también señala la dinámica del sujeto en cautiverio, condenado donde nadie se atreve. El hecho conduce al sujeto a recuperarse desde la renuncia a la personalización. Tal vez allí se ubique el buscado señorío y desde aquella soledad que aparecía en los anteriores poemarios hasta el presente se habría intensificado la búsqueda del cambio. Por la mirada que acciona una tensión específica, toma dimensión de obstáculo la imagen de la niebla como “el lugar” de la experiencia. Hay que notar el importante trabajo que realiza la poeta con el elemento en el reducido corpus de figuras a las que se apela. La niebla, a nivel simbólico, es el espacio mismo de las transformaciones. Casi puro despojo, el Yo, definido como un campo de batalla, territorio solitario y devastado, se consume inútilmente en su obsesión por hallar la clave remota de su soledad:

Territorio de nadie
soy un anónimo campo de batalla.¹²⁵

La espera infructuosa y el silencio se hacen señal de un vacío efectivo (ausencia) y es entonces que el sujeto asume su propia voz para decirse, y descubrirse como “ajeno” a sí mismo, es “anónimo” o sea, sin nombre. Sin embargo, la crisis lo mueve a reconocerse en afirmativo. El sujeto se asimila a “nadie”, grado cero de personalización¹²⁶. Su identidad se figura desde el conflicto del vacío, la ruptura y la ausencia de un nombre. Carencia de dominio y repulsión del centro: El sujeto se reconoce como pronombre, experiencia previa del nombre, herida de la postergación, ausencia hasta de sí mismo.

Suma y agrava el caos existencial, el dolor provocado por una alteridad que se mantiene distante, ajena al cautiverio, motivo por el cual, el sujeto queda indeterminado desde el confinamiento a lo incógnito y a la insignificancia violenta del no-ser y el no estar: La imagen del territorio de tinieblas habitado por las fieras son reflejo del sujeto. No hay posibilidad ni para el ser, ni para la mirada, ni tampoco tiene sentido el grito. Ahí, la derrota del sujeto, su soledad.

Conclusiones

Graciela Di Bussolo lleva al lector con estos textos de expresión tan austera y precisa, por un terreno difícil y escarpado, hasta ubicarlo en la honda dimensión de desamparo afectivo que supone su identidad. Modelo de mujer, el texto da cuenta de las profundas contradicciones y los conflictos que el sujeto femenino evidencia cuando se asume desde un proyecto personal, conflictos y contradicciones que desde el sentido figurativo dan cuenta de una vivencia bélica, sin más sentido que el de la violencia que pone en juego.

Decirse mujer ha supuesto reconocerse como prisionera en un tiempo de guerra, condenada de una instancia bélica.

Todo ello permite atender la configuración de un sujeto femenino que se realiza en un grado extremo de dependencia y subordinación, ya que su experiencia existencial significa en tanto es prisionera del otro. Sujeto puro, sujeción profunda, inmovilidad absoluta, entrega por generosidad, o por vacío existencial, el Yo que esta voz sostiene ha perdido hasta su propia capacidad de decir su necesidad.

¹²⁵ Di Bussolo, Graciela, Op.cit. “Bordeando la derrota” p. 31

¹²⁶ La mencionada despersonalización justifica la imagen del sujeto identificado como animal, antes ave, ahora felino. Sin embargo, hay que advertir que la “pantera hambrienta” genera el terror con su grito que espanta. El símbolo es ambiguo porque el terror promueve la ausencia en el territorio, y con ello, no hay presa para saciar su apetito. O sea, su acción revierte en desmedro del sujeto. Desde esa imagen de la pantera se produce el despliegue de otra contradicción: la imagen del sujeto femenino en cautiverio –presa- y la pantera que busca presa.

La experiencia orienta al sujeto en un itinerario de despersonalización: se animaliza para restar de sí, el dolor, la memoria y la herida. Apunta a destruir la dimensión del cautiverio ya que reconoce la opción de permanecer (que no significa estancarse). El sujeto aniquila la dimensión de su ser que la sostiene como “ser de nadie”. El texto testimonia un paso –una búsqueda- que discierne entre ser “de nadie” y ser “nadie”. Bestia voraz –y no mujer-, la locura orienta sus pasos para dar cuenta de la violencia de la que fue objeto –la tensión como se percibe configurada. Los textos de Graciela Di Bussolo abordan al lector con sus demandas de sutura y cauterización, por una víctima que ha descubierto la posibilidad de dejar de ser por obligación para asumir una opción.

En este decirse como mujer no se agota la escritura de la poeta. Muy por el contrario, la búsqueda de una expresión precisa y simple, da cuenta del enorme trabajo de la escritora por la economía de la palabra que busca alcanzar el máximo del peso simbólico y visible en las construcciones de versos, estrofas o composiciones completas, donde la yuxtaposición lejos de promover quiebres a la significación, va ordenándola para alcanzar sentidos más enriquecidos a partir de su propio despliegue semántico. Desde el tratamiento de los temas, el procedimiento y el contenido escriturarios, los textos remiten a la obra de Eugenio Montale, por su sentido y a la de Giuseppe Ungaretti, por la economía de palabras, el clima poético y la afirmación existencial.

Las menciones obligan a reconocer, en esta escritura, el compromiso laboral de la autora y su trabajo específico a partir de la lectura, situación que la ubica como creadora cultural de este tiempo. Los textos a partir de algunos epígrafes y semas, señalan la enorme enciclopedia de Graciela, sustrato que se evidencia también en el rigor con el que ella demanda a la palabra por significación sin por ello, entregarla. La palabra poética de Graciela Di Bussolo va a guardar una fase de reserva, sobre la cual la escritora dispone al momento preciso y ante el requerimiento de nuevas imágenes, pliega, repliega y despliega.

Por último, llegada de Buenos Aires, Graciela Di Bussolo muestra su vocación escrituraria en libros de poemas que enriquecieron el marco cultural de la ciudad. Es en Córdoba donde, integrada a un grupo de poetas, ella comienza a publicar. No ha dejado esta actividad desde entonces, casi. Como Alejandra Pizarnik, pareciera extraer sus textos de la piedra de la locura, y busca una identidad que la dice mujer desde el rompimiento de los espacios tradicionales, tal vez, por eso, el dolor, el quiebre. A los lectores corresponde el trabajo de recuperar la expresión de esta síntesis lírica para reconocer desde ella, un lugar que es propio, un territorio con voz personal y un modo poético de las escritoras cordobesas, entre las cuales, Graciela Di Bussolo se destaca con fundamento.

Bibliografía

- Di Bussolo, Graciela: *Dice que vive*. Argos, Córdoba; 1998
-----: *La noche boca abajo*. Córdoba, Municipalidad de Córdoba, 1999.
-----: *Territorio de nadie*. Córdoba, Ediciones Argos, 2000.
-----: *Donde nadie se atreve*. Córdoba, Narvaja Editor, 2º edición, 2003
-----: *Territorios. Antología personal*. Córdoba, Narvaja Editor, 2008
Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1998.
Oxford Dictionary of Idioms, Great Britain, Oxford University Press, 2º edition, 2004
Paz Gago, José María: *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Oviedo, Reichenberger, 1999.
Rennella, Patricia y Eguía, Bibiana –artículo- “Ambitos íntimos, metáforas y espacios en la poesía cordobesa contemporánea” en “Confines de la mirada. Un espacio para la literatura de Córdoba”, Seminario de Lectura de Autores de Córdoba, 2003, Nro 2, p17-28
Schilling, Carlos: “Siempre se pierde, aun ganando. Entrevista a la poeta Graciela Di Bussolo”. En “La voz del interior” Viernes 1/02/2002. url:
http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0201/suplementos/cultura/nota80104_1.htm

Exilio en *Cosecha de huesos*

María Luz Revelli

“Hay muchos silencios y muchos momentos dolorosos para mí en esta historia y cada palabra en este libro ha sido escrita para los otros que murieron” (Danticat, en Hoy.)

Desde el año 1930 hasta 1961 la República Dominicana fue gobernada por el General Rafael Leónidas Trujillo. Su gobierno y la herencia del mismo está marcada por hechos de violencia, trauma, terror y silencio. En su novela *Cosecha de huesos* (1998), la escritora haitiano-estadounidense Edwidge Danticat, abre el relato histórico y desde un relato ficcional que reescribe lo testimonial en la narrativa de un hecho que marcó a la isla de La Española: la masacre del “kout kouto”, en créole o voz haitiana, o El Corte del '37 o la Masacre del perejil, en voz dominicana. Como relata el historiador Leslie Bethell, a comienzos de 1937 Trujillo viajó a la frontera donde pronunció un discurso insistiendo en que la ocupación haitiana de territorio fronterizo dominicano no debía continuar, “ordenando posteriormente que todos los haitianos que hubiera en el país fuesen exterminados”.¹²⁷ En la matanza que se llevó a cabo los primeros días de octubre de 1937 en la región de Dejabón muchos murieron, eso es un hecho que la historiografía no somete a discusión, pero el número es incierto. Los relatos varían sus números entre 10.000 y 35.000. Mucho tiene que ver el uso del machete como método predilecto para efectuar la matanza y la quema de cadáveres o su deposición en el agua en un intento de no dejar rastros del genocidio. Este hecho de trauma y dolor propició el exilio de miles de haitianos de regreso a su tierra natal en el intento de preservar sus vidas antes de ser alcanzados por las patrullas dominicanas. Unos pocos contaron con la ayuda de sus empleadores en la zafra azucarera que no querían perder su mano de obra.¹²⁸

Parte del silencio heredado de la dictadura, se rompe a través de las llamadas “novelas del trujillato”. Gallego Cuiñas, doctora en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, propone distinguir dichas narrativas de las “trujillistas”, considerando a estas últimas “novelas propagandísticas”¹²⁹. La novela de trujillato tiene como temática los sucesos acontecidos entre los años 1930-1961 en República Dominicana bajo el gobierno de “El jefe”, pero a diferencia de las “novelas trujillistas” – que enaltecen la figura del dictador y se publicaron mayormente en los años en que Trujillo estuvo en el poder – éstas no poseen fines propagandísticos. La novela de trujillato pretende una “reescritura de la historia que no solo se limita a dar voz a lo que en un momento dado se había silenciado” sino que también cuenta “cómo se ha construido la verdad histórica del trujillato”¹³⁰. Se incluyen en dicho corpus narrativas de denuncia, en su mayoría escritas y publicadas en la década del '90 y, principalmente, desde el exilio.

Cosecha de huesos es, sin dudas, una novela de trujillato que pretende dar voz a las víctimas de “El corte”. Su autora, Edwidge Danticat, es una de las escritoras que en la década de los '90 y desde el exilio denuncia lo ocurrido en La Española en 1937. Danticat nació en Puerto Príncipe, Haití, en 1969, y vivió allí hasta los doce años al cuidado de una tía. A esa edad emigró a Estados Unidos para reencontrarse con sus padres. Su padre había dejado la isla cuando Danticat tenía dos años y su madre dos años después en busca de una mejor situación económica. La vida en el exilio así como la vida en Haití no

¹²⁷ Bethell, Leslie. *Historia de América Latina. Tomo 13. México y el Caribe desde 1930*. Cambridge University Press. Barcelona: Crítica, 1990. p. 235.

¹²⁸ Ídem.

¹²⁹ Cuiñas, Ana María: *Trujillo: El fantasma y sus escritores (análisis y sistematización de la novela del trujillato)*. “Disertación”. Universidad de Granada, Granada, 2005. Web.

¹³⁰ Ídem, p.31.

fue siempre fácil. Tampoco tuvieron historias de vida simples muchas de las personas que la rodearon, sobre todo en Haití atravesando el régimen del dictador Duvalier. A través de sus novelas la escritora se relaciona con sus recuerdos y honra la memoria de aquellos que quedaron atrás. Danticat confiesa que su trabajo le permite exorcizar sus fantasmas. Purgar el dolor. “*Las palabras son mis lágrimas en la página*”.¹³¹

Una de las historias de vida que marcaron a la novelista es la que le contó su tío abuelo Pablo. Al igual que Danticat, enfrentó el exilio, pero distinto a ella lo hizo para salvar su vida. Pablo fue víctima y sobreviviente de la masacre del perejil y se vio obligado a dejar la República Dominicana y volver a su Haití natal tras el discurso de Trujillo en el '37 y la inminente amenaza de muerte. En *Cosecha de Huesos* Danticat retoma lo testimonial de este relato familiar para ficcionalizarlo. En un intercambio epistolar con Bernardo Vega, el embajador dominicano en la Casa Blanca que tuvo lugar en 2004, Danticat expone haber escuchado sobre la masacre de boca de su tío abuelo que le contó cómo en los días de El Corte le llenaron la boca de perejil y casi lo degüellan.¹³² Su novela pretende dar testimonio de lo que ella conoce de la masacre mediante la voz del personaje narrador.

En la voz femenina de Amabelle Désir, protagonista de la novela, Danticat explora la crueldad de la masacre desde un relato onírico y poético que se entremezcla con la realidad política de la época. Para ello también utiliza técnicas empleadas en la novela psicológica – típica de los escritores de novelas de trujillato en los '80 – como la dedicación de periodos a la introspección del personaje y el pensamiento. La historia de Amabelle es una historia de pérdida y desarraigo, marcada por el exilio que la lleva de Haití a República Dominicana en su niñez y de República Dominicana a Haití en su adultez.

El exilio es entonces una clave para la lectura de la novela. Exilio fue definido por el crítico literario Edward Said como una grieta insanable entre un ser humano y su lugar de origen; entre el ser y su verdadero hogar y considera que la situación de exilio responde a un momento histórico particular.¹³³ Esa imposibilidad de regresar al hogar, se encuentra asimismo marcada por otras aristas que entran en juego al definir al exiliado, como la cuestión de género, raza, condición sexual, clase social, entre otros, como bien señalan Myriam Chancy al hablar del exilio o Patricia Hill-Collins al hablar de los “sistemas de intersección de la opresión”.¹³⁴

El primer exilio de Amabelle está signado principalmente por la situación social y económica. A los ocho años de edad, la protagonista cruza el Masacre a pie con sus padres para ir a comprar cacharros al otro lado de la isla. Ignorando el peligro que representaba la creciente del Masacre y la lluvia que se aproximaba, su padre decide cargar a su esposa para cruzar el río y volver por su hija y así regresar todos a Haití antes de la tormenta. Sin embargo nunca llega a finalizar el primer viaje y la creciente ahoga sus vidas. Esta situación predispone el primer exilio de Amabelle, que queda del lado Dominicano del río gritando por la vida de sus padres al verlos hundirse en las aguas. Este exilio, no sólo se da en el plano geográfico sino también emocional. Su condición de orfandad se convierte en una metáfora del exiliado, de su despojo y dolor en la pérdida. Para la niña el cambio de escenario geográfico no es tan significativo como la ausencia de sus padres, a quienes en un primer momento quiere unirse en las aguas y posiblemente rescatar.

Es Don Ignacio, un ex combatiente de la guerra civil española, exiliado de su tierra, ahora miembro de la clase alta dominicana, quien la encuentra a un lado del río y la adopta como parte de la servidumbre

¹³¹ Danticat, Edwidge. "Up close and personal: Edwidge Danticat on Haitian Identity and the Writer's Life." por Opal Palmer Adisa, *African American Review* 43.2-3 verano/otoño 2009. Web. 29 mayo 2014. p. 347

¹³² "Bernardo Vega y Edwidge Danticat discuten la matanza de 1937". *Hoy Digital* [Santo Domingo, República Dominicana] 5 Jun.2004. 5 May. 2014. <http://hoy.com.do/bernardo-vega-y-edwidge-danticat-discuten-la-matanza-de-1937-2/>

¹³³ Said, Edward W.: "Reflections on exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. 2000. pp. 137-149. Web. 10 noviembre 2011 <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/>

¹³⁴ Chancy, Myriam J.A. *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile Caribbean Women Writers in Exile*. United States: Temple University Press, 1997.

Hill-collins, Patricia: *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Boston: UnwinHyman, 1990. pp. 221-238.

en su familia. Como bien menciona Chancy, la condición de mujer y su pertenencia a un grupo étnico determinado juegan un papel importante en el exilio de Amabelle, ya que su llegada a esta nueva familia y el papel que en ella desempeña está prescrita por estas condiciones. Don Ignacio ve a una niña escuálida y pequeña con sus rodillas lastimadas y su fragilidad lo conmueve. Su debilidad despierta el sentimiento patriarcal de protección en Don Ignacio pero su condición de haitiana le asigna su rol en la familia como parte de la servidumbre.

La protagonista se adapta a la vida en Alegría y a su nueva familia; tanto así que su amante Sebastien Onius le cuestiona en reiteradas oportunidades su sentido de lealtad hacia la Señora Valencia y Don Ignacio - o "papi" - como Amabelle lo llama: "*Buenas noches, papi*"*¹³⁵. A pesar de sentirse a gusto en su nuevo lugar y aunque parece haber asimilado las características de su nuevo hogar, Amabelle sigue viviendo el exilio con dolor, ya que en el plano emocional no logra sanar. El recuerdo de sus padres ahogándose en el Masacre la caza en sueños. Es la llegada de Sebastien lo que en gran medida la ayuda a sobrellevar el desarraigo, la orfandad: "Su nombre es Sebastien Onius. Viene casi todas las noches a poner fin a mi pesadilla, la que tengo todo el tiempo, de mis padres ahogándose. Mientras mi cuerpo lucha contra el sueño, peleando por despertar, el murmura "*yace tranquila mientras te traigo de vuelta*"¹³⁶. Los sueños recurrentes sobre sus padres marcan la pérdida del lazo familiar, herida que no puede sanar totalmente al no tener donde llorar su dolor "*mis padres no tienen ataúdes*"¹³⁷. Dichas imágenes anuncian una prolepsis de la historia que se repetirá en el segundo exilio.

En el año 1937, cuando todo parece marchar con normalidad en el pueblo ficcional que Danticat - no sin ironía - denomina Alegría, comienzan a correrse entre los haitianos los rumores de la matanza ordenada por el general Trujillo. Es en ese momento cuando Amabelle enfrenta su segundo exilio, de regreso a Haití, para salvar su vida. En esta ocasión son razones políticas las que la empujan a dejar su nuevo lugar para regresar a la tierra de sus padres. Ante la alerta de peligro y la necesidad de escapar Amabelle y Sebastien deciden reunirse en un punto de encuentro y partir juntos. Sin embargo, distintas circunstancias hacen que la protagonista nunca llegue al lugar y sospecha que su enamorado muere allí en manos de soldados dominicanos junto a muchos otros haitianos que también estaban dispuestos a partir. En este sentido el segundo exilio de la protagonista recrea el primero. Amabelle pierde a su enamorado la única familia que le quedaba para emprender el viaje, y debe hacerlo sola, en un nuevo estado de desprendimiento y desolación, en orfandad.

En el camino del exilio Amabelle se enfrenta a la crueldad, muerte, tortura y desolación. La caña de azúcar y la multitud de civiles que la atacan en Dejabón por su condición de haitiana dejan marcas indelebles en su cuerpo "Sabía que mi cuerpo ya no sería un espectáculo tentador, tampoco yo volvería a ser joven y hermosa, si es que alguna vez lo había sido. Ahora mi piel era sólo un mapa de cicatrices y moretones, un testamento estropeado".¹³⁸ Las cicatrices no son sólo pruebas de la violencia infligida en su cuerpo, sino también un reflejo del trauma que ellas esconden, de aquellas heridas psicológicas que Amabelle no logra sanar y del recuerdo de aquellos que quedaron atrás en el camino del exilio.

Como exiliada, el lugar que corresponde a Amabelle es la frontera, el espacio que divide entre "nosotros" y "los otros", la zona de "no pertenencia". Es en este espacio en el que debe construir su nueva identidad. El relato que cuente de sí misma y la historia que los demás cuenten acerca de ella es vital.¹³⁹ Es por eso que su testimonio cobra fundamental importancia, y es por eso que para ella, como para tantos otros sobrevivientes, narrar los eventos ante un juez de paz o un clérigo cobra tanto valor. La narración se convierte en la posibilidad de inscribir el "yo" y cobra una gran implicancia identitaria.

*Todas las traducciones de la novela "Cosecha de Huesos" son propias.

¹³⁵ Danticat, Edwidge (1998): *The Farming of Bones*. New York: Penguin, 1999.p.44

¹³⁶ Ídem, p. 1

¹³⁷ Ídem, p. 93

¹³⁸ Ídem, pp. 226-227

¹³⁹ Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism*. Athens: The University of Georgia Press, 1993.

Su compañero en el segundo exilio, Yves, compañero de trabajo de Sebastien en la zafra, cree que el testimonio no es suficiente para lograr entendimiento y justicia, ya que son las autoridades quienes en definitiva contarán la historia que les sea conveniente registrar: “yo sé lo que sucederá – dijo él. Les contaré la historia, y luego la recuentan como se les antoja, escrita en palabras que no entendés, en una lengua que es suya y no tuya”.¹⁴⁰ Sin embargo, la esperanza de encontrar respuestas con respecto a los desaparecidos y contar lo sucedido creando un nuevo relato historiográfico, empuja a Yves a acercarse donde el juez de paz. Es la única manera que encuentran para intentar acallar el horror y el único espacio en el que esperan encontrar los nombres de los que quedaron atrás y saber qué sucedió con ellos. Mediante su relato, desde lo testimonial y lo privado, intentan exponer la herida del trauma comunal. El juez nunca los escuchó. Quizás esto bien refleja lo que conocemos a partir de la historia, la compensación por las vidas perdidas en la masacre fue pagada en dólares al gobierno haitiano y 750.000 fueron suficientes para comprar el silencio.¹⁴¹

Aún de regreso en Haití, Amabelle se siente exiliada, no logra restablecer los lazos perdidos y la tierra no significa nada para ella en sí misma, sin la posibilidad de encontrar allí a quienes debieran habitarla. Cuando llega al lugar donde estaba la casa en que vivía con sus padres piensa: “No podía reconocer más ningún lugar que se pareciera a donde nuestra casa había estado, ni tampoco quería. La tierra es algo por lo que uno se preocupa cuando tiene herederos. Todos mis herederos serían como mis ancestros: apariciones, sombras, fantasmas”.¹⁴² Su pasado, presente y futuro está determinado por las ausencias, por las heridas que no logran sanar y cada lugar a donde va le recuerda que nada volverá a ser como antes.

Amabelle Désir, como exiliada, vive en un estado discontinuo del ser, arrancada de sus raíces, su tierra, su pasado y sus seres queridos.¹⁴³ De allí que cobran fundamental importancia sus sueños, en los que se reencuentra con sus fantasmas y donde ellos cobran vida. Vive entre sus sueños y el devenir cotidiano, teniendo dificultades en ocasiones para diferenciar la realidad de lo imaginario. Los brazos de Sebastien la devolvían al mundo como también su desnudez, la comunión con la piel: “cuando estés desnuda, sabrás que estás realmente despierta”.¹⁴⁴

La protagonista se abraza a aquellos que habitan en el pasado, los seres queridos que son su hogar, el lugar espiritual a donde volver, temiendo olvidarlos. La yuxtaposición temática olvido-memoria entra en juego permanentemente en la novela: “Cuando se trata de mis padres, cuanto más pasan los años, más comienzan a desvanecerse, hasta que todo lo que puedo ver son los pocos momentos que pasé con ellos junto al río. Lo demás se difumina como los ingredientes de un guiso que estuvo mucho tiempo al fuego: ensueños y sueños, deseos, fantasías. ¿Es eso a lo que se reducirá el recuerdo de Sebastien también?”.¹⁴⁵ La única manera de que eso no suceda con su amado, es preservarlo en su memoria, recordar su nombre, porque “los hombres que tienen nombre nunca mueren realmente”.¹⁴⁶ Es por esto que Amabelle lo nombra a cada momento, manteniéndolo vivo en su memoria a la que ella podrá aferrarse y que es también emblema de resistencia ya que no deja desvanecer el recuerdo de la tragedia: “Su nombre es Sebastien Onius”.¹⁴⁷ Son los recuerdos los que la llenan de tristeza e interrogantes, pero al mismo tiempo, la mantienen con vida y con ella el testimonio de las voces de los haitianos que murieron en la frontera.

Cuando Amabelle se encuentra con el recuerdo de sus seres queridos, se baña con las sombras que la atrapan en sus sueños en la escena final de la novela, sana, encuentra el camino de vuelta al hogar, sus raíces, su lugar. Un espacio de liminalidad en el río que es frontera entre los dos países de la isla: “Me

¹⁴⁰ Danticat, Edwidge. Op cit. p. 246

¹⁴¹ Bethell, Leslie. Op Cit.

¹⁴² Danticat, Edwidge. Op cit p. 278

¹⁴³ Said, Edward W.: “Reflections on Exile and Other Essays”. 2000, pp. 137-149. Web. 10 noviembre 2011 <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/>

¹⁴⁴ Danticat, Edwidge. Op cit. p. 2

¹⁴⁵ Ídem, p.245

¹⁴⁶ Ídem, p.282

¹⁴⁷ Ídem, p.1

quite el vestido, doblándolo con delicadeza y dejándolo en una gran roca a la ribera del río. Desnuda, me deslicé a la corriente. El agua estaba templada para el mes de octubre, templada y poco profunda, tanto que podía recostarme sobre mi espalda con los hombros solo sumergidos hasta la mitad, la corriente flotaba sobre mí como una caricia no tan suave y las piedras del lecho del río recorrían mi espalda. Busqué en mis sueños calidez, un abrazo tierno, alivio del temor a los deslaves y a que brotara sangre del cauce del río, donde se dice que los muertos agregan sus lágrimas al caudal”.¹⁴⁸ Amabelle encuentra alivio en el agua, en la “Madre de los Ríos” – Metrès Dlo – a quien la novela está dedicada, que la abraza y la ayuda a perder el temor a volver a ver sangre. La escena final permite interpretar que su baño en el bajo caudal de las aguas y su desnudez implican un deseo de vivir, de renacer. Como se mencionó antes, en ocasiones, su desnudez era lo que le permitía saber que estaba realmente despierta. El exilio de Amabelle finaliza cuando puede reconciliarse con las pérdidas, con su pasado y aceptarlo, bañándose en las aguas del Masacre que esconden mil almas que vienen a su encuentro.

Mediante la novela de trujillato, Danticat ofrece la mirada del exilio a través de la voz de una sobreviviente forzada a un doble exilio por cuestiones socioeconómicas en una primera instancia, y políticas y xenofóbicas en su adultez. Es tangible su fe en el poder de la memoria y en el poder de la escritura para honrarla ya que muchas veces es todo lo que los antepasados pueden dejarnos. Mediante la voz de una sobreviviente, Danticat empodera la voz de la mujer oprimida por cuestiones raciales, de clase y género en la dinámica entre la historia personal de la protagonista y el hecho histórico de anclaje. Es la intención de la autora, como ella misma lo expresa sacarle el “perejil de la boca” a Amabelle y con su voz, surgen las voces de todas las víctimas y sobrevivientes de la “masacre del perejil”.

Bibliografía

- “Bernardo Vega y Edwidge Danticat discuten la matanza de 1937”. Hoy Digital [Santo Domingo, República Dominicana] 5 Jun.2004. 5 May. 2014. <http://hoy.com.do/bernardo-vega-y-edwidge-danticat-discuten-la-matanza-de-1937-2/>
- Bethell, Leslie. *Historia de América Latina. Tomo 13. México y el Caribe desde 1930*. Cambridge University Press. Barcelona: Crítica, 1990.
- Chancy, Myriam J.A. *Searching for Safe Spaces: Afro-Caribbean Women Writers in Exile Caribbean Women Writers in Exile*. United States: Temple University Press, 1997.
- Cuiñas, Ana María: *Trujillo: El fantasma y sus escritores (análisis y sistematización de la novela del trujillato)*. “Disertación”. Universidad de Granada, Granada, 2005. Web.
- Danticat, Edwidge (1998): *The Farming of Bones*. New York: Penguin, 1999.
- Danticat, Edwidge. "Up close and personal: Edwidge Danticat on Haitian Identity and the Writer's Life." por Opal Palmer, Adisa, *African American Review* 43.2-3 verano/otoño 2009. Web. 29 mayo 2014.
- Hill-collins, Patricia: *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Boston: UnwinHyman, 1990.
- Said, Edward W.: “Reflections on exile”. *Reflections on Exile and Other Essays*. 2000. pp. 137-149. Web. 10 noviembre 2011 <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2011/11/>
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism*. Athens: The University of Georgia Press, 1993.

¹⁴⁸ Ídem, p.310

Escritura de mujer -identidades/subjetividades/legitimidades-: juego de tensiones entre el campo literario y el mercado

Silvina Barroso

La crisis de lo literario sería entonces uno de los síntomas de la globalización massmediática que interpretan los estudios culturales al incluir dentro de su corpus de análisis aquellas producciones de consumo masivo que habían sido desechadas por el paradigma de la cultura ilustrada, [...] El deseo de los estudios culturales de ampliar el "canon" de la institución literaria para introducir en ella producciones tradicionalmente desvalorizadas por inferiores, marginales o subalternas, contribuyó a disolver los contornos de lo estético en la masa de un sociologismo cultural, que se muestra ahora más interesado en el significado anti-hegemónico de las políticas minoritarias defendidas por estas producciones que en las maniobras textuales de su voluntad de forma.

Nelly Richard

Me interesa proponer la lectura del género Novela Histórico-sentimental en el contexto de su reivindicación porque, al estudiar el género, me he comunicado en estos años con escritoras que se acercan para que las lea y/o les presente sus novelas o para hacerme alguna consulta; al charlar y contarles sobre las novelas que estudio, todas -sin excepción- me dicen "pero yo escribo otra cosa". Esa insistencia en fijar la identidad de escritora disociada del género Novela Histórico Sentimental (estimo que por lo sentimental) es lo que me hace pensar siempre en los procesos de legitimación que se producen dentro del campo literario y sus implicancias en el sentido/sentir común de quienes escriben/leen. ¿Por qué estas escritoras que organizan sus relatos a partir de la historia política en la que enmarcan una historia de amor quieren diferenciarse de las escritoras del género Novela histórico-sentimental? ¿Cuáles son los procesos de legitimación que están en la base de sus representaciones? ¿Cómo funciona el campo intelectual y el mercado en la construcción del género que se encabalga entre lo letrado y lo popular, entre lo legitimado y lo no legitimado? A partir de estos interrogantes intentaremos describir el funcionamiento del género -en tanto opera en la construcción de su comunidad de lectura- dentro del campo y del mercado y cómo esas posiciones se articulan y dialogan con los guiones generizados de esta cultura.

Más específicamente nos interrogamos cuánto del éxito editorial de las novelas que participan del género está supeditado a una manera de leer y narrar el mundo de representaciones femenino y de lo femenino y cuánto de ese éxito es lo que genera ciertos desplazamientos del campo literario que desjerarquiza las posiciones del género y de sus escritoras.

Al proponer que las novelas con las que construimos nuestro objeto de estudio están participando de un *género* emergente fronterizo entre lo culto y lo popular estamos considerando un conjunto de rasgos discursivos, estructurales, inter y para-textuales que posicionan a estos textos en un lugar *entre* la cultura letrada y la cultura popular, *entre* géneros literarios legitimados y géneros literarios marginados por la Academia, *entre* lo macro de la Historia política y lo micro del relato íntimo sentimental.

De todo lo anterior se desprende que un análisis sólo en términos estético-formales de Novela Histórico-Sentimental dejaría de lado aspectos que consideramos insoslayables de lo que -postulamos- es un nuevo *género* literario que emerge vinculado a las problemáticas estético-ideológico-políticas de la novela de género.

En este sentido entendemos que se produce una operación estético-cultural a la que podríamos denominar de “transculturación¹⁴⁹”, fundamental para comprender el *género*, al transponer elementos propios de la Novela Histórica Tradicional a algunos de los *géneros* masivos populares identificados con un circuito de recepción femenino, como lo son: la Telenovela, la Novela por entrega, la Novela Sentimental y el Folletín.

En líneas generales, la novela histórico-sentimental funciona con los siguientes rasgos:

- Adopta formas estéticas subvaloradas dentro del campo literario y relegadas al espacio de la “sub-literatura”: la hipercodificación, desde una perspectiva genérica de las secuencias y conflictos que organizan la trama; la linealidad narrativa propia de las narrativas realistas y de la Novela Histórica Tradicional; la selección de un registro narrativo que hace uso de un lenguaje perimido en el campo literario y lingüístico contemporáneo; la incorporación del dato histórico a la manera documental sin hacerlo proteico para la trama amorosa que es la que prima en la estructuración del relato.
- Establece vinculaciones evidentes con géneros masivo-populares con los que entabla una relación de absorción seria; es decir que no lee en clave paródica el aparato formal codificado de los géneros populares sino que lo integra como opción genérica. Con este gesto se instala en un espacio que se enfrenta a los procesos de legitimación dentro del campo cultural.
- Construye su receptor femenino tradicional a partir de los rasgos de su escritura, de los tópicos a los que apela, de los códigos de la cultura de género evocados, de sus personajes en posturas plenamente femeninas -no feministas- con lo que fija posición frente al campo ampliado de la sociedad que aún relega a la mujer al terreno de la subalternidad.

Es en este sentido que leemos la propuesta estético-política en orden a la cultura como isomórfica con el dispositivo literario que utiliza-construye: para hablar de los sujetos subalternos -la mujer- desde los cuales plantear la reivindicación y reconocimiento micro-sectorial se apela a géneros discursivos subalternizados por la cultura intelectual/letrada.

Lo que se lee/ lo que se debería leer: la construcción de legitimidades dentro del campo literario y del campo cultural

Los procedimientos que ubican a determinados géneros, escritores, textos, estrategias estéticas en un lugar central dentro del espacio institucional que denominamos la Academia no son naturales ni responden a una lógica sustancialista de los objetos estéticos y de su construcción sino que deben vincularse con las tensiones que se entretajan entre los actores que conforman el campo literario con diferentes y diferenciados grados de poder.

Las distinciones dualistas entre centro/periferia, dominadores/dominados, nuclear/marginal, culto/popular, literatura de iniciados/literatura de consumo, que pueden leerse en relación al campo literario -como en los demás campos-, deben comprenderse en relación a un sistema de valores -en este caso estéticos- construido y sostenido a partir de una serie de rasgos estructurales resultantes de una determinada génesis social.

¹⁴⁹ Entendemos la categoría de “Transculturación” en los términos en que Ángel Rama la reelabora de su aplicación antropológica para leer una línea de la narrativa latinoamericana del siglo XX; como una alternativa al *regionalismo* que se acantona en los productos ya alcanzados de la propia cultura rechazando todo aporte nuevo foráneo, y el *vanguardismo*, caracterizado por la vulnerabilidad cultural. Frente a estas opciones, la *transculturación narrativa* opera según Rama gracias a una “plasticidad cultural” que permite integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia, “apelando a nuevas focalizaciones dentro de su herencia” Rama, Ángel *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1982.

Las evaluaciones que funcionan en un campo como el literario están vinculadas, por un lado, a un sistema de esquemas de percepción y de apreciación cognitivos y evaluativos construidos a partir ciertos condicionamientos y posicionamientos sociales -*habitus*- que configuran un mundo social y que se presentan como evidentes y naturales a los agentes que comparten -y que son determinados- por las estructuras¹⁵⁰ que construyen los sentidos sociales de diferentes prácticas, en este caso la práctica de la Academia literaria. Y, por otro lado, las valoraciones construidas dentro del campo literario responden a los intereses asociados a las posiciones que determinados agentes ocupan en el campo de relaciones objetivas de poder.

Es en este sentido que identificamos como un gesto de provocación por parte de las escritoras que participan en el *género*, en tanto agentes culturales, el construir sus relatos a partir de géneros populares subvalorados por la Academia. Las escritoras de Novelas Histórico-Sentimentales desoyen -no se interesan o no conocen- las normas estéticas que la institucionalidad legitima como *alta literatura* y proponen otro sistema de códigos estructurado a partir de otros lenguajes genéricos e interpellando desde otras disposiciones significativas a sus lectores.

Este sistema de *estructuras estructurantes* de visiones de mundo, construidas a partir de luchas y tensiones simbólicas por la imposición de sentidos, funciona -al igual que en el campo literario- en el campo ampliado de la cultura y de las relaciones socio-culturales construyendo legitimidades en orden a lo femenino.

Es desde estas perspectivas que nuestra lectura intenta determinar si subvaloración, marginalidad y subalternidad son categorías que importan o atraviesan estos textos con los que hemos construido el corpus, más allá de las condiciones genéricas productivas en tensión entre la alta y la baja cultura, o sea impactando también en la articulación de una propuesta de resistencia o configuración de sentido deconstructiva de la trama de relaciones políticas, culturales, sociales subalternizadas sobre la construcción del género.

Pensar el *género* Novela Histórico-Sentimental desde una perspectiva que lo ubique en tensión con las formas valoradas académica-crítica y estéticamente de la Novela Histórica contemporánea y, a su vez, en un lugar preferencial en el campo del consumo, implica situarse en el espacio de representaciones de la cultura popular y de los *Best-seller*. Los mismos criterios que seleccionan algunas obras o *géneros* como objetos dignos de estudio naturalmente, hace que deban justificarse denodadamente la elección de los otros; los mismos mecanismos que han funcionado para la construcción de los guiones patriarcales y logocéntricos han operado en la construcción de una cultura a secas, pura, impoluta y una cultura otra, espuria, popular. En todos los campos, hoy, el juego de tensiones, préstamos, absorciones, rechazo, traiciones de sus objetos, agentes y modos de circulación y consumo ha refigurado la impronta maniquea de conceptualización entre lo alto y lo bajo para adoptar categorías y análisis críticos de formas complejas y parciales destinadas a borrar jerarquías.

Escritura femenina: rastros de una subjetividad periférica

Las novelas a las que podemos reconocer como pertenecientes a la literatura de género: escritas por mujeres, sobre aspectos ligados a la cotidianidad de lo femenino, cuyos personajes son mujeres y que, desde las matrices genéricas que adopta, modeliza lectoras femeninas, participan en un movimiento que puede definirse con una funcionalidad ligada a la búsqueda y el auto- reconocimiento de identidades que reelaboren posiciones de sujeto frente a la tradición cultural dominante.

La construcción del deber ser femenino tradicional -sostenido por las grandes instituciones: la familia, la iglesia, el estado, la ciencia y por las instituciones menores: los discursos de la vida cotidiana, el chisme, los refranes- ha marcado las identidades femeninas; los discursos de la dominación genérica responden

¹⁵⁰ Bourdieu, Pierre *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona, 1993.

a una lógica en la que las instituciones instituyen una identidad configurada desde las cosmovisiones del otro, donde el ser hombre, blanco y culto se constituyen en el símbolo de la dominación y del derecho a ella.

La Historia en general, la de la Nación y la de las mujeres ha sido no sólo protagonizada e interpretada, sino también contada desde las posiciones hegemónicas patriarcales y logocéntricas. De allí que en este contexto nos resulta interesante poner en relación los textos con las nuevas perspectivas de abordaje, precisamente para leer el comportamiento y la construcción del referente mujer a la luz de estas miradas para ver cuáles son las reformulaciones o no del mundo que proponen como efectos de sentidos: revisión crítica o reproducción tradicional.

Entre el gran texto que conforma el corpus y las prácticas significativas que realizan sus lectoras podemos leer una serie de continuidades que refiguran el mundo de lo femenino y sus auto-representaciones. El género se posiciona en un realismo de impronta tradicional como matriz estética de la producción y de la recepción y de ahí está delimitando un lugar dentro del campo literario (periférico - reprimido - residual) desde donde recupera la posibilidad de la representación del personaje literario como reflejo utópico del actor social en un segmento de lectores.

“La ficción comparte el mundo mental de la gente común que la lee”¹⁵¹; así, pensadas las novelas de esta hipótesis realista, pueden ser analizadas como formadoras activas de ilusiones identitarias sociales en las mujeres que consumen el *género*. Novelas a contrapelo de los textos de autoayuda feministas que proclaman la liberación psico-social de la mujer, los textos del corpus recuperan el lugar seguro de la felicidad burguesa frente al que se posicionan una parte importante de la producción escrita destinada a las mujeres del mismo sector medio; textualidades que elaboran sus mensajes a partir del uso de la ironía, el humor, el cinismo retórico y la parodia crítica.

Dijimos que el *género* produce a sus lectoras -las forma- incluyéndolas en un proyecto productor de hábitos de lectura, de estrategias retóricas, de repertorios temáticos con los que modelan el “gusto literario” y una concepción de “Literatura”: “huellas de la literatura en sus lectores y también marca de los lectores en la literatura”¹⁵².

Desde nuestra perspectiva sociocrítica, analizamos el espesor social de los textos en relación con los códigos culturales que conforman la hegemonía discursiva de una época sobre representaciones de género. Los textos con los que conformamos el corpus ponen a circular sentidos tradicionales - percibidos y construidos como tradicionales- sobre el sistema de género; sobre lo femenino y sus posibilidades de transgresión dentro de un orden social reconocido. Así, en las intersecciones del texto y las subjetividades que lo consumen se configura un orden cultural que modeliza sujetos y articula modelos estéticos. Las grandes luchas ideológicas de la cultura se vehiculizan en los productos simbólicos, el *género* da cuenta de las estrategias con las que los modos residuales de construcción del modelo femenino pugnan por prevalecer en una cultura que intenta subvertir los códigos morales que sobre la estructura sexual articula, como única y “normal”, la posibilidad binaria de matriz heterosexual, patriarcal, etno y falocéntrica. Frente al caos estructural, retórico, lingüístico de ciertos discursos estéticos, teóricos y críticos desarticuladores del orden burgués, el *género* articula las posibilidades de rebeldía y transgresión que mantendrían seguros los límites del *statu quo*.

El *género* construye una base segura para la felicidad en la que en la intimidad y la libertad encuentran otros parámetros diferentes a los de la más rancia cultura machista pero en lo social se mantienen los marcos de la moral cristiana familiar y reproductiva.

El sistema de personajes femeninos que atraviesa el *género* se afianza en estereotipos y mitos sobre la cultura femenina y, en tanto recupera el rol amoroso de los personajes, diseña el modelo de la cultura masculina.

¹⁵¹ James Smith Allen en Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.

¹⁵² Sarlo, op. cit., p. 39.

El ideal de mujer que las novelas construyen tiene un sustento importante en la belleza física. La imagen como portadora de claves de éxito y felicidad es uno de los nudos semióticos más relevantes para, y polémicos en, la lógica del género. Mujeres blancas, de largas y ondeantes cabelleras, ojos claros, rostros angelicales y talle pequeño son construidas como el ideal de belleza física. El *género* toma los modelos femeninos del mundo de la publicidad, de la televisión, de los patrones comerciales como representantes del modelo corpóreo de mujer. El proceso de identificación que podríamos inferir de la relación entre el público consumidor y los personajes, en tanto representaciones colectivas del devenir¹⁵³ femenino, estaría fijado en la articulación de las subjetividades contemporáneas y las prácticas narrativas ficcionales. Dichas narraciones proponen sus representaciones sobre la mujer en un nivel de exceso y saturación de rasgos que los vuelven modelo utópico, no alcanzable, que imposibilita la adecuación y se constituye a partir de la falta y, en tanto tal, aleja a las lectoras de la frustración. Esta imposibilidad de representacionalidad de los personajes por sobresaturación de rasgos imposibles y valorados como positivos, unida a la distancia temporal -histórica- que las novelas proponen, se configura en elemento de mediación en la construcción de identidades o subjetividades generizadas¹⁵⁴. Así, podemos afirmar que la puesta en sentido de la narración de personajes cuya etiqueta semántica se estructura a partir de la construcción de rasgos estereotipados de belleza, apela, en su dimensión ética, a esquemas compartidos de valoración cultural o de valores que esta cultura refuerza a través de diferentes prácticas simbólicas, entre las que se encuentra el *género*.

La apropiación subjetiva de los patrones femeninos, modelizados en los textos, cobra forma en el acto de la lectura, en el que se articulan no sólo el mundo construido en el texto con el mundo de los lectores sino, fundamentalmente, el horizonte cultural en el que polemizan, se fusionan y tensionan diferentes fuerzas de poder que estructuran las representaciones o visiones de mundo, en este caso sobre lo femenino.

La ficción sentimental vendría a dar cuenta de ciertas disposiciones que operan en esta cultura como posibles de la construcción de la feminidad y a reforzarlas mediante la ritualización y sublimación de ciertos esquemas de identificación femeninos que no terminan de posicionarse como guiones que ponen en crisis la construcción tradicional del mundo de la mujer, de sus comportamientos públicos y privados y de los ámbitos en los que se permiten transgresiones al orden lógico-patriarcal.

En esta lectura de la Novela Histórico-Sentimental Argentina, en tanto matriz ética y estética, se considera que en el acto de la lectura se articulan sentidos que colaboran para la construcción del *sí mismo*, de la identidad, de la subjetividad y que en esa circulación de sentidos intervienen las instituciones que fijan la norma de lo *bueno*, lo *deseable* y lo *justo* de la vida social. De allí que intentamos explicar cómo un género que construye a sus personajes con rasgos utópico-mercantiles -inalcanzables- sobre la mujer interpela un gran número de lectoras; las motiva a participar de club de fans, de foros de discusión, de presentaciones de libros, de encuentros de lectoras, en los que no sólo opinan de los personajes y tramas sino se ponen ellas mismas en el centro del debate. Las lectoras hablan, en nombre de los personajes, de sí mismas; no sólo retoman los contenidos propuestos por las novelas sino se constituyen en productoras de contenidos en tanto hacen visibles sus propias fantasías, gustos, deseos sobre el amor, el ideal de hombre, las prácticas románticas valoradas y las subvaloradas, el tipo de acciones que ellas tomarían en uno u otro caso, a quienes quieren y a quienes odian, etc. Estas prácticas propias de los nuevos horizontes mediáticos ponen en evidencia ciertas formas actuales de subjetividades que exhiben la intimidad de los afectos y de los sentimientos y los hacen visibles.

El género, en sus entrecruzamientos estéticos y culturales, recupera de la cultura de masas canales de comunicación y de espectacularización de las experiencias lectoras y del juego de identificaciones que

¹⁵³ Usamos, siguiendo a Arfuch, la categoría “devenir” en lugar de la categoría “ser” en tanto da cuenta de un proceso en “construcción nunca acabado, abierto a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades*. Trama Editorial/Prometeo libros, Buenos Aires, 2002, p.21.

¹⁵⁴ En esta instancia no desarrollaremos el aparato teórico ni analítico de la construcción de identidad y/o subjetividad cultural en tanto supera los alcances de este estudio.

construye. Las mujeres hacen visibles los sentidos que elaboran sobre el género y en relación con sí mismas; estas prácticas parecen tratarse, al decir de Sibila¹⁵⁵ “de un gran movimiento de mutación subjetiva, que empuja paulatinamente los ejes del yo hacia otras zonas, del interior al exterior, del alma a la piel, del cuarto propio a las pantallas [...] llevan a pensar en un conjunto de alteraciones mucho más radicales, que afectan a los mecanismos de construcción de subjetividades”¹⁵⁶. Las lectoras usan al género como excusa para exteriorizar, mostrar, comunicar las verdades de sus cuerpos y de sus sentimientos¹⁵⁷. Así como el género se permite narrar el erotismo y la sexualidad, las lectoras narran los sentidos que articulan sus representaciones subjetivas sobre estos mismos tópicos.

Llama la atención, en esta circulación de sentidos sobre el devenir mujer, que muchos de los juegos del lenguaje que articulan representaciones generizadas propuestas en el género se asientan en rasgos de una feminidad tradicional, de raigambre etno y falocéntrica, construida y sostenida por una cultura machista patriarcal. Es curioso notar que los espacios de transgresión están restringidos al desafío a los mandatos de clase que regulan las relaciones amorosas inter clase e inter étnicas pero que en lo demás, el género sostiene el sometimiento de la mujer a un deber ser tradicional, con rasgos universalizantes, capaz de articular representaciones de un ideal de mujer global que desconoce los particularismos de las construcciones de procesos identitarios femeninos. Las novelas, sus contextos de circulación y sus

¹⁵⁵ Sibila, Paula *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

¹⁵⁶ Ídem, p. 105.

¹⁵⁷ Si hacemos un rastreo simple en los foros de discusión sobre el género no hay una sola intervención en la que no aparezca el yo enunciativo. Los temas propuestos son en relación con los textos y con el género pero las lectoras siempre hablan de sí mismas, como lectoras o como sujetos particulares. Proponemos algunas participaciones de foros que hemos recortado y pegado con sus marcas originales para ejemplificar este aspecto de la discusión: “Para mi es muy importante el final feliz. Es una de las tantas razones por las que leo romántica. Si no tuviera un final feliz, de seguro se me arruina el libro, porque aunque haya estado todo muy bueno, siempre tendría ese pero. Además creo que no es necesario que una historia acabe mal para emocionarme y tocar mis sentimientos. Los libros románticos, y muchas veces sus finales felices, han logrado emocionarme hasta las lágrimas.” Tema de foro: ¿Novelas románticas = a final feliz? “Si la historia es buena, no se echa de menos, pero a mi

me gustan, ¡claro! en su justa medida, tampoco me gusta empezar la novela y a la 2º página que se pongan a ello.... 😊, pero todo depende de la historia, porque a veces la relación de la pareja es muy pasional y entonces no se ve mal porque refleja la

relación de los protagonistas 😊” “Para mi son imprescindibles en cualquier novela rosa, sea histórica, actual o paranormal. Me parecen que crean un vínculo más fuerte y creíble entre los protagonistas que las meras palabras de amor y miraditas tiernas y además me gusta que se desarrollen y se no ventilen con un beso e imagínate tu lo que pasa después, ahí que currárselo sin caer en la ordinariéz ; forma parte de la historia igual que la ambientación, los diálogos o la descripción de los personajes. Por eso, del mismo modo que los personajes se describen en las primeras hojas para que te hagas una idea, el sexo también tiene que tener un momento y razón para aparecer y no meterlo a presión en el principio o final del libro. Y en cuanto a lo de las descripciones es lógico que pensemos "a lo grande" no me imagino leyendo "... y ella dirigió por segunda vez su ardiente mirada a la entrepierna de él tratando de encontrar el palpitable miembro, que aunque pequeño se las prometía juguetón..." ya que fantaseamos pues que sea en todo, ¿no? 😊” Tema de foro: Hablemos de sexo. En www.autorasenlasombra.com

Me pregunto cuáles son las preferencias respecto a la experiencia sexual de la protagonista femenina de las foreras. ¿les gusta que las mujeres sean vírgenes? ¿Las preferís con experiencia? ¿Y porqué? Yo voy a responder primero: a mi me gustan más que sean vírgenes o poco experimentadas. Me explico, si no son vírgenes no me importa siempre y cuando provengan de un matrimonio (o relación) anterior donde el sexo no era nada extraordinario (y descubre el placer sexual con el prota). Debo reconocer que el hecho de que tengan mucha experiencia sexual me tira para atrás ¿porqué? no sabría decirlo, tal vez porque soy muy clásica, tal vez porque aún creo en la magia de las relaciones íntimas.....no sabría decirlo.

¿Y ustedes? ¿qué opinan? Tema de foro: Protagonistas vírgenes o experimentadas.

“weno, sobre si me gustan las escenas de celos: pues depende de como se comporte el "celoso/a" en cuestión. Si es que despierta su interés hacia el contrario con los celos, sí que me gustan. Pero si es para insultarlo ó hacerle barbaridades, no, no me gustan. Si tengo que elegir, quién los sufre: él. Pero a veces, los sufre ella y también me han gustado. Sobre si es acertado el tratamiento de los celos ¿te refieres a si me gusta como los resuelven? pues en ocasiones, no, pq recurren a la violencia ó la injusticia en el trato con el otro, sin escuchar a razones. En lo personal, no me considero persona celosa, aunque sí un pelín posesiva, pero vamos, lo contrario ya es desinterés. Los celos no son muy entendibles, pq conllevan un componente de desconfianza hacia la otra persona y de inseguridad en uno mismo. Sobre si me halagan, pues depende de la actitud de la otra persona. Si los celos son unas ligeras peleitas, pueden ser halagüños, pero si desencadenan una bronca con acusaciones injustas, pues no, no halagan sino todo lo contrario. Ofenden.

Besitos. Mayte. Tema de foro: Celos. En www.elrinconromantico.com (todas las citas son textuales sin correcciones)

lectoras constituyen cadenas de significación en las que se rearticulan constantemente, en un campo de fuerzas entre hegemonías y disidencias, rasgos identitarios que pugnan por la universalización y rasgos identitarios que pugnan por la particularidad.

El género narra cierta mercantilización de las relaciones al ser mediadas por las imágenes estereotipadas de *lo bello* -según el paradigma del mundo publicitario contemporáneo-. Narra, por un lado, en sus intersticios, los deslizamientos que acompañan el ascenso de un tipo de subjetividad estetizada y el triunfo de un modo de vida enteramente basado en las apariencias y la transformación de todo en mercancía y, por el otro, narra el afianzamiento de una moralidad tradicional, familiar, en la que el amor es el motor de las relaciones y en la que la subversión se articula en la prevalencia de lo erótico-sexual sobre la sexualidad tradicional. En ese sentido, el género cruza dos espacios simbólicos que configuran dos ratios diferentes y propician identificaciones difusas -esquizoides-: la de la historia tradicional de construcción de identidades nacionales, genéricas y sociales -la lógica moderna, perimida, configurada en su horizonte de representación- y la de la historia individual, de construcción de subjetividades fragmentarias -la lógica posmoderna, hedonista, individualista configurada en su horizonte de lectura-. Estas dos ratios que dialogan en los procesos de recepción hacen que los significados prefigurados en el género sobre el devenir de las subjetividades femeninas sean apropiados selectivamente por su comunidad de lectoras-consumidoras y articulados según otras lógicas a las que las lecturas simplistas de ideologización de audiencias pasivas suponen.

¿Quién cree en los finales felices? -o besos con sabor a Kitsch-

Las novelas no sólo construyen el ideal de belleza sino también el ideal de felicidad. Un mundo edulcorado que sustituye las mediocridades de lo cotidiano con un pacto de ficción al que la lectora se entrega((a?)). Los estereotipos, los clisé, los códigos amorosos culturales y los intragenéricos (los de la Novela Sentimental, Novela Rosa, Telenovela, Novela Histórico-Sentimental) circulan entre mujeres de un gran *público medio*¹⁵⁸ que construyen sus modelos estéticos y éticos en un espacio intersticial entre lo letrado y lo mediático, la realidad y la ficción, las utopías literarias y las distopías de la realidad, espacio de la contradicción, espacio ambiguo.

Los clisés de la cultura de masas construyen un escenario de felicidad y tranquilidad narrativa, los personajes femeninos son débiles frente a la virilidad masculina, se dejan seducir y erotizar por el cuerpo exótico y fuerte del varón, transgreden los mandatos socioculturales pero reciben de premio la realización de los planes amorosos, familiares y sociales.

Las mujeres narran el cuerpo erotizado y en esa operación transgreden los espacios y los temas tradicionales de lo decible y lo silenciado, de lo que se puede hablar y lo que se debe callar. La mujer se autodefine como sujeto textual y sexual y cuenta su historia, la de su cuerpo, independientemente de la que le habían contado -inventado- los hombres. En ese sentido puede leerse cierta rebelión porque es allí donde se había sentido mayor y más injustamente la represión y es allí desde donde se refiguran muchos de los sentidos en relación a la liberación femenina. La mujer puede hacer con su cuerpo lo que

¹⁵⁸ Seguimos la diferenciación de Pierre Bourdieu entre estética burguesa, estética media y estética popular en la que se diferencian, además diferentes franjas de consumidores o públicos. La estética de los sectores medios se constituye de dos maneras: por la industria cultural y por ciertas prácticas, como la fotografía, que son características del "gusto medio". El sistema de la "gran producción" se diferencia del campo artístico de élite por su falta de autonomía, por someterse a demandas externas, principalmente a la competencia por la conquista del mercado. Producto de la búsqueda de la mayor rentabilidad y la máxima amplitud del público, de transacciones y compromisos entre los dueños de las empresas y los creadores culturales, las obras del arte medio se distinguen por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos inmediatamente accesibles, por excluir los temas controvertidos en favor de personajes y símbolos estereotipados que facilitan al público masivo su proyección e identificación. En García Canclini, Néstor, "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". Fuente: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) [en línea] <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html>

le dé la gana, independientemente de lo que la cultura falocéntrica sancione. Sin embargo, en el género, la transgresión está morigerada en tanto la erotización y sexualización del cuerpo femenino sigue sujetado a ciertas reglas de la moralidad tradicional.

García Canclini sostiene que el consumo no opera conforme a un simple proceso de imposición desde arriba para abajo o un sencillo “ejercicio de gustos, antojos y compras irreflexivas, según suponen los juicios moralistas.” Más bien se trata de una “racionalidad sociopolítica interactiva” que se manifiesta en las “disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo.” De ahí que se produzca la complicidad entre el consumo y la ciudadanía, concebida como una “comunidad interpretativa de consumidores”¹⁵⁹. Entonces, el propósito totalizador de imposición de un determinado concepto de mujer como imagen de belleza reificada por parte de la ideología etnocéntrica y patriarcal tradicional se puede pensar, desde esta lectura, si no subvertido de modo revolucionario, sí, al menos, negociado. Y es, precisamente, el resultado de esta negociación de poder lo que permite establecer los límites y el alcance de la vertebración de la mujer como imagen. Lo que pondría de manifiesto el auge de la Novela Histórico-Sentimental sería una suerte de procesos de negociación en cuanto a la hegemonía cultural que permitirían establecer ciertas pautas o negociaciones en las relaciones de poder entre el discurso ideológico del logocentrismo tradicional y la recepción que del discurso del género efectúan sus lectoras. Entre la producción y el consumo.

El amor, el erotismo, la belleza física, la performance sexual, la virilidad y una resolución feliz a todos los problemas planteados en la trama son los elementos constitutivos de la construcción narrativa del género. Las novelas trazan sus propias filiaciones genéricas, las definen y postulan las adhesiones que las definen como género, que las hace ingresar a una cadena literaria de la tradición y que proponen el orden de su lectura. Hacia adentro del corpus, los géneros literarios populares -vinculados con el mundo de lo femenino- entablan el diálogo con la propia escritura. En las novelas, los personajes femeninos leen novelas sentimentales, leen folletines, escriben novelas románticas y postulan su identificación “refleja” con los personajes de la ficción que ingresan a la ficción. Atravesadas por estos relatos tradicionales, el género remite a una estética identificable dentro del campo literario y de las Telenovelas; y en esa operación delimita el espacio para su recepción. La ausencia de desplazamientos formales o temáticos en el tratamiento de la Historia y de las historias; la proliferación de besos, abrazos, miradas, celos, caricias, excitación y demás, dominan el relato, sin embargo esta profusión de marcas de la Novela Rosa no construye la desviación paródica por exceso sino ancla la representación en lo más reconcentrado del género, en el que Kitsch (en tanto apelación a elementos simples, repetidos y estereotipados de amor trivializado por sus opciones estéticas), en el melodrama y el romance, rasgos que se constituyen en los componentes básicos de los relatos. Componentes que se cruzan con los clisés románticos propios de los géneros masivos.

El género narra las diferencias pero presenta las opciones folletinescas como valiosas para la construcción de representaciones de género; recupera el gesto irreverente de la lectura a contrapelo de lo canónico y en esa operación les restituye un valor que la cultura tradicional les ha negado.

En muchas de estas novelas, la lectura genera identidades generizadas. Los personajes femeninos leen y en esa lectura reelaboran su subjetividad de género a partir de la representación de su estructura de deseos. Mediante una estructura consolatoria, en términos de práctica lectura y en práctica de proyección de fantasías románticas, las protagonistas se identifican con la tensión entre el placer y la moral propia de la narrativa de romance. En ese sentido es que señalamos que las novelas del género narrativizan las claves de una de sus posibles lecturas; sin embargo, sostenemos que las lectoras pueden hacer apropiaciones creativas y diferenciadas de los sentidos que parecen proponerse desde el sistema del género.

Más allá de la pasión estética y de la ineludible posición de la crítica literaria respecto de los rasgos formales de la Literatura, de las opciones que el campo literario contemporáneo recorta como centrales en el juego de fuerzas por la legitimidad, el género se propone a la crítica cultural como un objeto desde

¹⁵⁹ García Canclini, Néstor *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995, pp. 43-50.

el que es posible articular sentidos sobre los desplazamientos que se producen en las esferas de producción y consumo, en diferentes niveles culturales y sistemas de valoración, respecto de la ficción en tanto bien simbólico. Ciertas prácticas estéticas contemporáneas, en el entrecruzamiento de juegos de poder entre el mercado y el arte, proponen sentidos -percibidos como valiosos- que circulan con éxito en una amplia comunidad de lectoras de los sectores medios. Lectoras que se configuran a partir de hábitos de consumo cultural mediados por el mercado y que no encuentran en la Literatura experimental, de la predicación difusa, de la fragmentariedad y el caos narrativo los mecanismos capaces de interpelar sus sentidos. El género, a contrapelo de las demandas estéticas de hoy, funciona capturando el interés de un imaginario de lectura que no pretende, ni desde las opciones tópicas ni desde las retóricas, impugnar el *statu quo* estético-político del presente y ese hecho es el que produce el escándalo a la mirada de la crítica literaria. Ahora, si capturar la atención del lector es el sino de las prácticas de escritura, y estos textos de ficción hacen de ese axioma su fundamento proteico, y la lectura -y su crisis declarada en la era de la informatización de las comunicaciones, del zapping y la red- es una de las prácticas socio-cultural-identitaria que más interés demanda a la crítica cultural actual, estudiar la emergencia de un género que no solamente es muy leído sino que genera otras prácticas comunicacionales, críticas y de construcción de subjetividades nos ha resultado epistemológica y políticamente valioso.

La institución literaria no renuncia a la voluntad de la forma según el decir de Nelly Richard¹⁶⁰, una prosa, un verso, una escena dramática capaz de interpelar la subjetividad estética del lector sigue siendo la materialidad específica del arte y de su construcción insurrecta de sentidos; sin embargo no se puede caer en la necesidad de negar que la circulación de sentidos puede elegir otros caminos de difusión, otros itinerarios formales, otros destinatarios y, por ser “otros” –alternos y diferentes- no tienen por qué ser considerados menores o subvalorados. Son otras ficciones que requieren de otro instrumento crítico en el que se leen otros sentidos. Y los otros, en este modelo crítico no son ni epistemológica ni políticamente subvalorados.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor, *Identidades, sujetos y subjetividades*. Trama Editorial/Prometeo libros, Buenos Aires, 2002.
- Bourdieu, Pierre *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona, 1993.
- García Canclini, Néstor, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, México, 1995.
- García Canclini, Néstor, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. Fuente: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) [en línea] <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html>
- Sarlo, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2000.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1982.
- Sibila, Paula, *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008.

¹⁶⁰ En el epígrafe.

Tercera parte

Construcciones y deconstrucciones de la identidad femenina

Una lectura de las lecturas sobre la *escritura de la mujer* en Fanon.

Juan Pablo Cedriani

De la misma forma en que Fanon sentencia "no hay sociedades que sean más o menos racistas"¹⁶¹, nosotros proponemos sentenciar con igual severidad: *no existen sociedades más o menos machistas o en todo caso, sexistas*. En el trabajo analizaremos, por un lado, el *ambivalente* lugar que ocupa la mujer en los textos de Frantz Fanon (psiquiatra, filósofo de Martinica), a lo largo de su producción teórica, pero especialmente considerando el II Capítulo de *Piel negra, máscaras blancas*, llamado *La mujer de color y el blanco*. Por otro lado contrastaremos las igualmente ambivalentes recepciones feministas, que critican una *re-colonización de la mujer* con aquellas que defienden aspectos de la obra de Fanon, como genuinas propuestas de descolonización y emancipación femenina.

Para *pensar* las discrepancias en las lecturas feministas y fanonianas sobre el texto de Mayotte Capécia y en otro nivel, las oposiciones entre las lecturas feministas en torno a Fanon, apelaremos al concepto de *refracción*, de Bajtín, para acceder a la conflictividad propia de la inscripción de la mujer en el contexto colonial.

Frantz Fanon es un autor controversial en varios puntos de su obra. Se inserta de lleno en una época conflictiva¹⁶² y muere antes de poder ver el desenlace de la misma. En una observación muy interesante de Gérard Chaliand en un epílogo a *Los condenados de la tierra*, Fanon llega con su libro (nosotros extendemos esto en cierta forma a toda su obra), a un momento que ya lo esperaba, es decir, no viene necesariamente a abrir perspectivas sino a condensar sentidos en su propuesta¹⁶³. Ésta obra contó con una amplísima difusión a nivel mundial. Este fenómeno debe ser atribuido casi por completo a la influencia que tenía por aquella época Sartre y por lo tanto, el prólogo que desarrolla especialmente para el texto fanoniano.

Estas brevísimas referencias sirven para comprender su peso e impacto, a comienzo de los años 60 y enmarcar las preocupaciones específicas del texto. En lo que toca a este trabajo y por la temática especial del coloquio, nos ocuparemos de una discusión que podría ser delimitada como *el lugar de la mujer en la colonia, según la propuesta fanoniana* y por extensión, las posibilidades últimas de liberación de ésta del régimen patriarcal, trascendiendo de esta forma la doble dominación a la que es expuesta la mujer; colonial específica y de género, aún más específica, al interior del propio pueblo colonizado.

Particularmente identifiqué dos momentos centrales en la obra de Fanon en los que se cruza con estos temas: por orden cronológico el primero, es el segundo capítulo de *Piel negra, máscaras blancas*, que aborda las relaciones entre la mujer de color y el blanco, con una fuerte crítica a la obra *Je suis Martiniquaise* de Mayotte Capécia, el segundo es el primer capítulo titulado *Argelia se quita el velo*, un texto posterior de Fanon, respecto del papel del *haik*, una vestimenta típica del *Magreb* en la vida cotidiana argelina y específicamente en la lucha por la liberación colonial.

Antes de comenzar, cabe aclarar que nuestro supuesto acompaña al de Reiland Rabaka, para quien las consideraciones de Fanon respecto de las mujeres se manifiestan *casi esquizofrénicamente*¹⁶⁴ ya que sostenemos que a raíz de lecturas parciales en torno a cualquiera de las dos *caras* de Fanon, surgen posturas diametralmente opuestas. En este mismo sentido, una última salvedad, sobre el estilo al que

¹⁶¹ Fanon, Frantz, *Por la revolución africana*, FCE, México D.F: 1973, p. 49

¹⁶² Nos damos la licencia de incluir una elocuente enumeración como nota al pie, a los fines de no entorpecer la lectura: "Políticamente, la de 1960 fue la década del Mayo Francés, de la Revolución Argelina, de la descolonización en Asia y África, de la guerra de Vietnam, de la Revolución Cultural china, de la Primavera de Praga (y, para aplastarla, la invasión a Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia), de la construcción del muro de Berlín, de las luchas de los afroamericanos por su acceso a los derechos civiles, del Black Power, de los asesinatos de John y Robert Kennedy y de Martin Luther King, del inicio de la dictadura en Grecia, y de otras tantas formas de violencia... Fue parte del ciclo 1967-1973 de intensificación de la lucha de clases. En América Latina, sin duda, el suceso más importante fue la proclamación socialista de la Revolución Cubana iniciada en 1959". Waldo Ansaldi, Verónica Geordano: *América Latina, la construcción...*, pág. 245.

Invitamos además a consultar una enumeración muy útil pero en términos globales en: Inés Nercesian, *La política en armas y las armas de la política: Brasil, Chile y Uruguay 1950-1970*, CLACSO, Buenos Aires, 2010, pág. 189.

¹⁶³ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, FCE, Buenos Aires, 2009, p. 303

¹⁶⁴ Reiland Rabaka, *Forms of fanonism*, Lexington Books, Maryland, 2011, p. 219

nos tiene acostumbrados Fanon y que es propio de los autores que le fueron contemporáneos y con los que éste dialoga: afirmaciones de confrontación, desafiantes, desplegadas en alternancia con concisas argumentaciones y fuertes sentencias; imágenes potentes, como las que Chaliand utiliza para describir la prosa de Fanon: “Una voz mesiánica con acentos sinceros, impregnada de moralismo en que trasluce su pasión por cambiar el mundo”¹⁶⁵. Emplearemos por lo tanto una *estrategia* que consistirá en aplicar una escisión, *asumiendo* el o los puntos criticados por las feministas y la búsqueda de propuestas fanonianas que prevalezcan aún como *útiles* luego de asumir tal crítica.

Fanon y Capécia

Fanon es algo brusco cuando se dirige en contra de la autora, ganadora del Prix France-Antilles: “Un día, una mujer de nombre Mayotte Capécia, obedeciendo a un motivo que no acabamos de entender, escribe 200 páginas, su vida, en las que se multiplican a placer las proposiciones más absurdas. La acogida entusiasta que ha obtenido esta obra en algunos ambientes hace que analizarla sea un deber. Para nosotros no hay equívoco posible: *Je suis martiniquaise* es una obra barata, que preconiza un comportamiento malsano”¹⁶⁶.

Bien, intentaremos superar esto diciendo que tales afirmaciones, deben enmarcarse en la obra del autor al menos, para comprenderlas de una manera más acabada. Aquí nuestra estrategia será *desplazar* el conflicto de los autores a los textos, es decir, ir más allá de los exabruptos que Fanon comete con Capécia y concentrarnos en abordar el problema de la *lactificación* de la raza, es decir, el deseo de blanqueamiento, presente en el texto de la autora de Martinica. En las palabras de Rabaka: “Adjudicar a Fanon a la interpretación convencional de ‘antifeminista’, militarista-masculinista ‘profeta de la violencia’ (o mejor, malinterpretación) es, a mi parecer tirar el bebé junto con el agua de la bañera”¹⁶⁷. Lo interesante es que dentro del feminismo existe esta discusión planteada en torno a la cuestión Fanon-Mayotte, con puntos diametralmente opuestos. Con este criterio, podríamos decir que hay *dos escrituras de la mujer* (Mayotte), la de Fanon que supone que su obra perpetúa los *malsanos axiomas* raciales ya mencionados a toda costa en pos de *salvar la raza* y una de cierto sector del feminismo que enarbola la obra de Mayotte como precursora de la exploración de la subjetividad femenina en el ámbito de la colonia, a través de un esfuerzo, justamente femenino¹⁶⁸, (data de 1948, pensemos que piel negra... es del ‘52 y en el ‘48 ya había sido premiada la autora con el Prix de France-Antilles).

Paralelamente a esto, dos consecuentes escrituras desde la mujer, sobre Fanon (criticando a Mayotte). Mientras que, por ejemplo, Susan Brownmiller afirma que Fanon es un *hater of women*, Gwen Bergner a través de precisas observaciones encuentra a Fanon (con la complicidad de Homi Bhabha, luego), invisibilizando las perpetuaciones de dominación a través del género en la colonia. Mientras tanto, autoras como bell hooks¹⁶⁹ reconocen el importante papel que desempeñó la lectura de sus textos durante su formación, no sin luego dejar claro que ella *debió avanzar hasta autoras feministas para poder llegar a una verdadera instancia crítica y de liberación*¹⁷⁰. En este caso nuestro comentarista, Rabaka, se separa levemente de la autora para dejar claro que el problema de esa postura es que se cierne exclusivamente por dos textos, a saber, *Piel negra...* y *Los condenados...*; dejando por fuera de consideración sus demás obras. A nosotros por otra parte, nos parece notable cómo (apelando a algo comprobable simplemente), a diferencia de *Piel negra...*, Fanon incluye muchísimo más a las mujeres en las evocaciones, la referencia a éstas junto a los *hombres*, instando a la lucha, a su liberación, sobre todo en los momentos propositivos de la obra. Es por esto que Rabaka se encuentra con Tracy Sharpley-Whiting, quien afirma que muchas de las discusiones de este tipo, no hacen más que manifestar las

¹⁶⁵ Frantz Fanon, *Los condenados...* op. cit. p. 306

¹⁶⁶ Frantz Fanon, *Piel negra...* op. cit. p. 66

¹⁶⁷ Reiland Rabaka, *Forms of ...* op. cit., p. 220 (Traducción propia),

¹⁶⁸ Cabe aclarar que no entraremos en la discusión con el texto de Arnold A. James, quien emprende un muy interesante estudio respecto de la efectiva autoría de Capécia en “Mayotte Capécia: De la parabole biblique à Je suis Martiniquaise” *Revue de littérature comparée*, 2003/1 n° 305, p. 35-48.

¹⁶⁹ Es el pseudónimo de la autora, quien originalmente se llama Gloria Jean Watkins.

¹⁷⁰ Reiland Rabaka, *Forms of ...* op. cit. p. 222

divisiones que posee de hecho *el feminismo*¹⁷¹. En consonancia con este supuesto, demanda Rabaka considerar aquí una prueba más de las grandes posibilidades de lectura, en este caso entre las feministas, y la consideración crítica de su interpretación, entre la auto valoración de la experiencia de la mujer y *la reproducción de la más profunda desviación existencial*. Un supuesto que demarca esta desviación: “Para nosotros el que adora a los negros está tan enfermo como el que los abomina. A la inversa, el negro que quiere blanquear su raza, es tan desgraciado como el que predica el odio al blanco”¹⁷². Esta afirmación será una de las premisas centrales de la crítica de Fanon a esta autora y en general a las diferentes formas de *mistificación racial*.

Fanon y el *haik*

Un texto central en la discusión feminista es el primer capítulo de *Sociología de la revolución*, titulado *Argelia se quita el velo*, donde el psiquiatra de Martinica se extiende sobre una cuestión no zanjada, incluso en nuestros días, que gira en torno al uso del *haik*, el velo de seis por dos metros con el que tradicionalmente se cubre el cuerpo femenino, en una de las variantes del *hiyab*. Adelantamos inmediatamente que nuestra estrategia aquí será separar el problema respecto de las estrictas regulaciones respecto del vestido, administradas por el *hiyab*, de la pregunta que orienta la búsqueda fanoniana: ¿de qué manera se articulan las dinámicas en torno al velado del cuerpo femenino con las propias de la dominación colonial, en su afán de posesión? Seamos claros, en las palabras de Fanon: “Los argelinos, las mujeres con *haik*, las palmeras y los camellos forman el panorama, el telón de fondo natural de la presencia humana francesa”¹⁷³.

La mujer argelina que usa *haik* hará frente luego a otro fenómeno: la contra-educación. Con este término nos referimos a los esfuerzos de las instituciones coloniales por inculcar la liberación de la mujer argelina a través de la eliminación del velo, sin poner jamás en juego las terribles formas de opresión que mantienen sobre el pueblo argelino en su totalidad. En relación a esto, la mujer se ve bombardeada por mensajes provenientes de campañas sociales, activistas, docentes en los colegios, etc. que la instan a convertirse en mujer *plenamente*, a *desechar*, *desprenderse*, de lo que constituía parte de sí misma: El velo; y por tanto devenir en una *mujer a la europea*¹⁷⁴.

Tomando en cuenta lo anterior es que se entiende que Fanon se detenga a destacar las declaraciones de los médicos que cuando examinan a una mujer argelina, que frente a ellos se quita el velo, manifiestan una *desilusión*: la mujer que aparece es común y corriente¹⁷⁵.

Ahora bien, frente a la determinación de las autoridades europeas en Argelia de hacer que la mujer removiera su velo, muestra Fanon dos reacciones en la población femenina e indirectamente, masculina: por una parte una fuerza inercial que ha luchado por mantenerlo en uso como signo de resistencia a las medidas arbitrarias y violentas que adopta el régimen colonial contra el pueblo y en definitiva contra cada una de las subjetividades que han de padecer esta imposición de abandonar una parte de sí mismas, una parte de sus predecesores y una parte de su raza. A la disolución de la persona en triple, como Fanon indica, para el negro que se encuentra atravesado por *axiomas coloniales*, tiene lugar en el momento en que la mujer sin velo ha perdido un componente preciado que la unía a su raza, a sus antepasados y que la mantenía a ella misma unida.

Por otra parte, en medio de la lucha por la liberación argelina, surgen una serie de fenómenos que ponen a prueba directamente la capacidad de adaptación del esquema corporal, frente a determinadas condiciones sociopolíticas. Estas son formas de resistencia relacionadas estrechamente con la lucha armada por la liberación, liderada por el FLN o Frente de Liberación Nacional, del que formaría parte

¹⁷¹ Ídem, p.233

¹⁷² Frantz Fanon, *Piel negra...* op. cit. p. 42

¹⁷³ Frantz Fanon, *Los condenados...* op. cit. p. 125

¹⁷⁴ Pensemos estas demandas desde la unión de la vestimenta y el cuerpo, y la función que ésta cumplía en la integración del esquema corporal del individuo, en este caso de la mujer. Para más desarrollo sobre la *occidentalización de la mujer en culturas no occidentales* podemos encontrar otro ejemplo en el lúcido texto de Michitarō Tada en relación a la reacción de las mujeres japonesas frente a la *figura de Marilyn Monroe* y la adopción en gran mayoría de esta apariencia y *preocupación* por alcanzar el ideal que su figura planteaba. Michitarō T., *Karada, el cuerpo en la cultura japonesa*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010, p. 144 y ss.

¹⁷⁵ Cf. Frantz Fanon, *Sociología de una revolución*, Tolemia, Buenos Aires, 2012, p. 28

activa Fanon por unos años¹⁷⁶. Dichas formas de resistencia son un corolario de la decisión de incorporar a las mujeres a la lucha activa, con lo cual se llevarán cabo dos alteraciones inusitadas hasta el momento, que afectarán directamente la constitución del esquema corporal. Por un lado, la supresión del velo en el uso cotidiano de la argelina. Esta medida se aplicó una vez que el FLN se dio cuenta de las sospechas que generaba el atuendo a las tropas enemigas que ocupaban Argelia. En otras palabras, así como en el plano de la vida y el deseo, el velo ocultaba las fantasías proyectadas de los conquistadores, en la situación de enfrentamiento armado el velo representaba, sobre todo, en las esposas de los combatientes, los temores e intrigas de aquellos. Una mujer podía, debajo del velo, transportar armas, llevar mensajes y todo tipo de secretos¹⁷⁷. Mientras que en el plano de la conquista cultural la argelina era *guiada para su independencia*, y aprendía que *de-velarse* era su acceso a la condición de mujer *evolucionada a lo europea*, en el contexto de plena guerra no había una canalización institucional de tal sutileza, específicamente dedicada a persuadirla de que se quitara el velo; en la guerra era aprisionada, violada y torturada sin más¹⁷⁸.

Hay que aclarar una vez más que tal como Fanon explica, la *sensación* de la pérdida del velo era vivida de manera angustiante por las mujeres. Concentrándonos específicamente en la problemática corporal, podemos decir que la ‘disciplina’ había formateado efectivamente los cuerpos y como es de esperar, había pasado a formar parte íntegramente de su esquema; de allí que con perder su protección experimentarían algo muy cercano a su desintegración: “Es preciso haber escuchado la confesión de algunas argelinas o haber analizado el material onírico de ciertas mujeres recientemente despojadas del manto, para apreciar la importancia de este último en el cuerpo vivo de la mujer”¹⁷⁹.

Ahora bien, esta mujer es la que luego decide deliberadamente desprenderse de una parte de sí misma para contribuir a la lucha. Pasará por lo tanto por un proceso interesante a la luz de la cuestión de la imagen corporal; el de aprender a mover su cuerpo en un espacio distinto del hogar: “Al tener que vivir en espacios hogareños restringidos, su cuerpo no adquirió la movilidad normal frente a un horizonte ilimitado de avenidas, aceras amplias, casas, automóviles y gentes esquivas y con prisas...Esta vida relativamente enclaustrada que implica movimientos conocidos, inventariados, y reglamentados, hipoteca gravemente cualquier cambio inmediato”¹⁸⁰.

Lo curioso es que además llegaron a esa situación las mujeres argelinas por el recrudescimiento de los preceptos tradicionales luego de la ocupación colonial. La imagen corporal se inscribe aquí como un elemento activo de resistencia en la lucha, un elemento de protesta política, se repliega ante la demanda de encuentro y luego se modifica para combatirlo. Lo que nos interesa rescatar de esta parte es el siguiente razonamiento en función del desarrollo del esquema corporal:

En una primera instancia, la argelina usa el haik honrando ciertos valores culturales. A raíz de esto, su cuerpo y los movimientos que realiza se circunscriben a las posibilidades motrices que le presentan este atuendo y el conjunto de pautas sociales que lo acompañan. Tiene además una función social específica: separa a la mujer de la niña, y a los hombres de la mujer, como explica Fanon¹⁸¹.

En una segunda instancia, frente a la conquista, las medidas culturales se cierran y circunscriben a la argelina, acotando más aún su espacio de acción al propio hogar casi exclusivamente; con lo que el esquema corporal reevalúa el conjunto de posibilidades que ahora tiene en un espacio reducido. El velo es mantenido por la argelina en señal de protesta frente al colono, que mediante herramientas institucionales, principalmente, intenta persuadir a la mujer a *aparecerse*, que en la lógica colonial equivaldría más bien a un *estar expuesta*. Y en una tercera instancia, luego, como modo de lucha frente a la guerra de liberación, la mujer reconfigura su esquema nuevamente, quitando ella el velo, apartando las sospechas que sobre ella pueden caer, continuando con la lucha armada.

El detalle en estas puntualizaciones tiene sentido pues muestra al elemento político-social que opera influyendo directamente. Fanon aclara que “No podría pensarse en las mujeres como un producto de

¹⁷⁶ Alejandro De Oto, *Frantz Fanon. Política y poética del sujeto postcolonial*, El Colegio de México, México D.F., 2003, p. 219

¹⁷⁷ Cf. Frantz Fanon, *Sociología...* op. cit. p. 30

¹⁷⁸ Ídem, p. 27

¹⁷⁹ Ídem, p. 41

¹⁸⁰ Ídem, p. 32

¹⁸¹ Cf. Ibid. p. 40

sustitución, sino como un elemento capaz de responder adecuadamente a las nuevas tareas”¹⁸². Esta cita no refiere solo a la capacidad del esquema corporal para adaptarse a los cambios del medio por la incorporación o la expulsión de elementos, atendiendo a su función primaria como parámetro de interacción con el exterior; sino que además apunta directamente a las cargas políticas, sociales y culturales que lo revisten y que, por lo tanto, lo convierten en un terreno más de opresión y lucha por la liberación.

A modo de cierre

Las múltiples lecturas y escrituras que de la producción fanoniana se han hecho, a nuestro criterio, en base a lecturas o selecciones parciales de las posturas del autor, pasan por alto las mutaciones que el propio autor ha atravesado a lo largo de su obra. Discutir de esta manera con sus textos, no hace más que recortar sus posibilidades y perder quizás, otras aristas de investigación muy interesantes. Por nuestra parte, como alternativa, presentamos esta estrategia de lectura que opta por reconocer el *error fanoniano*, pero a la vez dejar espacio para preguntar si se haya superado o no. Nosotros consideramos que efectivamente el autor, a partir de su residencia en Argelia y en contacto con las mujeres militantes del FLN, realiza un vuelco de perspectiva y supera las concepciones de las primeras obras. Consideramos además que la siguiente cita, con la que cerraremos este trabajo, es una prueba de ello. De *Los condenados de la tierra*: “El país subdesarrollado debe abstenerse de perpetuar las tradiciones, feudales que consagran la prioridad del elemento masculino sobre el elemento femenino. Las mujeres recibirán un lugar idéntico a los hombres, no sólo en los artículos de la constitución, sino en la vida cotidiana, en la fábrica, en la escuela, en las asambleas”¹⁸³.

Bibliografía

- De Oto, Alejandro *Frantz Fanon. Política y poética del sujeto postcolonial*, El Colegio de Mexico, México D.F., 2003.
- Fanon, Frantz, *Por la revolución africana*, FCE, México D.F: 1973.
- Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, FCE, Buenos Aires, 2009.
- Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*. S/D
- Frantz Fanon, *Sociología de una revolución*, Tolemia, Buenos Aires, 2012.
- Michitarō T., *Karada, el cuerpo en la cultura japonesa*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.
- Reiland Rabaka, *Forms of fanonism*, Lexington Books, Maryland, 2011

¹⁸² Frantz Fanon, *Sociología...* op. cit. p. 31

¹⁸³ Frantz Fanon, *Los condenados...* op. cit. p. 184

Literatura infantil: construcción de identidad, un abordaje simbólico al cuento Cuando San Pedro viajó en tren de Liliana Bodoc

Lucero Gómez Cruz

*... sueña y sigue
y viaja que la luz no lleva miedo
dulce fila errante
y profecía para el niño.*

Luis Alberto Spinetta¹⁸⁴

No recuerdo a ciencia cierta cuántos años tenía cuando comencé a leer, sin embargo me parece que he leído desde siempre, me parece haber leído incluso antes de leer. En mi casa infantil, los libros eran tema recurrente. Tenía 8 años cuando recibí mi primer libro *para grandes*, es decir, un libro con más palabras que dibujos, fue un regalo que mi maestra de primer grado me ofrecía en el día de mi primera comunión, a partir de ese día descubrí el camino perfecto para comunicarme con mi padre: Todas las noches, antes de dormir, mi viejo dejaba un libro un sobre mi mesita de luz –éste te va a gustar- decía, me daba un beso, guiñaba el ojo y salía de la habitación; entonces yo, en la preciosa soledad que ofrecía una habitación de niña, lo devoraba hasta que se diluía en mis sueños. A la mañana siguiente, camino a la escuela, mi viejo me preguntaba -¿Qué te pareció?- y comenzaba un diálogo que se mantiene hasta nuestros días...

Viaje

“Un tren es un túnel que avanza. Un tren es un dibujo que se pierde hacia el fondo de la hoja. Un tren es siempre un misterio...” puede leerse en la página 18 del cuento Cuando San Pedro viajó en tren de la autora argentina Liliana Bodoc, editado por SM (2008) este relato sirve como disparador para abordar el tema que nos ocupa ¿Puede la literatura infantil construir la identidad? Si entendemos la literatura como un discurso subjetivante, entonces “un tren”, “un túnel” nos remiten a la construcción de un sentido identitario que avanza o se pierde pero que siempre es un misterio. Por ello, nos adentraremos en los caminos de la construcción simbólica que ofrece la obra de la autora santafecina.

Cuando San Pedro Viajó en tren narra la travesía de Nicanor, un niño de nueve años quien junto a su madre -Ofelia-, comienza un viaje en tren desde San Pedro, provincia de Buenos Aires, rumbo a “la gran ciudad, que le comía las orillas” hacia donde su padre ha partido tiempo atrás en busca de trabajo y oportunidades; así, Nicanor viaja por primera vez en tren, su madre le ha dicho “vamos a comer y a dormir, porque el viaje es largo”, el niño entiende que el viaje (acaso sin retorno) será triste pero que no debe llorar. En un intento por complacer a su madre, el protagonista duerme un poco, sin embargo se despierta a mitad de la noche y decide recorrer el tren, en el trayecto va descubriendo a los pasajeros que duermen “hechos un ovillo” o “desparramados”, “algunos con la cabeza apoyada en el hombro de su acompañante”. Nicanor avanza en medio de un tren que hace ruido (“como el derrumbe de miles de cacerolas y sartenes”), abre las puertas para atravesar la zona donde los vagones se enganchan y “donde el piso es amenazante. Y el paisaje más bello”; cambia de vagón, cambian los durmientes pero ninguno

¹⁸⁴ SPINETTA, Luis Alberto, “Viaje y epílogo” en Bajo Belgrano. Spinetta Jade, 1983.

escucha su paso mientras una anciana permanece despierta...

Nicanor llega finalmente a la locomotora, se topa con el guarda y le cuenta que su mamá está triste, el hombre mira al niño, lo entiende y dice: “De tanto en tanto, viajan personas como tú y tu mamá. Son personas que llevan... ¿Sabes qué llevan? ¡Llevan su pueblo entero como equipaje!”. El narrador calla y el libro se llena de recuerdos.

Aproximación simbólica

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el «Mundo» (con mayor precisión: «nuestro mundo»), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de «extranjeros» (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas).

Mircea Eliade¹⁸⁵

Como afirma Teresa Colomer¹⁸⁶, (2001) en la literatura infantil las imágenes y las palabras representan un mundo, y hacen manejable el mundo exterior mucho más complejo y caótico, así, niños y niñas aprenden a interpretar los símbolos de una cultura que se les ofrece como propia. Además, es a través de la literatura, de los cuentos, que la infancia comienza por articular sus primeros discursos, juicios y emociones sobre del mundo que lo rodea.

Algunos abordajes críticos sobre este cuento de Liliana Bodoc, señalan que bien puede entenderse como un libro que gira en torno a la inmigración, pues en el sentido más estricto, Nicanor y su familia dejan su pueblo, emprenden un viaje y llegan a un nuevo lugar en el que seguramente adoptan nuevas costumbres. Efectivamente, esa es una lectura posible, sin embargo, la carga poética de la autora así como las ilustraciones de Valeria Docampo, ofrecen una mirada acaso más compleja. Según Gianni Rodari¹⁸⁷ (2001), la teoría más antigua de la fantasía deriva de los rituales de iniciación usados en las antiguas sociedades, basándose en Las raíces históricas del cuento de Vladimir Propp, Rodari señala que lo que se narra en los textos para niños, o lo que esconde al final de su metamorfosis (el paradigma del viaje), sucede desde la antigüedad: los niños que llegan a cierta edad son separados de su familia, o como en este caso, de su pueblo natal y son llevados *al bosque* para alcanzar su madurez.

“Cuando Nicanor estaba por cumplir nueve años, San Pedro, estaba por cumplir ciento diez. Un pueblo de ciento diez años cansado de pelear contra la dentadura de la gran ciudad, que le comía las orillas. Y arrancaba a pedazos enteros de tierra sembrada y florecida.

San Pedro se cansó.

Entonces, sus hombres y sus mujeres tuvieron que partir a buscar suerte en otros sitios.”
(Bodoc, 2008)¹⁸⁸.

¹⁸⁵ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Guadarrama, 4ta. Edición. 1981.

¹⁸⁶ COLOMER, Teresa. “La enseñanza de la literatura como construcción del sentido”. *Lectura y Vida. Revista Latinoamericana de Lectura*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Año 22, n° 1, 2001.

¹⁸⁷ RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Ediciones Colihue, Buenos Aires. 2011.

¹⁸⁸ BODOC, Liliana. *Cuando San Pedro Viajó en tren*. Ediciones SM, Buenos Aires. 2008, p. 11.

Siguiendo esta lógica, el viaje que emprende Nicanor “se podría considerar que entra dentro del mismo plan el hecho de que el niño experimente un desencanto profundo y doloroso al ver que sus padres no pueden vivir en conformidad con sus expectativas infantiles y que, de este modo, llegue a ser capaz, desde el punto de vista físico y mental, de conseguir lo que quiere por sí solo.” (Bettelheim, 2007)¹⁸⁹; el protagonista sabe que su padre se ha cansado de San Pedro, comprende que su madre come y duerme para no llorar, así en la oscuridad de la noche – de su primer viaje en tren- decide encontrar su destino. El héroe se adentra en los vagones desconocidos, a través de la sombra de los pasajeros.

“Nicanor atravesó todo el vagón. De nuevo abrió la puerta con esfuerzo. Y de nuevo pasó por la zona incierta donde el tren se une y se separa.

En el vagón siguiente había muy pocos pasajeros. Entre todos, se destacó una anciana que estaba tan despierta como si hubiesen sido las cinco de la tarde en el umbral de su casa”. (Bodoc, 2008)¹⁹⁰.

Como señala Ana Bloj¹⁹¹, “la construcción de nuestra subjetividad lleva impresas las marcas del “Otro”. La construcción de nuestra subjetividad camina por la herida que dejó abierta el desamparo original y, en el trayecto posterior del ciclo vital, todo se reduce a atenuar, con la soldadura omnipotente al “Otro”, la indefensión absoluta” (Bloj, 2009). En este sentido, Nicanor deambula por los vagones oscuros, llevando la tristeza y la desolación a cuestas; abandona (es obligado a abandonar) su sitio original: “-San Pedro está para allá – señaló hacia el final del tren – y nosotros nos vamos para el otro lado – señaló hacia adelante-.” Sin embargo las primeras etapas de la subjetividad infantil han sido completadas, Nicanor tiene nueve años cuando sube al tren para reunirse con su padre, su rasgo de identidad, su Yo, atraviesa el periodo de latencia y modifica con el pasar de los vagones y su contacto con el mundo exterior representado por los pasajeros. Un tren es un túnel que avanza y que siempre es un misterio.

-Con razón el tren pesa demasiado y avanza lento (...) De tanto en tanto, viajan personas como tú y tu madre. Son personas que llevan... ¿Sabes qué llevan? ¡Llevan su pueblo entero como equipaje! Y aunque el tren es fuerte no puede cargar con un río, campos sembrados, amaneceres enteros, un sol y un cielo. Porque las personas como ustedes llevan hasta el cielo de su pueblo. Y eso, mi querido muchacho, es muy pesado.” (Bodoc, 2008)¹⁹².

Bettelheim (2007) sostiene que los cuentos son portadores de un profundo significado, que así como los mitos, la literatura proyecta un alivio a las pulsiones y ofrece modos de solucionarlas con el ofrecimiento de un final feliz. En este sentido, el encuentro de Nicanor con el guarda de la locomotora convierte los miedos del niño en soluciones a la problemática de su existencia, el guarda contiene al pequeño héroe y le indica un camino posible: “Un día se dejan olvidado el río. Al viaje siguiente ya no quieren cargar con los campos. Luego dejan el amanecer. Y así un buen día, solamente llevan un poco de ropa en sus valijas.”. Nicanor debe decidir si adentrarse en o no en los misterios del túnel.

A bordo

En el tibio día, de la luz, anda la serpiente, por la sal...

¹⁸⁹ BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Biblioteca de Bolsillo, Barcelona. 2007, p. 133.

¹⁹⁰ BODOC, Liliana. *Cuando San Pedro Viajó en tren*. Ediciones SM, Buenos Aires. 2008, p. 22.

¹⁹¹ BLOJ, Ana y otros. *El revés del reino: Experiencia de investigación. La literatura infantil como recurso subjetivante*. Laborde Editor, Rosario. 2009, p. 10.

¹⁹² *Ibidem*, p. 26.

*Nadie la acomete, a irse...
la serpiente viaja, sin cesar...
Y en el nuevo día, labios
sin tiempo...
nubes vienen...
trayendo mensajes, y puertas, puertas,
puertas...*

Luis Alberto Spinetta¹⁹³

Según George Boeree¹⁹⁴ (2001), la teoría de Carl Jung divide la psique en tres partes: El *yo*, es decir, la mente consciente; el *inconsciente personal*, conformado por las memorias del inconsciente y el *inconsciente colectivo*, la llamada herencia psíquica, que es el reservorio de nuestra experiencia como especie. Es justamente en esta tercera parte en donde la tesis planteada encuentra su anclaje epistemológico: ¿Puede la literatura infantil construir la identidad? Puesto que el inconsciente colectivo está íntimamente ligado a las emociones, y es a partir de las emociones que los niños encaran los signos de la cultura, se puede afirmar que la realidad interna así como la realidad externa de la infancia encuentra en la literatura una identidad performativa. Así, desde una perspectiva hermenéutica, entendida como ‘el arte de interpretar textos’, se puede aventurar una lectura simbólica de los personajes y elementos que conforman la trama narrativa del cuento; esta posible lectura basa su interpretación en los arquetipos (imágenes) propuestos por Carl G. Jung¹⁹⁵, a la luz del Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot¹⁹⁶.

El arquetipo de Jung, según Bouree¹⁹⁷ (2001), “es como un agujero negro en el espacio. Solo sabemos que está ahí por cómo atrae materia y luz hacia sí mismo”, el arquetipo está formado por los contenidos del inconsciente colectivo que actúa como ‘principio organizador’ de las experiencias. De este modo, en Cuando San Pedro viajó en tren se pueden identificar los siguientes arquetipos:

Nicanor es el Yo de Jung, que viaja hacia el padre que es su Animus y con la madre que es su Anima quien, como tal, es la encargada de mediar entre padre e hijo para que el proceso de individuación se realice. El viaje que emprende el protagonista es de carácter iniciático, un rito de pasaje que le permite al niño salir de la oscuridad y la angustia de los cuerpos dormidos en la noche hacia el retorno del amanecer; de hecho el túnel que anda tiene una salida: el conocimiento de sí mismo para el niño y su apertura al mundo desde el equilibrio de la presencia de sus padres- Anima y Animus juntos, que son el mismo niño- desde la posibilidad de no ser tragados por el monstruo-ciudad, uniéndose al final del viaje.

Por eso el guarda de la locomotora –el viejo sabio- dice que al tren le pesa llevar un río como equipaje (el destino y la regeneración del mundo simbólicamente hablando) o un amanecer (el sol es el símbolo de la trascendencia por la vía de la razón). Explícita la experiencia que el niño sólo puede sentir: “Llevan un pueblo”, es decir, la totalidad del paraíso perdido, que es la infancia; de hecho, Nicanor y su familia son expulsados por la sombra que es la ciudad y que como un verdadero monstruo se va comiendo San Pedro “cansado de pelear contra la dentadura de la gran ciudad, que le comía las orillas.”

Por su parte, Hugo Aguilar¹⁹⁸ señala que el tren que se aleja del pueblo encierra en sí mismo un simbolismo ancestral:

¹⁹³ Spinetta, Luis Alberto. “Serpiente (viaja por la sal)” en Desatormentándonos. Pescado Rabioso, 1972.

¹⁹⁴Boeree, George. Teorías de la personalidad, traducción al castellano Dr. Rafael Gautier. (2001). Disponible en: <http://webspaceship.edu/cgboer/jungesp.html> (última consulta: 12 de mayo de 2014).

¹⁹⁵ Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Editorial Paidós, Barcelona. 1995.

¹⁹⁶ Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Editorial Labor, Barcelona. 1992.

¹⁹⁷ Boeree, George. Teorías de la personalidad, traducción al castellano Dr. Rafael Gautier. (2001). Disponible en: <http://webspaceship.edu/cgboer/jungesp.html> (última consulta: 12 de mayo de 2014).

¹⁹⁸ Aguilar, Hugo. El niño, interpretación simbólica de Cuando San Pedro viajó en tren. Inédito, 2014.

“El tren es también una serpiente, pero no la de la tradición cristiana, si no de las tradiciones americanas, que fundan mundos y crean el cosmos como la mítica serpiente Tren Tren de los mapuches que lucha contra la serpiente Koy Koy para salvar a los hombres del diluvio. Tren Tren es una serpiente de tierra enviada por el sol para pelear con la otra, mandada por Marte para destruir a los hombres; de esa lucha nacieron los Andes y los primeros mapuches. El tren es la serpiente, la nave y el túnel que al final ofrece la esperanza de abandonar la noche para recibir nuevo día, es decir, de la conciencia infantil a la develación del naciente Yo adulto. Es la vía de la individuación, proceso por el cual se afirma la conciencia del Yo como principio fundador del sujeto. De esta manera, Nicanor espeja su experiencia en un lector transido por la misma experiencia vital del desarrollo psíquico. Y, en este cuento, promete el equilibrio de los cuatro arquetipos principales de Jung (ánima, animus, sombra y yo) como ingredientes necesarios de la construcción del Self. El sí mismo del sujeto” (Aguilar, 2014).

La literatura infantil dialoga entre el individuo y su cultura por eso la estructura simbólica de los cuentos desentraña el sentido global de la experiencia para entender al mundo, “los personajes forman parte del mundo real de los niños y permanecen en sus referencias sobre el mundo como una herencia cultural compartida con los adultos.” (Colomer, 2001)¹⁹⁹. Nicanor recuerda su vida en San Pedro mientras viaja en ese tren sin saber si tiene un pasaje para volver cuando el trigo madure, camina entre los pasajeros dormidos. Algunos han gritado en el andén justo antes de partir “Adiós”, “Hasta pronto”, “No te olvides de mí”.

Epílogo

“Difícilmente se puede concebir un ser humano que no sienta la fascinación del «relato», de la narración de acontecimientos significativos, de lo que ha sucedido a hombres provistos de la «doble realidad» de los personajes literarios (que a la vez reflejan la realidad histórica y psicológica de los miembros de una sociedad moderna y disponen del poder mágico de una creación imaginaria).”

Mircea Eliade²⁰⁰

En palabras de Graciela Montes²⁰¹: “En la historia individual la imagen que tenemos de nosotros mismos —eso que llamamos un poco pomposamente identidad— se ha ido construyendo a lo largo de los años y siempre a través de los otros. No ha sido en situación de monólogo, sino en diálogo con el otro —y con 'lo otro'— como hemos llegado a armarnos nuestro propio cuento”. (Montes en Sánchez, 2002). Así, los recuerdos de Nicanor se convierten en imágenes color sepia: La escuela, sus compañeros de clase, un campamento, un río, una guitarra, todo eso viaja con el niño en su mochila infantil que ha comenzado a construir su identidad, una identidad que se presume como personal pero que resulta ser colectiva. Este relato, recomendado por la editorial para niños y niñas a partir de 7 años, permite reconocer rasgos culturales comunes, como se puede leer en sus páginas, Nicanor viaja con todo su

¹⁹⁹ Colomer, Teresa. “La enseñanza de la literatura como construcción del sentido”. Lectura y Vida. Revista Latinoamericana de Lectura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Año 22, n° 1, 2001.

²⁰⁰ Eliade, Mircea. Mito y realidad. Editorial Labor, Barcelona. 1991.

²⁰¹ Sánchez, Claudia. La identidad en la literatura infantil argentina. Ser o no ser en el mundo. Revista Imaginaria. 2002. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/08/3/sanchez.htm> (última consulta: 1 de mayo de 2014).

pueblo, es decir, con todas las experiencias colectivas compartidas por lo que al presunto lector no le será difícil encontrar en los rasgos del protagonista que le resulten identificables.

Hasta aquí, un recorte subjetivo y personal que se presume académico, una posible lectura de Cuando San Pedro Viajó en tren, una aproximación teórica que seguramente escapa a las pretensiones de Bodoc pero que forma parte de mi propia construcción de sentido. Han pasado 30 años de construir una identidad íntimamente ligada al discurso literario que comenzó con mi *primer libro para grandes*, un regalo iniciático concedido por mi maestra de primer grado en el día de mi primera comunión, 30 años de un continuo ir y venir entre las sombras y las serpientes en las que mi padre forma parte del entramado performativo. Los trenes y los túneles se han sucedido uno tras otro, como escribe Liliana Bodoc, autora argentina reconocida internacionalmente: “Un tren es un dibujo que se pierde hacia el fondo de la hoja..”.

Bibliografía

- Aguilar, Hugo. El niño, interpretación simbólica de Cuando San Pedro viajó en tren. Inédito, 2014.
- Bettelhem, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Biblioteca de Bolsillo, Barcelona. 2007, p. 133.
- Bloj, Ana y otros. *El revés del reino: Experiencia de investigación. La literatura infantil como recurso subjetivante*. Laborde Editor, Rosario. 2009, p. 10.
- Bodoc, Liliana. *Cuando San Pedro Viajó en tren*. Ediciones SM, Buenos Aires. 2008, p. 11.
- Bodoc, Liliana. Cuando San Pedro Viajó en tren. Ediciones SM, Buenos Aires. 2008, p. 22.
- Boeree, George. Teorías de la personalidad, traducción al castellano Dr. Rafael Gautier. (2001). Disponible en: <http://webpace.ship.edu/cgboer/jungesp.html> (última consulta: 12 de mayo de 2014).
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. Editorial Labor, Barcelona. 1992.
- Colomer, Teresa. “La enseñanza de la literatura como construcción del sentido”. *Lectura y Vida. Revista Latinoamericana de Lectura*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Año 22, n° 1, 2001.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Guadarrama, 4ta. Edición. 1981.
- Eliade, Mircea. Mito y realidad. Editorial Labor, Barcelona. 1991.
- Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Editorial Paidós, Barcelona. 1995.
- Rodari, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Ediciones Colihue, Buenos Aires. 2011.
- Sánchez, Claudia. La identidad en la literatura infantil argentina. Ser o no ser en el mundo. *Revista Imaginaria*. 2002. Disponible en <http://www.imaginaria.com.ar/08/3/sanchez.htm> (última consulta: 1 de mayo de 2014).
- Spinetta, Luis Alberto, “Viaje y epílogo” en Bajo Belgrano. Spinetta Jade, 1983.
- Spinetta, Luis Alberto. “Serpiente (viaja por la sal)” en Desatormentándonos. Pescado Rabioso, 1972.

La figura de Afrodita en el mundo griego arcaico. *Imágenes de una diosa que subyuga tanto el corazón humano como el divino.*

José Lissandrello

Presentar la figura de una divinidad del mundo griego arcaico, supone, en primer lugar, acercarse a aquella realidad mítico-religiosa²⁰² que dominó la cosmovisión de la época homérica y, aún, los tiempos posteriores. Nos referimos a aquella imagen del mundo caracterizada fuertemente por lo mítico-religioso, a partir de lo cual todo lo que acontecía en el *κόσμος* era entendido y vivido como una huella de la manifestación divina; como algo sagrado, en definitiva.

La figura de Afrodita, en mayor o menor medida, evoca inmediatamente en nosotros representaciones variadas. Sin embargo, estas representaciones no siempre se ajustan ni a la imagen que los griegos concibieron de tal diosa ni al impacto que su encanto generaba.

El presente trabajo pretende ofrecer una imagen de Afrodita y de su obrar a partir de algunos pasajes de la épica griega, algún otro de la lírica arcaica y, finalmente, de la presentación que hace Platón de la diosa del amor en *Simposio*. De esta manera, serán esos pasajes, esas obras, aquellos autores, quienes nos guíen y nos introduzcan o, al menos, nos acerquen a aquel encantador mundo de la diosa del amor.

Resulta oportuno, en primer lugar, hacer alguna referencia al nacimiento de Afrodita. Un lugar privilegiado en el que se narra tal hecho es en *Teogonía* a partir del verso 154. Allí comienza a tramarse el plan de Gea junto con su hijo Cronos contra el padre Urano; éste odiaba tanto a los hijos que nacían de su esposa que los ocultaba en el seno de la tierra sin dejarlos ver la luz. El pasaje narra la conocida castración de Urano²⁰³ por parte de Cronos. Una vez que éste corta los genitales de su padre, los arroja al mar; de las gotas de sangre que caen en la tierra nacerán las robustas Furias, los enormes Gigantes y las Ninfas. Los genitales, por su parte, fueron arrojados por Cronos al tempestuoso mar, formándose luego una blanca espuma alrededor de la inmortal carne. De allí, precisamente, se formó Afrodita. Se dirigió a Citerea, isla del mar Jonio y luego a Chipre. A su paso brotaba una verde hierba. Su nombre le viene por haber nacido de la espuma. De interés resulta observar los atributos que ya, desde su nacimiento, Hesíodo le atribuye en *Teogonía*.

“tiene esta honra desde el comienzo y **le toca en suerte**

Un destino entre los hombres y los inmortales dioses,

Las charlas de las jóvenes, las sonrisas y los engaños,

El dulce placer, el amor y la ternura/duzura”.

²⁰² Schadewaldt caracteriza el pensar de este tiempo como un “pensar en imágenes”, como un período de un pensamiento pre-conceptual en el que la “imagen” (Bild) dominaba fuertemente a través de los epítetos. Por ejemplo, cada vez que se pensaba en una divinidad era casi imposible pensar en sus atributos; así el “nombre” tenía adherido, desplegando su esencia podríamos decir, el epíteto que caracterizaba a esa divinidad o héroe. Sólo a modo de ejemplo, pensemos en expresiones como “Aquiles, el de los pies ligeros”; “Héctor, el domador de caballos”; “Apolo, el que hiere de lejos”, etc. *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995 (7e. Auflage. Pág. 47y ss).

²⁰³ West, al referir la castración de Urano, vincula este hecho a los episodios del dios Kumarbi, dios principal de los hurritas. West refiere que, en estos sucesos, la castración lleva al nacimiento; un dios nunca pierde una extremidad, o sangra, sin que se origine algo de vida desde allí. Algo similar ocurre cuando Kumarbi escupe lo que queda de los genitales de Anus, y ellos caen en el monte Kanzura. Ahora bien, la diferencia en Hesíodo sería que hay una secuela encantadora en el nacimiento de Afrodita, un episodio que tiene una cierta cualidad onírica en la ausencia de cualquier punto de vista fijo o cualquier escala de tiempo definido, y en el cambio continuo, fluido pero irreversible que transforma una escena fea en una de belleza. *Hesiod. Theogony*. Edited with Prolegomena and Commentary by M.L. West. Oxford at the Clarendon Press. 1966, pág. 212 y ss).

Otra fuente de importancia para la figura de Afrodita la constituyen los *Himnos Homéricos*. En estos se destacan, también, las cualidades del accionar de la diosa (vs. 1 y ss)

“Musa, cuéntame las obras de la áurea Afrodita Cipria,

que infunde en los dioses suaves deseos y

subyuga las razas de los mortales hombres, las aves mensajeras

de Zeus y las **fieras todas**, así las que cría en gran número el continente

como **las que nutre el mar;**

que a todos preocupan/importan las obras de Citerea,

la de hermosa corona”.

De acuerdo con la cita, se destacan, entre otras, dos particularidades del obrar de la diosa: por un lado la modalidad de su accionar: impulsa/empuja el suave/dulce deseo; por otro lado, sobresale el ámbito en el que actúa: *todo el cosmos*. Se percibe la gradación, respecto del orden de importancia, de todos los seres en los que la diosa deja su huella: dioses, los mortales hombres, aves mensajeras de Zeus, todas las fieras salvajes y todos los animales de los que se nutre el mar. Ningún ser vivo queda exento de los encantos, de los hechizos de la diosa. Todo lo viviente en el cosmos es presa del accionar de la diosa del amor.

Algo llamativo que deja ver el himno es que hay tres diosas a las que Afrodita no ha podido persuadir en su ánimo ni engañar: ellas son Atenea, Artemisa y Hestia (versos 36). En el caso de Atenea, la de ojos de lechuza, sólo le placen las guerras y las obras de Ares. Tampoco ha domado con el amor a Artemisa, la de las flechas de oro, clamorosa, pues a ésta le gustan los arcos y cazar fieras en los montes, y las cítaras, y los coros, y los gritos desgarradores, y los bosques umbríos y una ciudad de hombres justos. Hestia, doncella respetable a quien engendró el artero Cronos antes que a nadie, a pesar de ser pretendida por Poseidón y Polo, los rechazó e hizo un juramento a su padre Zeus que se ha cumplido: ser virgen todos los días. Por esto el padre Zeus le dio una hermosa recompensa: la colocó en medio de las casas, para que recibiera el suculento olor de los sacrificios. Se la honra además en todos los templos de los dioses y es para todos los mortales la más Augusta de las deidades.

Por lo demás, ningún otro ser se libra de ella, ni siquiera entre los bienaventurados dioses. Una muestra de ello es que ni el padre de los dioses logra escapar a sus hechizos:

“Y hasta **perturba** la mente de Zeus que se complace en el rayo,

a pesar de ser el más grande y el que ha obtenido mayores honras:

cuando ella quiere, engaña su precavida inteligencia

y logra fácilmente que se junte con mujeres mortales

y se olvide de Hera, su hermana y mujer, que es la más

notable por su aspecto entre las inmortales diosas...”

Ahora bien, no llegó a ser tal su poder que pudiera ser Afrodita irreprochable, por así decir, frente al resto de los dioses. En efecto, Zeus inspiró en el corazón de la diosa un dulce deseo de acoplarse con varón mortal (Anquises), para que muy pronto ni ella estuviera exenta del concubito humano (vs. 45 y ss):

“...ni la misma Afrodita, amante de la risa, pudiera decir, gloriándose entre todos los dioses y sonriéndose dulcemente, que unía a los dioses con mujeres mortales que daban a los inmortales hijos mortales, y que juntaba asimismo a las diosas con los mortales hombres”.

Afrodita reconoce que este hecho le valdrá una crítica de parte de los dioses: ella que se ufanaba de “dominar” a todos ahora también ha caído presa, por así decir, de su propio hechizo (vs. 252 y ss):

“Mas ahora ya no se abrirá mi boca para hablar
de tales cosas entre los inmortales,
pues he cometido una falta muy grande, atroz e infanda: **se me extravió la mente**
y, habiéndome acostado con un mortal, llevo un hijo debajo de la faja”.

Por cierto, junto con *Teogonía* y los *Himnos homéricos*, los poemas de Homero, constituyen una valiosa fuente de todo el material mítico. Dentro de todo ese material y en relación con escenas vinculadas con la diosa del amor, se destaca el canto XIV de *Iliada*, conocido como el “engaño de Hera a Zeus”; un canto en el que se plasma la relación entre los dioses, relación llena de envidias, engaños, adulterios, vicios todos propios del hombre. Allí, la esposa de Zeus quiere engañar a éste para que quite su atención de los griegos y, al menos por unos momentos, no preste su ayuda a éstos. Hay que recordar que Hera, desde el episodio de la manzana, en el que Paris elige a Afrodita, guarda rencor a todos los troyanos. El engaño de Hera consistirá en seducirlo a su esposo y luego hacer que caiga en profundo sueño para que, de esa manera, ella pueda prestar auxilio a los griegos sin mayores problemas. Para estas dos acciones, Hera precisará la ayuda de Afrodita, por una parte, y de Himnos²⁰⁴, por otra. Afrodita, no muy convencida, accede finalmente al pedido por saber que es la esposa de Zeus quien la requiere.

Nos interesa destacar, en esos versos los elementos que Afrodita le brindará a Hera para que seduzca a Zeus; en nuestros días, podríamos hablar de “accesorios”. Precisamente, a través de éstos, podrá verse la acción propia de la Diosa.

Veamos a continuación tal pasaje: Hera le pide a Afrodita sus dones aun sabiendo que ambas apoyan a distintos bandos (v.190):

“Hija querida, querrás complacerme en lo que te diga, o te negarás, irritada en tu ánimo porque yo protejo a los dánaos y tú a los teucros”.

Afrodita sabe que no puede negarse ante la esposa de Zeus (vs. 194):

“Hera, venerable diosa, hija del gran Cronida.
Di qué quieres; mi corazón me impulsa a realizarlo,
si puedo y es hacedero”.

²⁰⁴ Dado que el objetivo del presente trabajo es reparar en la figura de Afrodita, digamos solamente que Himnos será un estrecho colaborador en el engaño. El dios del sueño se muestra primero reticente ya que había tenido una mala experiencia anterior con Zeus. Sin embargo, luego de meditar acerca del ofrecimiento que le efectúa Hera (otorgarle a Pasitea, una de las Gracias a la que Himnos amaba), decide acceder a colaborar en el engaño y dormirlo a Zeus.

En la respuesta de Hera encontramos ya algunos términos que darán cuenta, de manera bastante precisa, “de las cualidades del accionar de Afrodita” (vs. 197 y ss.)

“entonces, Hera, la que piensa con engaños le dijo: dame el amor y el deseo (ardiente) con el cual dominas a todos los inmortales y a los mortales hombres....”

Acto seguido, la diosa del Amor accediendo al pedido, ofrece a la esposa de Zeus los implementos/accesorios con los cuales Hera logrará seducir a Zeus (vs. 214):

“y desató del pecho el cinto bordado de variada labor, que encerraba todos los encantos: hallábase allí el amor, el deseo, las amorosas pláticas y el lenguaje seductor²⁰⁵ que hace perder el juicio (que roba el *nous*²⁰⁶) aún a los más prudentes.”

Una vez ataviada Hera con “los accesorios” que Afrodita le había brindado, Zeus queda impactado y sus palabras denotan una pasión inusual (312 a y ss) :

“Contestó Zeus, que amontona las nubes:

¡Hera! Allá se puede ir más tarde

Ea, acostémonos y gocemos del amor.

Jamás la pasión por una diosa o por una mujer

Se difundió en mi pecho ni me dominó como ahora.

Nunca **he amado** así, ni a la esposa de Ixión..

Ni a Dánae.. ni a Semele, ni a Alcmena,

.... Ni a Ceres... ni a ti misma”.

Dejando por un momento los ejemplos citados en la poesía épica, reparemos, a continuación, en algunos pasajes que ofrece la poesía lírica acerca del accionar de la diosa del amor. De particular interés resultan las alusiones que hace a Afrodita la poetisa Safo quien le dedica un espacio considerable a la diosa. Para este trabajo, tomamos algunos fragmentos del conocido *Himno a Afrodita*, uno de los más representativos al momento de dar cuenta de la estrecha relación que había entre la poetisa y la diosa. En el poema, Safo parece estar demandando, a causa de un amor no correspondido, la asistencia de la Diosa. Le pide que, como ya lo había hecho en otras oportunidades, llegue ahora hasta ella para escucharla.

²⁰⁵Janko, en su comentario del canto XIV repara en la importancia de los términos griegos que hacen referencia a los atributos de Afrodita y a su influencia oriental. Resulta interesante observar cómo se va marcando una gradación de menor a mayor intensidad en el acto de enamoramiento. Janko, R. *The Iliad: A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Volume IV: books 13-16. Cambridge. (1999, 184 y ss.)

²⁰⁶ Nótese la importancia del término griego *noús*, que habitualmente suele ser traducido como “inteligencia”; sin embargo, es mucho más que eso ya que abarca no sólo las facultades intelectuales sino también las volitivas y aspectos del orden intuitivo. En suma, Afrodita, con su obrar, se apodera de todas las facultades de quien es presa de su hechizo: de su inteligencia, de su voluntad, de su intuición. Esta situación, precisamente, daría cuenta de lo que representaría el “hechizo” de la diosa.

“oh inmortal Afrodita, de trono dorado,
Hija de Zeus, tejedora de engaños, te suplico,
No me **domines el corazón** con melancolía y engaños”.

La poetisa es consciente de que la diosa, en su obrar, no desecha la posibilidad de tejer engaños. Es más, parece ser una cualidad que le es propia y que no es criticada. Es uno de los ámbitos en los que se mueve la diosa para lograr su objetivo.

Luego del pedido de Safo a Afrodita para que ésta la asista, el poema –casi de una manera imperceptible- deja ver, a través del recuerdo de la poetisa, la asistencia que ésta recibió otrora de parte de la diosa. Este imperceptible “pasar del decir de la poetisa al decir de la diosa” denotaría la inmediatez y la estrecha unión que logra Safo con la diosa. De una lejanía que se percibe en la primera parte del poema se pasa a una inmediatez de presencia en sólo unos pocos versos. Y en esa inmediatez, la diosa promete su asistencia a través de acciones bien concretas. Reparemos, seguidamente, en las palabras de la diosa:

“pues si ahora huye, **pronto** perseguiré,
Y si no acepta regalos, en cambio ella te los dará
Y si no ama, **¡pronto amaré aun no queriéndolo!**”

Nótese la fuerza y contundencia del obrar de la diosa. Una vez que ella ha escuchado el pedido, promete que ese amor no correspondido “inmediatamente” cambiará su actitud, su sentir. Se destaca en el texto griego la recurrencia en el uso del adverbio *tákheos* lo que pone en evidencia la celeridad con que la diosa logra ese cambio en el interior del otro ser amado. El poder de Afrodita producirá un giro en la situación a tal punto que la persona amada por Safo y que no le corresponde, llevará a cabo las acciones que en ese momento rehúsa o desprecia. De huir, pasará a perseguir; de no aceptar regalos, pasará a ofrecerlos; de no amar, pasará a amar. Esto sólo es posible por la fuerza del encanto que subyuga todo el interior de la persona, subyuga en definitiva el mismo corazón. Es tal la fuerza del encanto que va más allá de la voluntad. Esta no puede oponerse a ese encanto; la persona (o divinidad) sobre la que la diosa del amor actúa, queda, definitivamente, presa del amor.

Para finalizar este repaso, sería oportuno no pasar por alto la referencia que Platón hace a Afrodita en *Simposio*. En esta obra tienen lugar diferentes discursos que intentan hacer un encomio acerca de Eros. Pausanias, quien hace el elogio en segundo lugar, luego de Fedro, aclara que no se puede hablar de Eros sin hacer mención a Afrodita. Agrega que, dado que hay dos Afroditas, también habrá dos Eros. En efecto, una Afrodita, la más antigua y nacida de Cronos, es la llamada Urania; la otra, más joven, hija de Zeus y de Dione, es la conocida con el nombre de Pandemia (o vulgar). De acuerdo con esto, es necesario que Eros, según sea colaborador de una u otra, sea llamado Pandemo o Uranio. Afrodita Pandemia es la que está asociada a un eros vulgar y que procede de manera vil; quienes practican este amor desean más el cuerpo que el alma²⁰⁷. Por el contrario, el eros que se vincula con Afrodita Urania, no participa de hembra sino sólo de varón; es más antiguo y está libre de exceso. Complace al amante sólo en razón de la virtud (185 b 3). Ese amor es digno de consideración tanto en la ciudad como entre los particulares, que exige que tanto el amante por sí mismo como también el amado pongan la mayor preocupación en relación con la virtud (casi 185 c). Todos los otros amores son propios de la otra Afrodita, la vulgar.

²⁰⁷ *Simposio* 181 b.

No debe olvidarse, por cierto, que cada una de las posturas expresadas en los distintos elogios quedan asumidas y superadas en el discurso de Diotima; podríamos agregar en la postura de Platón. Tal discurso propone que Eros busca engendrar en la belleza (*tókos*) no sólo en cuanto a los cuerpos sino también en cuanto al alma (206 b 7). Es en ese pasaje donde tiene lugar el conocido ascenso por la belleza: de un cuerpo bello a otro cuerpo bello; de aquí a ocupaciones bellas hasta llegar a la contemplación de la belleza en sí. Punto culminante en el que el filósofo contemplaría “el Bien”.

Lo que se engendra en el alma es, precisamente, la virtud; y la virtud más grande que puede engendrarse allí es la vinculada con el orden (*diakósmesis*) de la polis: la prudencia y la justicia. Esta es la obra más grande y más bella de Eros. Asociada a este eros habría que pensar la imagen que Platón tiene de Afrodita. Como puede apreciarse, es un sentimiento, una pasión que se despierta en lo corporal pero que no cesa hasta llegar hasta una procreación en el interior; más aún, tal procreación en el interior no debe agotarse en el beneficio propio sino que debe apuntar a un fin social y político; en definitiva, al bien de la polis.

De esta manera, en este breve repaso, hemos procurado acercarnos a la imagen que se forjó de Afrodita el mundo griego arcaico y clásico a partir de algunos pasajes de la épica, lírica y del drama filosófico²⁰⁸.

En la concepción de la épica arcaica, dominada por un pensamiento fuertemente mítico religioso, el accionar de la diosa era no sólo explicado sino sentido como algo sagrado de lo cual nadie podía escapar. Lo que nosotros entendemos como “flechazo” –y que los romanos reflejaron muy bien a través de la figura de Cupido–, para un griego arcaico era como un encanto, como un hechizo que, con seguridad, provenía de la diosa y de lo cual no se podía escapar. Sin embargo, Afrodita –de acuerdo con lo que planteamos oportunamente– no quedaba exenta de su propia obra. En eso, el mismo Zeus se encargó de que ese exceso de ufanarse al poder engañar a todos, no quedara exento de castigo.

En el ejemplo visto del poema de Safo pudimos ver la profunda sensibilidad de la poetisa al expresar sus sentimientos y cercanía con Afrodita. El poema se convertía en el mismo medio por el cual la diosa se hacía presente en un tránsito desde las palabras de Safo hasta la voz misma de la diosa.

Finalmente, en las observaciones hechas desde *Simposio*, se apreció cómo Platón asume todas las connotaciones propias de esta diosa y las incorpora en esa concepción tan particular de Eros: de acuerdo con esa concepción, Afrodita estaría presente no tanto a través del engaño, sino más bien colaborando en ese impulso que lleva desde la belleza más simple y más cercana hasta la belleza más sublime y elevada. Sin embargo, Platón no nos deja –como suele en ocasiones interpretarse–, con un Eros, con una Afrodita vinculada sólo a lo corpóreo o con una Afrodita tan alta, tan inalcanzable que sea pensable sólo en ese “*tópos ouranós*” en el que se acostumbra ubicar el mundo de las ideas. Algo hay de todo esto: en efecto, lo corpóreo es el comienzo del ascenso; la idea en sí es el objetivo último; sin embargo, en el medio o quizás como un norte en esta vida, Platón nos deja una imagen de Eros y Afrodita que debe buscar el “parto en lo bello”, de manera fundamental en la *psyké*. Esa procreación en el interior tendrá que ver con la virtud, de manera particular, la justicia y la moderación (*dike kai sôphrosýne*) puesta al servicio de la polis. En fin, podríamos concluir planteando que la diosa no sólo subyuga el corazón humano como una fuerza que opera en lo pasional sino también constituye un impulso que moviliza positivamente la voluntad hacia la búsqueda de la verdad, del bien y la belleza; en suma, un impulso hacia lo divino²⁰⁹.

²⁰⁸ La denominación de “dramas filosóficos” la tomamos de Thomas Szlezák, quien en su primer capítulo de *Leer a Platón*, al referirse a los diálogos lo hace con esta denominación. Adherimos a esta expresión ya que creemos hace justicia tanto al contenido filosófico de los diálogos como a todos los aspectos escénico-dramáticos que lejos de ser un mero agregado, constituyen un todo que da sentido e ilumina, incluso, a lo filosófico. Szlezák, T. *Leer a Platón...* Versión española de José García Rúa. Madrid. Alianza Editorial. 1997, pág. 15.

²⁰⁹ En realidad, en *Simposio*, es el mismo Sócrates quien encarna en su propio accionar estas características que se le atribuyen a Eros. Con el ingreso de Alcibiades, hay un desplazamiento de Eros como divinidad al “eros socrático”. De allí que el joven no quiera sumarse a los elogios al dios sino que, más bien, pugne por hacer un elogio de la persona de Sócrates. Para mayor información sobre este aspecto ver Lissandrello (2012, 49 y ss.), en las Actas del IV Coloquio Nacional de Filosofía.

Bibliografía consultada:

- Janko, R. (1999). *The Iliad: A Commentary*. General Editor G.S. Kirk. Volume IV: books 13-16. Cambridge.
- Müller, G., Chiappe A., Lissandrello, J. (2012) *IV Coloquio Nacional de Filosofía. La propuesta ético-teológica platónica*. Antecedentes en el presocratismo y ecos hasta fines del medioevo. Unirio. 2012.
- Schadewaldt, W, (1978), *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995 (7e. Auflage).
- Szlezák, T. *Leer a Platón*. (1997). Versión española de José García Rúa. Madrid. Alianza Editorial. 1997.
- West. M. (1966) *Hesiod. Theogony*. Edited with Prolegomena and Commentary by M.L. West. Oxford at the Clarendon Press.

La construcción discursiva de la imagen femenina en los Medios Masivos de Comunicación

María Florencia Gabutti

Nuestra finalidad en este presente ensayo es reflexionar y cuestionar la imagen de mujer que se impone en nuestra sociedad a partir de las publicidades que circulan en diversos medios de comunicación, tales como la televisión, internet, la radio entre otros. Elegimos los discursos publicitarios ya que en ellos hemos encontrado las características fundamentales que conforman al estereotipo femenino de nuestra época. Además constantemente estamos en contacto con ellos ya que circulan de manera cotidiana y con aparente ingenuidad.

A través de un corpus de publicidades, que serán aquellas que desde nuestro criterio consideramos más representativas, analizaremos la manera en que se construye a las mujeres teniendo en cuenta tres ejes fundamentales: el instinto maternal, el rol de ama de casa y la apariencia física femenina. El método que hemos seleccionado para realizar dicho abordaje será a partir del Análisis Crítico del Discurso, propuesto por Teun Van Dijk, y lo enriqueceremos con aportes del campo de la psicología, que nos ayudarán a comprender cómo estos discursos influyen en la construcción del imaginario social.

Creemos importante analizar aquellas escrituras que circulan *sobre* las mujeres ya que, además de construirnos y re-construirnos diariamente, ejercen una fuerza determinante en nuestra manera de desenvolvernos socialmente. Detrás de ellos se esconde una fuerte carga ideológica que nos construye desde las concepciones del bloque hegemónico y sus intereses particulares.

Anteriormente mencionamos que la metodología utilizada para analizar los discursos publicitarios será la del Análisis Crítico del Discurso, pero... ¿qué implica partir desde esta perspectiva? Esta forma de análisis es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia el modo en que el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad son practicados y reproducidos por los textos y el habla en el contexto social y político.²¹⁰ Por tanto, en nuestra investigación aplicaremos este método específicamente en el papel de la mujer en nuestra sociedad analizando la manera en que a través de las publicidades podemos observar cómo el poder social nos construye a partir del dominio por parte de un contexto sexista en el que siempre se nos coloca en posición de desigualdad ante el hombre o las prácticas masculinas.

La relación entre el discurso y la sociedad no es directa, sino que está mediada por la cognición compartida de los miembros sociales que se conforma tanto por los conocimientos e ideologías, como por las normas y los valores.²¹¹ Por ende, para que en nuestro contexto sea aceptada la circulación de las publicidades en las que se construye a la mujer en un papel de ama de casa ejemplar, madre perfecta y, además, con la exigencia de evitar el paso del tiempo y el desgaste en el cuerpo, es necesario primero que el conjunto de miembros de nuestra sociedad tenga tal construcción compartida y sea la representante de las normas y valores a partir de los que debemos regirnos.

Los usuarios de la lengua construyen *modelos del contexto* que contienen representaciones subjetivas de las características del yo-hablante, de los otros miembros sociales, del tiempo y el lugar, de las características sociales, etc.²¹² Podemos decir entonces que la Argentina de principios del siglo XXI en donde nos desenvolvemos, tiene en las bases de su estructura social “modelos de contexto” contruidos por los usuarios de la lengua en donde las características de los miembros sociales femeninos son contruidas a partir de una concepción sexista y con rasgos patriarcales de la sociedad en la que es el hombre la figura fuerte y la mujer es colocada en una posición de inferioridad con respecto a él.

²¹⁰ Van Dijk, Teun “El análisis crítico del discurso” en *Anthropos* N° 186 septiembre-octubre 1999

²¹¹ Van Dijk, Teun A “El análisis crítico del discurso y el pensamiento social” en *Athenea digital* N° 1, 2002

²¹² Van Dijk, Teun A. “De la gramática del texto al análisis crítico del discurso. Una breve autobiografía académica” Versión 2.0 Diciembre 2006

Elegimos abordar la construcción de la imagen de la mujer en los Medios Masivos de Comunicación ya que creemos que estos tienen la fuerza suficiente para producir y re-producir estereotipos en la sociedad debido a su cercanía a la realidad cotidiana. Coincidimos con Toro Castillo en que los MMC ocupan un lugar privilegiado en la esfera pública ya que se constituyen como una entidad fuertemente socializadora, en el sentido de que valiéndose de su masividad promueven configuraciones de la realidad que tienden a definir los saberes que condicionan la forma de comprender y actuar en un mundo cada vez más homogeneizado.²¹³ Por ende, los sujetos tienen una relación mediatizada con la cultura por las industrias productoras de cultura, como lo son los MMC. Éstos crean realidades intencionadas ya que construyen significaciones para legitimar el discurso dominante.

“El discurso mediático que circula, significa y re-significa en nuestro medio, pasa a ser un texto social que es decodificado y reconocido por el ciudadano/consumidor en condiciones específicas de socialización; de este proceso se genera un nuevo texto social en el ámbito de la cultura cotidiana de las relaciones sociales”²¹⁴ (Toro Castillo, 2011:111) Entonces podemos decir que los discursos creados por las publicidades se convierten en parte de los textos sociales y que influirán no sólo la manera de socialización de los sujetos, sino también en su auto-percepción y la percepción de los demás.

Continuando con los aportes de Castillo, podemos decir que estos discursos mediáticos mencionados anteriormente, nos dotan de una identidad creada por ellos.²¹⁵ Para crear estas identidades, seleccionan sólo algunas características de las que componen la diversidad y complejidad de modos de vida y formas culturales. Este recorte se ajusta a la selección de aquello que consideran representativo y que le es funcional a los intereses y concepciones de mundo de las clases dominantes de la sociedad que dominan estos medios. Estas identidades públicas creadas influyen en la manera de cómo la gente se ve a sí misma y cómo actúa a través de un proceso de lectura o recepción.

A continuación analizaremos cómo los Medios Masivos de Comunicación reconstruyen la identidad de lo femenino a través de las publicidades que circulan. Con esto podremos leer qué perfil de mujer es el que necesitan los sectores dominantes para la sociedad argentina de mediados de siglo XXI.

En primer lugar tomaremos los ejes 1 y 2 propuestos para el abordaje de las publicidades, que se corresponden con el instinto materno y el rol de ama de casa, para comenzar con nuestro análisis. Decidimos abordarlos a ambos ejes simultáneamente ya que en la mayoría de las propagandas seleccionadas se presentan de manera conjunta como si fuesen un todo integrado. Luego continuaremos analizando el eje siguiente que se corresponde con la apariencia física femenina.

Si observamos con detenimiento la publicidad de puré de tomate MAROLIO (1) que circula en nuestras pantallas de televisión desde el año 2012, podemos ver cómo a través del diálogo de la actriz Verónica Varano se describe el rol femenino dentro del hogar: “Vos sabés lo que es andar siempre a las corridas: el colegio, los chicos, la casa, el trabajo, ¡la comida! ¿Cómo hacer en tan poco tiempo algo rico, fresco y saludable?”. A esto le podemos agregar la publicidad de fideos de la misma marca y con la misma actriz, en donde luego de que Verónica menciona la amplia gama de productos alimenticios de Marolio y le cocina el almuerzo a su hija ficticia, el spot de la propaganda cierra con la siguiente frase: “mamá felices con Marolio” (2)

¿Qué podemos extraer de las publicidades anteriores? Con ellas podríamos comenzar una lista de actividades que nos ayudarían a ir construyendo el perfil de mujer que se funda desde los Medios Masivos de Comunicación. Esta incluiría:

- Dedicación a la crianza de los hijos
- La cocina como ámbito exclusivo de la mujer

²¹³ Toro Castillo, Bárbara “Medios Masivos de Comunicación: una construcción de la realidad.” En *Revista Pequeña*, Vol. 1, N° 1, p. 108-119, 2011

²¹⁴ Ídem. p. 4

²¹⁵ *Ibíd.*

- Trabajo fuera de casa

Cuando Verónica dice: “Vos sabés lo que es andar siempre a las corridas” y enumera la lista de tareas que esto conlleva, lo que está haciendo es construir explícitamente un modelo de contexto, en términos de Van Dijk, ya que su discurso contiene las representaciones subjetivas del *yo-mujer*. A su vez, éste es compartido con el resto de las televidentes ya que con la apelación del *vos* busca la aprobación del resto de las mujeres que la están viendo y que se sienten identificadas con la situación dramatizada en dicho spot publicitario. Está dando por supuesto que el público encontrará en la escena su situación cotidiana. Si no existiera un amplio público que identifica el rol de la mujer con el que se muestra en la publicidad, seguramente esta no circularía masivamente ya que se rompería ese vínculo necesario para la comunicación. La publicidad construye su discurso sobre la base del conocimiento presupuesto de sus receptores y que coloca a la mujer en dicho rol.

Dejando la sección cocina” y pasando a la limpieza, otro ámbito relegado a la mujer en las publicidades, nos encontramos con una serie de propagandas de Magistral tituladas “Monólogos de vajilla”. En el monólogo 1, llamado “A veces” (3) la actriz Connie Ballarini representa el papel de la *típica* esposa y comienza el monólogo diciendo: “Las mujeres estamos destinadas a lavar los platos, yo no sé por qué pero está instalado.” Es decir que desde el inicio de los monólogos ya aporta una nueva característica de las mujeres:

- Mujer sinónimo de lavaplatos

Luego bromea con que los hombres *a veces* lavan los platos y eso ya es suficiente para enorgullecerse de sí mismos como buen ayudante de su esposa. A lo que, enojada, continúa diciendo “a ver, querido, no desactivaste una bomba, no donaste un riñón, lavaste los platos”. Si al principio adjudicó esta tarea exclusivamente a la mujer, segundos más tarde la desprecia completamente como algo *menos importante* y que no merece reconocimiento quien la realiza. Es decir, esta actividad meramente femenina, no es importante. Y Magistral, culmina el spot con la siguiente frase “No importa quién te ayude, siempre contás con Magistral para reírte del lavado”. Es decir que como *mujeres-lavaplato* que somos, deberíamos agradecerles a los fabricantes de este detergente por simplificarnos esta actividad.

Por último, consideraremos para la construcción de este perfil de *ama de casa* la propaganda de Procenex Espuma Activa (4). En ella se muestra a una mujer que queda deslumbrada al lograr limpiar la cocina con este nuevo producto. Al terminar tan rápido, aparece el fantasma de la *obse* que le dice: “¡Ey! ¿por qué esa cara? Podrías venir a refregar”. La mujer tranquiliza a este personaje mostrándole cómo con Procenex logra una mejor limpieza haciéndola desaparecer. ¿Quién es este fantasma femenino? Encarna nada más ni nada menos que a la mujer obsesiva por la limpieza, ese apodo diminutivo *obse* constituye otra de las características pertenecientes al ámbito femenino:

- Obsesivas por la limpieza

Para continuar y ampliar el eje dos, perfil de la mujer asociada al instinto materno, conviene mencionar antes lo expuesto por Yanina Ávila al respecto, quien considera que la figura mítica de la maternidad forma parte de la ideología de la cultura occidental.²¹⁶ En nuestra sociedad, es tomada la maternidad como una relación de amor incondicional de las madres a los hijos que lleva a dificultar la comprensión de otras formaciones sociales en la que la maternidad no sea practicada de esta manera. La autora sostiene que este simbolismo es reforzado por los discursos religiosos, culturales e institucionales que interpretan los casos que no se ajustan al modelo como expresiones aisladas y anormales. Retomando los aportes de Savater, la autora se cuestiona “¿Qué ocurre con los grupos y los individuos que no las respetan (a las pautas de conducta)? ¿Habremos de considerarlos inhumanos?”²¹⁷

En nuestra sociedad, matrimonio y maternidad se dan casi simultáneamente, siendo esta última una característica intrínseca de la figura femenina. Los discursos dominantes y el imaginario social, rechaza a

²¹⁶ Ávila, Yanina “Desarmar el modelo mujer-madre” en *Maternidad. Debate Feminista*. Año 15. Vol 30. Octubre, 2004

²¹⁷ Ídem. p. 3

aquellos hombres y mujeres que deciden alejarse de este esquema. Incluso se considera que una mujer infértil, ya sea por voluntad o por destino, no logra completarse ni realizarse como mujer. A esto habría que agregarle el hecho de que el modelo familiar que se presenta mayoritariamente como el normal o aceptable es el conformado por padre, madre e hijos. Todos los alejados a este modelo, también se alejan del esquema básico y esperable para cualquier familia.²¹⁸

En el caso de los discursos publicitarios relacionados a la maternidad, podemos observar que reproducen y fijan el esquema. La mayoría de las publicidades vinculadas a productos para niños, es la figura femenina la que se resalta. Si tomamos como ejemplo los spot publicitarios de las toallitas Huggies (5) y de Johnson's baby shampoo (6), podemos observar que todas están dirigidas hacia la mujer madre. Si bien existen algunas publicidades en las que se incluye la figura paterna, el predominio casi exclusivo es el de la mujer. También sucede lo mismo con las propagandas vinculadas al cuidado y protección de la familia, ejemplo de esto es el comercial de Espadol (7) que garantiza ayudar a las madres para proteger a sus hijos de las bacterias.

Al principio del trabajo mencionamos el rol que cumplían los Medios Masivos de Comunicación de reproducir y perpetuar determinados estereotipos. Con los ejemplos mencionados anteriormente respecto de la maternidad, es posible afirmar que estos discursos continúan cimentando la idea de que los niños son indisolubles de la figura femenina y que radica en ella el cuidado de los hijos. Con esto tenemos una nueva característica para la lista que veníamos elaborando sobre la mujer:

- Figura de la mujer indisoluble al rol materno y protectora familiar.

Avanzando hacia el tercer eje de análisis del presente trabajo, la construcción de la apariencia física femenina, un eje que es transversal a las propagandas a analizar es el hecho de que parece figurar continuamente la idea de que la satisfacción de los productos no es para la mujer en sí sino para la satisfacción de los hombres. Con ellas se refuerza la idea de que las mujeres viven para los otros.²¹⁹

Hay requisitos obligatorios para las mujeres que conforman el estereotipo del ideal de belleza construido por las publicidades:

- Mantenerse siempre en forma
- Evitar el paso del tiempo
- Ser sensuales
- Eliminar rastros de celulitis y estrías del cuerpo
- Ser delgadas

En cuanto al primer requisito mencionado, si observamos detenidamente todas las publicidades que circulan de productos light, el destinatario para las mismas es siempre la mujer. Las propagandas como yogurt Ser (8) o del Agua Villa del Sur Cero (9) y todos aquellos productos para cuidar la figura, los presentan a estos como la solución ideal para que las mujeres se mantengan en forma cuidando su silueta. Manteniendo así el estereotipo de que una mujer debe, obligatoriamente, combatir alimentos con alto nivel calórico porque socialmente poseen la exigencia de mantener su figura intacta.

En cuanto al transcurso del tiempo y las marcas que ello deja en la piel, nuevamente nos encontramos ante una amplia gama de productos llamados anti-age que están dirigidos sólo a mujeres. También aquellas cremas que ayudan a eliminar las marcas en la piel como estrías, celulitis, manchas de sol, etc. Cicatricure en sus publicidades ofrece todas las soluciones anti-edad (10) y anti-estrías (11) en las que sus protagonistas son siempre mujeres. Si bien tomamos a modo de ejemplo sólo una marca, el hecho de que estas publicidades estén dirigidas a un público femenino es una constante en todas ellas.

La sensualidad y la delgadez son otros dos de los requisitos construidos a partir de los estereotipos femeninos de los discursos publicitarios. Podemos analizar, por ejemplo, las publicidades de perfumes

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ Bonavitta, Paola y Garay Hernández, Jimena *De estereotipos, violencia y sexismo: la construcción de las mujeres en los medios*. Editorial Anagramas, Universidad de Medellín - Colombia, 2011.

femeninos, como la de Coco Chanel (12). En ellas “se muestran a mujeres hermosas, ideales de belleza inalcanzables. Ellas expresan su sensualidad y elegancia (...) ocupan un lugar pasivo en el juego de la seducción: sólo utilizan un perfume que las convierte en sensuales e irresistibles para el hombre” (Bonavitta y Garay Hernández, 2011:11).

En estas propagandas las modelos seleccionadas son siempre extremadamente delgadas, elegantes, perfectamente arregladas que caminan con un paso firme y seguro, siempre perseguidas por un hombre que quiere seducirlas.

Retomando a Bonavitta y Hernández, es importante destacar que los ideales de belleza en los que tanto insisten propician una discriminación hacia las personas que no las cumplen.²²⁰ Esto, en la práctica, se manifiesta en diferentes tipos de violencia: violencia hacia los cuerpos de las mujeres, hacia sus mentes y sentimientos. Este hecho se agrava aún más ya que dicha violencia es difícil de percibir dado que se encuentra sustentada y justificada por los discursos hegemónicos que construyen el estereotipo de una belleza inalcanzable que obliga a las mujeres a pagar cualquier precio (tanto económico como físico) para intentar acercarse a él. Ejemplo claro de esto es el gran porcentaje de anorexia sufrido por las mujeres que consumen estas publicidades y también las modelos que en ellas se encuentran.

En conclusión, podemos observar que nuestra sociedad, pese a los avances del rol de la mujer, continúa siendo sexista. El androcentrismo sigue utilizando diferentes mecanismos para permanecer en nuestra sociedad, creando estereotipos que se suponen inherentes a los miembros de un grupo y que se transmiten a través de la repetición. La televisión es uno de los canales más importantes debido a su cercanía a la realidad cotidiana.²²¹

Ante esta situación lo que proponemos es un llamado a la reflexión. Si bien las publicidades nos imponen determinados estereotipos y pautas de comportamiento, somos nosotras quienes debemos ejercer una fuerza de resistencia. Aceptar nuestras diferencias, intentar alejarnos del concepto de belleza que violenta nuestro cuerpo y cuestionar las pautas de comportamiento que nos imponen. *Ser mujer* debe ser nuestra opción y no una imposición ejercida desde fuera.

Para esto, proponemos analizar la propaganda “#LikeAGirl” de las toallitas femeninas Always (13). En ella podemos observar cómo, en la primera parte de la propaganda, cuando le piden a los jóvenes de ambos sexos que realicen determinada actividad (correr, pelear, lanzar) ‘como una chica’, lo hacen exageradamente y con una fuerte connotación negativa hacia cómo una mujer lo realizaría. Esto nos permite ver que muchas veces somos nosotras mismas las que tenemos estos pre-conceptos sobre lo que significa *Ser mujer* y nos auto-denigramos pensando que por ser mujeres realizaremos las cosas de una manera inferior a como deberían ser realizadas. Creemos que en primer lugar es necesario que nosotras comencemos a cambiar las reglas bajo las cuales nos auto-percibimos y juzgamos como mujeres para poder realmente asignarnos un valor igualitario y equitativo.

Notas

- (1) Propaganda de puré de tomate Marolio: <https://www.youtube.com/watch?v=84f8Dh9x6XQ>
- (2) Propaganda de fideos Marolio: <https://www.youtube.com/watch?v=kUPIU-8ycaA>
- (3) Propaganda de detergente Magistral “A veces”:
<https://www.youtube.com/watch?v=JrQawIWovbI>
- (4) Propaganda Procenex “Espuma Activa”: <https://www.youtube.com/watch?v=zOM5Ebu1bJ4>

²²⁰ Ídem.

²²¹ Barzabal, Luisa y Jiménez Hernández, Antonia “Enseñemos a discriminar estereotipos sexistas en la televisión” *Revista Comunicar* n° 25. 2005

- (5) Propaganda Huggies Toallitas <https://www.youtube.com/watch?v=P-K72BFw3yc>
- (6) Propaganda Johnson's baby shampoo <https://www.youtube.com/watch?v=tDxR2uFDNPo>
- (7) Propaganda Espadol jabón: <https://www.youtube.com/watch?v=UjzfEhVbC0>
- (8) Propaganda yogurt Ser: <https://www.youtube.com/watch?v=g4iWnVzgChk>
- (9) Propaganda Villa del Sur 0: https://www.youtube.com/watch?v=3trV7_loYP0
- (10) Propaganda Cicatricure anti-edad: <https://www.youtube.com/watch?v=dWK8BC-LuNo>
- (11) Propaganda Cicatricure estrías: <https://www.youtube.com/watch?v=NcSd60mllfs>
- (12) Propaganda Coco Chanel: https://www.youtube.com/watch?v=aRV-2_Un-kk
- (13) Propaganda Always: <https://www.youtube.com/watch?v=pQishDaKlDM>

Bibliografía

- Ávila, Yanina “Desarmar el modelo mujer-madre” en *Maternidad. Debate Feminista*. Vol 30. Año 15. Octubre, 2004.
- Barzabal, Luisa y Jiménez Hernández, Antonia “Enseñemos a discriminar estereotipos sexistas en la televisión” *Revista Comunicar* n° 25. Sevilla, 2005.
- Bonavitta, Paola y Garay Hernández, Jimena *De estereotipos, violencia y sexismo: la construcción de las mujeres en los medios*. Editorial Anagramas. Medellín, 2011.
- Toro Castillo, Bárbara “Medios Masivos de Comunicación: una construcción de la realidad.” En *Revista Pequeño*, Vol. 1, N° 1, p. 108-119. Escuela de Psicología. Universidad del Bio Bio, Chile, 2011.
- Van Dijk, Teun A. *De la gramática del texto al análisis crítico del discurso. Una breve autobiografía académica* Versión 2.0 Universidad Pompeu Fabra. Barcelona, 2006.
- “El análisis crítico del discurso” en *Anthropos* N° 186 septiembre-octubre. Barcelona, 1999.
- “El análisis crítico del discurso y el pensamiento social” en *Athena digital* N° 1, Universidad Autónoma de Barcelona - España, 2002.

Cuarta parte

Cuerpos de mujer, lugares sociales y trayectorias

Internalización del racismo y resistencia: construcción de estándares de belleza femenina en *Ojos Azules* de Toni Morrison

Valeria Engert

...me hago consciente de mi uniforme...es realmente feo.
Pero, ¿quién puede decirme que es la belleza? ²²² *

La turbulenta década de 1960 es significativa en el marco del surgimiento de nuevas voces en el ámbito de la literatura de los Estados Unidos. El clamor por la igualdad de derechos en el plano social y político se extiende para alcanzar consideraciones estéticas en pos de la reivindicación de la cultura negra. Las ambiciones políticas por terminar con la segregación racial imperante en el sur circulan mano a mano con un movimiento cultural que se planta de lleno en rechazo a cánones de belleza impuestos que operan para sostener una imagen privilegiada del mundo blanco como ideal de lo bello y oponen la imagen del mundo negro como contracara, la fealdad. Algunas de las premisas de dicho movimiento directamente se relacionan con la intención de repensar tal asociación en pos de una reivindicación de la cultura y estética negra.

Desde la postura crítica del pensamiento feminista negro, se ha denunciado la imposición de modelos de belleza como elemento constitutivo en el desarrollo de la internalización del racismo. Una de las voces más significativas en tal línea es la de Patricia Hill Collins, socióloga afro estadounidense, quien en *Black Feminist Thought* explora la estructura social de los Estados Unidos denunciando inscripciones sexistas y racistas que instalan “estereotipos que han impactado negativamente”²²³ en la percepción de la propia imagen, especialmente en lo que respecta al caso de la mujer negra ya que la idealización de una imagen privilegiada de la mujer blanca conlleva la inferioridad de su opuesto, la mujer negra. Hill Collins apunta a la necesidad de cuestionar tales imposiciones binarias, entender su naturaleza de constructo social, en la búsqueda de un camino hacia a la autodefinición y la propia voz.

Tanto la celebración de la propia cultura como el camino hacia la voz y la auto definición son preocupaciones constantes en la narrativa de la escritora afro estadounidense Toni Morrison (1931-). En sus novelas, la mujer negra ocupa un plano central en un entramado recorrido por la opresión, la marginalidad, la esclavitud y su legado desde una prosa que exhibe su preocupación con la búsqueda de un ritmo propio a través del lenguaje, de sonidos y cadencias que hablan de su identidad negra, de su comunidad. Su primera novela, *The Bluest Eye, Ojos azules*²²⁴ publicada en 1970, aborda precisamente los efectos de la internalización de la propia imagen como negativa y su relación con el racismo. El presente trabajo pretende tratar la construcción del concepto de ideal femenino en la novela desde el estudio de imágenes relacionadas con la industria cinematográfica hollywoodense en las décadas de 1930-1940 y su función social clave en el adoctrinamiento de la mujer negra en tanto fuerza tendiente a estandarizar y estructurar la imagen femenina en torno a un ideal construido desde el símbolo *ojos azules*.

El cine, entendido como proceso de comunicación y como institución social, ha transitado un vertiginoso desarrollo a lo largo del siglo XX, desde sus inicios con proyecciones cortas en los *nickelodeons* a los largometrajes exhibidos en las grandes salas; desde las películas mudas a la inclusión de sonido a fin de la década de 1920; del blanco y negro al formato *technicolor*, más tarde al formato 3D. Entendiendo que la experiencia cinematográfica se da en un contexto socio cultural determinado, su rol

²²² Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, US, 1967, p 114.

*Traducción propia

²²³ Hill Collins, Patricia, *Black Feminist Thought*, Routledge, New York, 2009, p.7.

²²⁴ Morrison, Toni, *Ojos Azules*, traducción al español de Jordi Gubern, Ediciones B, España, 1998.

es de absoluta relevancia en la configuración de actitudes tanto sociales como individuales. A comienzos del siglo XX, el crecimiento del cine en Estados Unidos queda plasmado en la cantidad de salas de cine, que para fin de la década de 1920 alcanza un número aproximado de “más de 20.000 salas”,²²⁵ muchas de ellas opulentos palacios para la proyección. La expansión industrial y el crecimiento urbano de comienzo de siglo contribuyeron a conformar un nuevo grupo social que se convertiría en mercado ideal para esta nueva forma de entretenimiento masivo que la industria cinematográfica de Hollywood se esforzaría por captar. La década de 1930 es clave en la consolidación de una relación que marcará interesantes tendencias a futuro: los grandes estudios, las súper estrellas y los departamentos de publicidad. Esta triangulación de relaciones se solidificó durante los años treinta y cuarenta, al tiempo que las cinco compañías gigantes, Paramount, First National, MGM, Fox, Warner Bros, que eran asimismo dueñas de los cines más importantes, desarrollaron sus “sistemas de control centralizado sobre los precios, la publicidad y los lanzamientos con el objetivo de maximizar los ingresos”.²²⁶ Desde los comienzos de la industria cinematográfica se entendió el papel vital de la publicidad, que se erigió casi tan importante como la película misma

En *Ojos azules*, las imágenes asociadas al ideal de belleza blanco están ligadas a íconos de la pantalla grande de los años 30, período clave del glamour hollywoodense en el que la veneración a las estrellas alcanzaba proporciones míticas. Figuras como la estrella infantil Shirley Temple, la niña prodigio conocida como *ricitos de oro*, y quien se convirtiera en un fenómeno de ventas en muñecas y productos asociados a su imagen, así como Jean Harlow, la primera de una larga lista de rubias míticas de Hollywood, se entrelazan en un relato que exhibe la forma en la que se instalan modelos de belleza que privilegian la figura blanca y marginalizan a la mujer negra. Morrison desafía tales imposiciones culturalmente construidas desde la complejidad de un entramado que da cuenta del entramado que Hill Collins resalta como la “intersección de raza, género y clase social”.²²⁷

Rompiendo, en cierta forma, las expectativas de suspenso y anunciando un manejo del tiempo no lineal, Morrison da voz a Claudia McTeer, una de las múltiples voces narradoras, quien anuncia que en ese otoño de 1941 en su Lorain natal, en Ohio, no hubo flores “porque Pecola iba a tener el bebé de su padre”²²⁸ aunque luego “el bebé murió” ... “nuestra inocencia también”.²²⁹ La novela abre con lo que será el cierre de la historia, desde una potente imagen de tierra infértil que no da frutos, una tierra donde las semillas no crecen, metáfora de la trágica historia de Pecola Breedlove, cuyo apellido choca irónicamente con su situación, una situación marcada por la violencia y el abuso, en contraste con la idea de dar vida al amor, *breed love*. Resulta significativo que siendo esta la historia de Pecola, solo en el capítulo final la niña tome la palabra. Este cambio final en la voz narradora es especialmente importante en la construcción del personaje, ya que la invisibilidad de Pecola se vivencia desde su silencio. La acción que caracteriza a Pecola no es la de hablar, sino la de mirar, o mejor contemplar, especialmente un objeto en particular, un objeto de deseo que ejerce un poder hipnótico sobre ella: los ojos azules. Morrison construye a través de la historia de Pecola la asociación entre la aceptación de un ideal de belleza blanco impuesto y el efecto de convicción de su propia fealdad e inferioridad en Pecola.

Desde el título, *Ojos azules*, se señala la relevancia que juegan los ojos en la novela. En una relación que gana significación simbólica, los ojos azules se convierten en la aspiración máxima de deseo de la niña negra Pecola Breedlove. La subjetividad de Pecola queda así inscripta en el color, que se sugiere en el juego de palabras homófonas *eye*, ojo, y *I*, yo; el sonido común /ai/ fusiona el objeto deseado con el ser. Así, el deseo por la parte (ojos azules) es mucho más abarcadora, es en realidad el deseo por el todo, por ser blanco y por la significación que lo blanco ha adquirido como sinónimo de virtud-felicidad.

Tanto Pauline Williams Breedlove, madre de Pecola, como Pecola incorporan de manera acrítica imágenes hipnóticas que las transportan a un estado de ensoñación, único consuelo ante una realidad

²²⁵ Finler, Joel, *El cine americano: historia de Hollywood*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2010, p. 32.

²²⁶ Ídem, p.33.

²²⁷ Hill Collins, op.cit. p. 21.

²²⁸ Morrison, Toni. op. cit. p.5.

²²⁹ Ídem p.6.

violenta y asfixiante. Ellas absorben la desvalorización de la imagen propia y desean la imagen idealizada evidenciando la internalización de la asociación entre belleza física y virtud/felicidad. Ambas se embarcan en una especie de ritual de adoración de imágenes relativas al cine estadounidense, imágenes que son incorporadas inicialmente desde la experiencia cinematográfica como entretenimiento, pero que con el correr del tiempo se afianzan y moldean su percepción y comprensión del mundo, evidente indicador del proceso de adoctrinamiento cultural.

Pecola, que transitoriamente ha sido cobijada en la casa de los MacTeer por haberse quedado sin techo con su padre en la cárcel, acepta gustosa todo ofrecimiento e invitación a tomar un poco de leche. Lo hace en una taza blanca y celeste que exhibe una figura femenina que la atrae sobremanera: Shirley Temple, máxima estrella de Fox, y quizás “la estrella infantil más popular en la historia del cine”.²³⁰ Para Pecola, tomar la leche en esa taza es beber el contenido simbólico, incorporar la imagen deseada, la de la niña blanca de rizos dorados. Una energía hipnótica se apodera de ella cada vez que toma la taza en sus manos “Pecola se entretuvo mucho rato con la leche mirando tiernamente los hoyuelos de la cara estampada en la taza. Frieda y ella sostuvieron una amorosa conversación sobre lo monísima que Shirley Temple era”.²³¹ Pecola y Frieda comparten su adoración por Shirley Temple, “la niña prodigio de Hollywood” (1928-2014). A los 3 años la pequeña gran estrella debutó y durante la década de 1930 filmó docenas de películas, mayormente para los estudios Fox, por abultadas sumas semanales. En el contexto de la Depresión la tierna imagen de la niña de los rizos de oro fue especialmente empleada por la industria cinematográfica para contrarrestar los efectos del malestar económico. Cantaba y bailaba a la perfección, cautivando a multitudes enamoradas de su dulzura y sonrisa tierna convirtiéndose en símbolo de la época. El éxito no se reducía a la taquilla. Su imagen fue utilizada de manera pionera en el ámbito de la publicidad y la comercialización de productos asociados a su persona. Muñecas, tazas, libros para colorear, cereales, vestidos, jabón y muchos otras ofertas se vendían hasta agotarse completamente. En la novela, mientras los adultos ignoran la razón por la que Pecola demora tanto con la taza, Claudia es consciente de la fascinación que ejerce la imagen sobre Pecola “sabíamos que Pecola estaba encaprichada con la taza de Shirley Temple y aprovechaba cualquier ocasión para beber leche en ella y de paso, al levantarla, encontrarse al dulce rostro de Shirley”.²³² Algo similar le sucede con los caramelos *Mary Jane* que Pecola compra en el negocio del señor Yacobowski. La experiencia hipnótica se repite:

cada envoltorio amarillo pálido muestra una ilustración. Es una imagen de la pequeña Mary Jane, de la cual recibe su nombre el producto. Cara blanca y sonriente. Cabellos rubios en gracioso desorden, ojos azules que la miran desde un mundo de pulcritud y comodidades. Los ojos son petulantes, maliciosos. Para Pecola son simplemente bonitos. Se come las golosinas y su dulzura es buena. Comérselas es un poco como comerse aquellos ojos, comerse a Mary Jane. Amar a Mary Jane. Ser Mary Jane.²³³

En clara oposición a Pecola, y a su propia hermana Frieda, Claudia reacciona desde el enojo y la furia ante la idealización de la pequeña actriz Shirley Temple, la niña del envoltorio Mary Jane y cualquier otro modelo de belleza blanca, “yo no podía sumarme a su adoración porque odiaba a Shirley”.²³⁴ Claudia proyecta su furia a toda relación con la imagen de Shirley Temple, una reacción que se repite cada año con los tradicionales regalos navideños que toda niña recibía y se suponía debía idolatrar: muñecas de piel rosada, rizos dorados y ojos azules. Pero tal imagen le provoca a Claudia una ebullición en el cuerpo que se repetía cada Navidad, un enojo que se traduce en violencia

²³⁰ Finler, op. cit., p. 188.

²³¹ Morrison, op.cit. p. 9.

²³² Ídem p. 11.

²³³ Ídem pp. 17-18.

²³⁴ Ídem p. 10.

las muñecas, que en teoría debían proporcionarme un gran placer, coincidían en justamente lo contrario... abrazarla no resultaba en absoluto gratificante. La gasa almidonada o los encajes del vestido de algodón te irritaban la piel. A mí me inspiraba un solo deseo: despedazarla. Ver de qué estaba hecha, descubrir su presunta dulzura, encontrar la belleza, el deseado encanto que a mí se me escapaba, y al parecer únicamente a mí. Adultos, niñas mayores, tiendas, revistas, diarios, escaparates, el mundo entero se había puesto de acuerdo en que una muñeca de piel rosada, cabello amarillo y ojos azules era lo que toda niña consideraba un tesoro.²³⁵

En lugar de jugar con ellas y atesorarlas, Claudia rompe las muñecas tratando de encontrar la magia secreta que hacía que las personas las admiraran. Claudia intenta examinarlas para ver “qué era lo que el mundo entero clasificaba como adorable”.²³⁶ Mientras Claudia responde con enojo ante una sociedad que no la reconoce, Pecola implora una milagrosa metamorfosis como única salida: “Hacía tiempo que se le había ocurrido a Pecola que si sus ojos fueran diferentes, digamos, hermosos, ella sería distinta. Hermosos ojos. Hermosos ojos azules. Hermosos y grandes ojos azules”.²³⁷ Pecola hará de este deseo el motor de su vida, embarcándose en la búsqueda de los ojos más azules posibles. El deseo de Pecola puede relacionarse al “sueño de la salvación mágica”,²³⁸ es decir la transformación milagrosa de negro a blanco. Mientras que Claudia comienza a entender que el ideal de belleza que le es ajeno es construido e impuesto, Pecola lo toma como natural e incuestionable. Desde las preguntas sobre la naturaleza de las muñecas, Claudia pasa a preguntarse por las actitudes en la escuela hacia la niña más popular: Maureen Peal

si ella era linda- ... y lo era- entonces nosotras no. ¿Cuál era el secreto? ¿Qué nos faltaba? ... Sabíamos que Maureen Peal no era el Enemigo... Eso que debíamos temer era Eso que la hacía a ella hermosa y a nosotras no.²³⁹

La popularidad, la aceptación y la valoración de Maureen Peal como ideal de belleza coincide con el color de su piel: Maureen, de piel trigueña y ojos verdosos es la que más se acerca al ideal blanco. Trágicamente, Pecola no supera el rechazo hacia su propio cuerpo y termina convencida de que su deseo, repetido en tantas plegarias y anhelado extensamente, le ha sido otorgado milagrosamente en una mágica transformación. En el último capítulo la voz de Pecola se desdobra, su situación se deteriora mostrando una evidente inestabilidad emocional. Sólo puede intercambiar palabras con el espejo, espejo que le devuelve ahora la imagen de “los ojos más azules del mundo”²⁴⁰ aunque sólo ella es capaz de contemplarlos.

Del mismo modo que su hija, Pauline Breedlove ha encontrado en la imagen idealizada de la mujer blanca el objeto de deseo. En un ambiente de estrechez económica, peleas conyugales, la violencia y la adicción al alcohol de Cholly... en la soledad de la ciudad, Pauline encuentra en el cine consuelo para sus horas de angustia. Así, el cine *Dreamland Theater*, literalmente *Tierra de sueños*, le permite a Pauline escaparse de una realidad oscura a un ámbito de ensueño que sólo contribuye a realzar el rechazo que ella siente hacia su vida cotidiana. La propia Pauline reconoce que “los únicos momentos en que era feliz parecía ser los que pasaba viendo películas en el cine”.²⁴¹ Sin embargo, el momento de ensoñación

²³⁵ *Ibíd.*

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ *Ídem*, p. 25.

²³⁸ Fanon, Frantz, op. cit. p. 44.

²³⁹ Morrison, Toni. op. cit., p.40.

²⁴⁰ *Ídem*, p. 117.

²⁴¹ *Ídem*, p. 69.

es efímero. El retorno a la realidad de su vida le provoca mayores tensiones, angustias y creciente frustración,

los hombres blancos que cuidaban amorosamente de sus mujeres, y todos ellos muy bien vestidos en casas grandes y limpias con la bañera justo en el mismo cuarto que el retrete. Las películas me daban muchísimo placer, pero hacían muy dura la vuelta a casa, y muy duro mirar a Cholly.²⁴²

El mundo de las películas choca de lleno con su experiencia cotidiana y la hace insostenible. Ni su relación de pareja ni su apariencia física admiten comparación con los modelos de la pantalla. Pauline pasa de la admiración a la imitación para luego caer en la desilusión y la inseguridad.

A través de su educación en el cine, Pauline incorpora dos nociones de fuerza destructiva para su vida: el ideal de belleza físico y la concepción de amor romántico de la pantalla. El ideal de belleza que Pauline pretende alcanzar está relacionado con lo que se llamó *efecto rubia platino* producto del éxito de la película *Platinum Blonde* (1931) en la que la actriz Jean Harlow, de una blancura extrema, aparecía con el pelo rubio platinado. La imagen de la rubia platino pronto quedó ligada a la figura de la *femme fatale*, enfundada en seductores vestidos de satén blanco que resaltaban sus curvas. Entre las estrellas de los años 30, Clark Gable (1901-1960) y Jean Harlow (1911-1937) encarnaban ideales de belleza masculino y femenino explotados por los estudios de cine que vendían muy bien la imagen cristalizada de la pareja explosiva que apareció en la pantalla grande en 6 películas desde el comienzo de los años 30 hasta *Saratoga* de 1937, aunque incompleta por la prematura muerte de Harlow. Pauline sufre así el recurrente proceso frustrante imitación – desencanto

una vez fui a ver a Clark Gable y Jean Harlow. Me arreglé el pelo como se lo había visto a ella en una revista. Con raya de costado con un pequeño rulo sobre mi frente. Igual que ella. Bueno, casi igual...²⁴³

Sus intentos por copiar el aspecto y estilo del modelo hollywoodense terminan abruptamente cuando pierde un diente sentada ante la pantalla en medio de su ensoñación. Desde entonces vivirá en un estado de descontento con su aspecto “allí estaba...tratando de parecerme a Jean Harlow y sin un diente” entonces “me dejé crecer el pelo, me lo trencé y me decidí a ser simplemente fea”.²⁴⁴ Ya sin posibilidades de alcanzar el objetivo de la copia, Pauline pone toda su energía en su trabajo como doméstica para la familia rica blanca, los Fisher, quienes le reconocen su eficiente servicio. Desde su empleo como doméstica, Pauline se somete a las estructuras de poder que son legado de la institución de la esclavitud. Así, el estereotipo de la *mammy*,²⁴⁵ el modelo de sirvienta ideal, aparece como uno de los pocos roles posibles para la mujer de color, es decir, la fiel y eficiente empleada doméstica. Como lo destacan los Fisher, “nunca dejaremos que se vaya... es realmente la sirvienta ideal”.²⁴⁶

Desde un entramado de imágenes que actúa como fuerza negativa sobre los personajes femeninos, Pauline y su hija Pecola, Morrison explora la invisibilidad, la victimización, el dolor que la convicción de sentirse inferior les provoca siendo esta primera novela el comienzo de un proyecto político-social y estético más amplio, que va más allá de la experiencia de la comunidad negra tocando contradicciones inherentes al corazón de la sociedad estadounidense, “por un lado las promesas democráticas de

²⁴² Ibíd.

²⁴³ Ibíd.

²⁴⁴ Ídem, p. 70.

²⁴⁵ Hill Collins, Patricia, op. cit. p.80.

²⁴⁶ Morrison, Toni, op. cit. p. 72.

libertad individual, igualdad ante la ley y justicia social...y por el otro la realidad de tratamiento desigual”,²⁴⁷ un proyecto que puede pensarse en continuidad a los reclamos iniciados en la década de 1920 por artistas como Langston Hughes, voz fundamental del movimiento de Harlem, quien reivindica el color como parte necesaria de la aceptación de la propia imagen para terminar con el “susurro quiero ser blanco”,²⁴⁸ sentimiento que Frantz Fanon describiera en *Piel negra máscaras blancas* como la salvación mágica por transformación. *Ojos Azules* aborda la problemática del daño psicológico causado por la internalización de “determinadas premisas de inmutable inferioridad originadas en una mirada externa”²⁴⁹ como una forma de repensar la propia imagen y revalorizarla.

Bibliografía

- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, Grove Press, US, 1967, p 114. Traducción propia
Finler, Joel, *El cine americano: historia de Hollywood*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2010, p. 32.
Hill Collins, Patricia, *Black Feminist Thought*, Routledge, New York, 2009, p.7.
Hughes, Langston, “The Negro Artist and the Racial Mountain”, *The Nation*, US, 1926.
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm
Morrison, Toni, *Ojos Azules*, traducción al español de Jordi Gubern, Ediciones B, España, 1998.

²⁴⁷ Hill Collins, Patricia, op. cit. p.26.

²⁴⁸ Hughes, Langston, “The Negro Artist and the Racial Mountain”, *The Nation* , US, 1926.
http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/hughes/mountain.htm

²⁴⁹ Morrison, Toni, op. cit. p. 120.

Narrar el cáncer

Verónica Moreyra

“Leer, escribir, así como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de la pasión. La exaltación del olvido. No eres tú quien hablará; deja el desastre hablar en ti, ya sea por olvido o por silencio”

M. Blanchot, *L'écriture du desastre*.²⁵⁰

La relevancia que han adquirido desde hace varios años los relatos de experiencias, la autobiografía, el biotexto o autoficción, convocan a revisar cómo las capacidades perceptivas de los sujetos y los procesos de subjetivación se materializan en narraciones que manifiestan cierta voluntad estético-literaria signada por una perspectiva y un tono particular.

En este trabajo se abordarán relatos sobre la experiencia de mujeres que transitan el cáncer desde distintos lugares y que manifiestan una compleja interacción discursiva entre lo que se “comenta”, se “piensa”, se “conoce” de una afección que irrumpe inesperadamente en la vida y pone en duda su continuidad. Relatos que surgen como un intento de conjurar la evidente e inminente finitud de la vida y que se articulan sobre la confluencia de múltiples metáforas definitorias de la enfermedad.

La intención es dar cuenta de cómo el yo femenino relata la experiencia de la enfermedad de un modo diferencial, desde una perspectiva autorreferencial y con un tono intimista particular que pone en escena el entramado de discursos sociales de una cultura, la del siglo XXI, marcada por la preceptiva del cuerpo sano, la reprobación a los hábitos perniciosos y el culto al cuerpo femenino eternamente joven.

Los relatos que se trabajaran aquí son: “Biografía de mi cáncer” (2002) de Patricia Kolesnicov y “Medusa” perteneciente a “Melanoma” (2001) de Andrea Rabih. Elegimos iniciar esta lectura con la obra de no-ficción de la periodista Patricia Kolesnicov ya que se nos revela como un relato testimonial que se resiste a una clasificación genérica estricta. Luego abordaremos el relato de una joven escritora que dejó una breve e intensa obra narrativa ficcional construida en el presente de su lucha contra el cáncer.

Atender a la voz narrativa en las escrituras autorreferenciales implica estar alerta, adoptar una actitud vigilante y atenta frente a la extrañeza de las inflexiones estandarizadas de la voz. Las obras que integran el corpus seleccionado para este trabajo manifiestan un particular uso, unas inflexiones, unos tonos particulares en las voces narrativas que se vinculan no solamente con la experiencia vital individual, con las vivencias de la persona real, que nombra y es nombrada en (y por) ellas, sino también con las normativas sociales que constituyen el entramado de discursos con el que se arman las explicaciones de esas experiencias. Es decir, hay aquí una confluencia de múltiples voces en las que es posible leer, como una suerte de metáfora, un sentido social construido que limita y define a las experiencias mismas. Vale decir que en el relato de estas mujeres atravesadas por una enfermedad terminal, aparecen expuestas como individuales e íntimas numerosas representaciones comunes y modos de definir tanto el cuerpo enfermo como el sano. Explicaciones y definiciones que están solidificadas en nuestra sociedad y, que de ningún modo, pueden considerarse como individuales u originales.

Para Alberto Giordano (2013), la clave para leer las escrituras del yo está en “encontrar el punto en donde lo íntimo se cifra como lo desconocido de sí e imprevistamente toma, a un tiempo, a quien

²⁵⁰ Blanchot Maurice. *La escritura del desastre*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

escribe y a quien lee una coincidencia temporal entre la lectura y el acto de escritura”. Es posible entonces pensar a la escritura autobiográfica como una instancia más de construcción del sujeto que (se) escribe y, que en el acto mismo de nombrarse convoca al otro, lo involucra, desde ese plus de significado que otorga la intencionalidad estética y el consecuente trabajo formal con el lenguaje. Ahora bien, siguiendo a Nicolás Rosa (2004), entendemos que la principal resistencia al análisis que manifiestan estos textos se vincula con el carácter incierto de su estatuto genérico. Incertidumbre que surge en cierto movimiento de oscilación del pacto ficcional y es provocada por un juego consistente en hacernos creer que en estos relatos la ficción se ausenta y que, por un lado, lo narrado es la totalidad de lo acontecido y, por otro, que las identidades del autor, el narrador y el protagonista de la historia coinciden y confluyen en una sola identidad.

Elegimos estas narraciones, “Biografía de mi cáncer” y “Medusa” porque entrevimos la posibilidad de establecer un vínculo en los intentos de narrar un cuerpo enfermo. Cuerpo que ha soportado la legislación de las preceptivas epocales, un fin de siglo en el que el imperativo de la buena salud envía a la neurosis a miles de mujeres diariamente. Creemos que hay un plus de significación que se vincula con la puesta en contacto de diversos discursos provenientes de esferas dispares y diversas de la sociedad. Esa puesta en diálogo, ese efecto de conexión o entretreído, entramado nuevo, crea relaciones-asociaciones inéditas y propicia una serie de imágenes y metáforas que ponen en escena la complejidad con la que se entablan las relaciones entre el universo discursivo, las experiencias narradas y el efecto de sentido que resulta de esta articulación.

“Biografía de mi cáncer” de Patricia Kolesnicov, además del carácter impactante de un título que enuncia un vínculo de posesión y, por lo tanto de cierta afectividad, con una enfermedad terminal, impresiona por la crudeza con que son narradas las vivencias de su protagonista. Comienza con una declaración de principios, una suerte de reseña poética de su odio a la enfermedad y sus subsidiarios, para pasar luego a la lenta y progresiva “denuncia/mostración/exhibición” de las contradicciones y estafas discursivas que rodean o participan del gran relato sobre la enfermedad del cáncer. Comienzan a habitar el universo de la narración diversos personajes que, sin caer en la categoría de estereotipos, son fácilmente creíbles y familiares a los lectores. La médica que, contradiciendo las leyes empiristas del paradigma científico que la legitima, atribuye la supervivencia a la voluntad de Dios y recurre a frecuentes eufemismos para no usar un significante que, de tan lleno, se ha vaciado; la psicóloga que insiste en que respeten “su deseo”; las diferentes alternativas de tratamiento que se le ofrecen de manos de “sanadores”, corrientes medicinales y alimentarias alternativas; las amigas que se esfuerzan por celebrar la vida con sus males incluidos, las ofertas de la web que son denunciadas por la protagonista como estafas flagrantes.

Insistimos en que lo impactante de este relato reside en la crudeza con que son expuestas las emociones que la protagonista-paciente va experimentando. No hay autocompasión; hay atisbos de mirsabilidad y de confesión de cierto goce al momento de comunicar su enfermedad a viejos conocidos y familiares. Es evidente el disfrute y la valoración descarnada de algunos “beneficios” que conlleva la condición de enferma de cáncer. Hay también una desdramatización y cierto juego con el absurdo y lo grotesco en la descripción de los distintos estadios emocionales y físicos respecto a ese nuevo estado doliente o padeciente. Una puesta a prueba de las fidelidades afectivas: “Si el cáncer implica un barrido por toda mi historia, aquí estarán los que la hicieron conmigo”

Pero también aparecen vivenciadas todas las representaciones metafóricas que la sociedad tiene para definir, nombrar y explicar a la enfermedad y sus posibles razones. Así, lo primero que aparece es la pregunta acerca de por qué le sucede eso y la consiguiente búsqueda de “pecados” cometidos que ameriten tal castigo. Susan Sontag en “La enfermedad y sus metáforas” señala que esta es la más arraigada y nociva de las vinculaciones de lo social con las enfermedades y es la idea de que somos responsables de propiciarnos una. Así es que hoy los médicos dicen: hizo un ACV, hizo un cáncer etc. Es el sujeto-paciente el responsable de haberse procurado una afección por no haber seguido las preceptivas o prescripciones de la buena salud entendida como una norma que debe regir la vida de aquellos que pretendan vivir muchos años sin complicaciones y que son absolutamente responsables de

preservar su cuerpo de toda posible contaminación con sustancias químicas nocivas y, además, evitar guardar rencores, odios y sentimientos negativos que puedan redundar en una afección maligna por una suerte de acumulación, nunca demostrada empíricamente, de sustancias químicas propias del organismo del sujeto. Es decir que, aparentemente, cada uno de nosotros se enferma a sí mismo por acción u omisión. “(...) ¿Soy responsable de este cáncer, por la rabia que tengo, por la cobardía que me hizo guardarla, por la comodidad que me hizo adaptarme a ella? ¿Soy responsable por aguantar las injusticias del mundo y las de mi propia vida sin pegarle a nadie ni poner ninguna bomba? ¿Me muero porque no sé vivir?”

La protagonista lee a Susan Sontag y, al citarla, incorpora este discurso proveniente de la sociología en el relato y en su historia de vida. Encuentra allí, en ese texto una explicación que le permite reinterpretar su relación con la enfermedad, con su cuerpo y con la responsabilidad que, a falta de una mejor explicación, la ciencia y la sabiduría popular le atribuyen. Esta lectura tiene un efecto liberador: “Sontag aleja de mí la culpa, si alguna vez la había tenido. Yo no siento culpa”.

Lo que sigue es una reseña o parodia del relato épico que los médicos hacen sobre la enfermedad. La explicación del oncólogo asemeja la quimio y los rayos a un ejército que lucha contra el dragón (cáncer) para rescatar a la princesa (salud) y devolverle la autonomía a ese territorio invadido.

Es en esta articulación de discursos, en esta puesta en escena del enfrentamiento entre el deber ser, lo socialmente aceptado y esperable, y los impulsos y dudas individuales, en donde se cifra o evidencia el carácter constitutivo del lenguaje en la identidad del sujeto. Aquí es posible ver cómo el sujeto de la enunciación se nombra, define y describe con la palabra y cómo, a su vez, esa palabra lo atraviesa y lo constituye en ese mismo proceso. Este ir haciéndose “con y en” el lenguaje puede notarse en cierto efecto de retardamiento de las acciones que es producto de la insistencia en describir minuciosamente, reformular y renarrar escenas y emociones desde distintas perspectivas abordadas desde diferentes momentos cronológicos temporales de la historia de la enfermedad. Hay vaivenes temporales (prolepsis, analepsis, racontos, repasos) que sobrecargan la narración para dar cuenta de lo que se ha creído o sentido en diferentes momentos acerca de un mismo tema o hecho. Esto sucede en cada capítulo pero es significativo cómo se va pronunciando y haciéndose más evidente hacia el final de la obra, como si la escritura del inicio y del final de esta autobiografía pertenecieran a distintos momentos de experimentación con la escritura y no a un único y sucesivo momento histórico. Es decir que es posible entrever cierta distancia progresiva en la escritura de los primeros capítulos respecto de los últimos. Hacia el final del relato las construcciones son más extensas y menos enumerativas, las descripciones están mejor logradas y el tono reflexivo reemplaza a la vorágine de ideas precipitadas con que se inicia la obra. Esta particularidad también puede leerse como una suerte de estrategia narrativa efectista que persigue una identificación intensa del lector. Vale decir que la atmósfera de aturdimiento y desesperación de los primeros capítulos se corresponde con la intensidad con que la protagonista vive el descubrimiento de la enfermedad.

La noción del cuerpo femenino como imagen construida e impuesta socialmente, que determina conductas, es una de las evidencias más notables y más trabajadas en estas escrituras. Las protagonistas asumen distintas posturas respecto a los cambios que sus cuerpos, o partes de ellos, sufren a lo largo de la enfermedad. Una coincidencia destacable entre los relatos que aquí trabajamos, es la que involucra al cabello como elemento representativo de la belleza y, a la vez, constitutivo de la identidad de estas mujeres. Así leemos en “Biografía de mi cáncer” la siguiente reflexión “Mi pelo es algo que yo hice conmigo misma. Un tratado de paz en los horrores de la adolescencia. Una belleza que encontré. Y ahora me dicen que si quiero seguir viva lo tengo que dejar caer”

El pelo, su debilitamiento y pérdida, marcan un momento determinante en la historia; provoca un efecto de condensación de las emociones que favorece la reconstrucción de la historia personal con un marcado tono confesional intimista que propicia la identificación del lector y, consecuentemente, la consolidación del pacto de lectura. En Medusa de Andrea Rabih, la protagonista se enfrenta a la penosa tarea de elegir una peluca que le permita ocultar, y ocultarse, su incipiente calvicie. Ella atraviesa por emociones diversas que orientan y determinan su búsqueda. Inicia la pesquisa de una peluca que le

permita mantener su imagen anterior frente a su marido, su familia y, sobretodo, frente al espejo. El periplo que realiza le permite descubrir un mundo desconocido en el que no solo existen las pelucas con todas sus opciones sino también las mujeres que, como muestrario de vidas posibles, por múltiples razones eligen usarlas y, finalmente, le posibilita descubrir su condición de identidad en construcción. Este descubrimiento tiene un efecto liberador que la habilita a jugar, desdoblarse en otras mujeres posibles, disfrutar de su sexualidad y, ahora sí, elegir ser quién cree.

Este breve relato, que aparenta ser una mera narración de un aprendizaje acerca de la subjetividad y de las alteraciones que provocan las consecuencias del tratamiento del cáncer, logra bucear en uno de los ámbitos menos transitados de los relatos sobre enfermedades; la sexualidad del enfermo. El deseo que motiva las acciones del personaje principal es lograr recuperar la condición de cuerpo erotizante que siente haber perdido. Recobrar la mirada deseante del otro, de su pareja, es el objetivo inicial que motiva una búsqueda que, en su ejecución, deviene en una necesidad desconocida para el personaje; recuperar la sensualidad de un cuerpo que se vive como dañado, devolverle la dimensión placentera a aquello extraño y hostil.

Narrar esta empresa sin visos de autocompasión y sin caer en excesivas afirmaciones de valentía o crudeza sino con el tono distante de la tercera persona es la opción que elige Rabih. Esta elección le otorga al relato cierto efecto de distanciamiento, al renunciar a la modulación confesional e intimista que suele marcar las narrativas del yo, y mantiene, a la vez, la tensión del vínculo con la enfermedad que se hace evidente en metáforas desconsoladas como: “El pelo se le caía de a mechones, (...). Parecían tener vida, pero ya estaban muertos”. Pese a esto, no es posible encontrar aquí un solo rasgo de conmiseración hacia sí misma ni hacia los demás personajes. La obra completa de Andrea Rabih es uno de los más claros ejemplos que pueden servir para defender y elegir la propuesta de Philippe Lejeune; buscar la especificidad de los géneros autobiográficos en las relaciones entre los autores y los lectores. Lo que permite leer esta obra como narrativa del yo es, precisamente, el conocimiento de la biografía de la autora; saber que Andrea murió a consecuencia de un melanoma y que estos relatos fueron escritos en el largo proceso de su enfermedad. Tal como afirma Aira, “Los velos de la intimidad sirven para crear valor” (2007-2008:12). Es decir, la forma autobiográfica se permite enredarnos con la ambivalencia, con los desdoblamientos de sujetos (reales y ficcionales) y voces, con el uso de la versión como estrategia para eximir los deslices, las faltas, los errores.

Tal vez porque su materia prima es el lenguaje, o quizá por su capacidad para especular con las posibilidades del hombre, es que la literatura aborda, sospecha e inspecciona en aquellos lugares donde otros discursos no llegan. Las historias que nos convocaron aquí hablan de enfermedades que ponen a los personajes cara a cara con la finitud de la vida o más bien con la proximidad de la muerte inexorable. Que la muerte es ineludible, es una verdad que todos conocemos. Ahora bien las enfermedades que se vinculan directamente con la muerte son recurrentemente silenciadas o nombradas periféricamente con metáforas. La existencia de alusiones indirectas que denotan una voluntad de ocultamiento, es algo que posiblemente aprendan sólo aquellos que son rozados por alguna de estas afecciones. Sabemos que nuestra era soporta, como ninguna anterior, una legislación de salud asociada al éxito y a la felicidad que merece ser revisada y la literatura, tal vez como ningún otro arte, suele frecuentar esos sitios periféricos y oscuros dónde las luces de la razón posmoderna parecen no alcanzar.

Las escrituras del yo, el biotexto, la autobiografía o como escojamos llamarles en un futuro, tienen la particularidad de hacer explícita la condición de construcción lingüística de nuestras experiencias vitales, recuerdos y, más aún, de nuestra identidad; somos lenguaje. “No hay yo sin lenguaje” nos dicen los lacanianos y nosotros sabemos que el lenguaje es convención que se desgasta, se cristaliza y deja de significar. Sabemos que hay que reinventarlo cada vez para que siga siendo significativo. Es posible entonces, arriesgarnos a decir que las obras referidas, y este trabajo, son un intento más por resignificar las palabras que se asocian al cáncer y que constituyen una metáfora explicativa que, por su excesivo uso, se ha vaciado de valor y ya no logra “nombrar”.

Bibliografía

Aira, César. “La intimidad” en *BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, 2007-2008.

Giordano, Alberto. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Ed. Beatriz Viterbo, Rosario, 2013.

Kolesnicov, Patricia. *Biografía de mi cáncer*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 2002.

Lejeune, Philip. “El pacto autobiográfico”. *Suplemento Anthropos N° 29* (pág 47-61).

Rabih, Andrea. *Obra completa*. Ed. Eduvim. Villa María, Córdoba, 2013.

Rosa, Nicolás. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Ed. Beatriz Viterbo, Rosario, 2004.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Ed. Taurus, Buenos Aires, 2003.

Zulma Fraga: escritura y cuerpos transitando una pesadilla

María Cristina Chiama

Esta lectura no pretende agotar todos los posibles recorridos que pueden emprenderse en torno a *Cuerpos en tránsito*²⁵¹ de Zulma Fraga²⁵². Se trata de mi primer acercamiento a este poemario sorprendente.

He seleccionado este libro dentro de la obra poética publicada por su autora por el carácter testimonial que lo impregna. El contexto político/social, de la primera década del siglo XXI, el de plena era de la globalización y de la consolidación de los discursos neoliberales, registra una mayor intolerancia hacia las diferencias culturales, religiosas, de género y étnicas, donde la exclusión y marginalidad abarcan a mayores sectores de la sociedad. La expresión de la subjetividad es cada vez más negada y todo parece despersonalizarse individual y colectivamente. El reto está planteado. Es necesario dar respuesta a los silencios, examinar los discursos sobre el matrimonio, la maternidad, el cuerpo femenino, el espacio íntimo y el espacio público, en la construcción de una subjetividad enfrentada a nuevas formas de relación social. Urge estimular una conciencia de la otredad para afirmar nuestra identidad como mujeres.

Los poemas mutilados de *Cuerpos en tránsito* dan testimonio de la fractura personal y social desde un discurso a su vez fracturado por la irrupción de asociaciones semánticas inusitadas, plasmadas en una sintaxis gramatical cuyas leyes han sido suspendidas temporariamente, en favor de que la experiencia del dolor en los cuerpos fluya como un fluir de la conciencia.

31

es jueves

(6 de abril a la noche)

el sábado

debería

ponerme un revólver

y disparar

no puedo con

(el dolor/la

soledad)

ni siquiera tengo

revólver

Una tapa y 33 poemas para dar cuenta de la pesadilla

²⁵¹ Zulma Fraga, *Cuerpos en tránsito*, Piso 12ediciones, 2012. Bs. As.

² Zulma Fraga nació en Realicó, La Pampa, pero vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina. Publicó *Relatos del Piso 12*, cuentos; *Marginales*, relatos breves; el músico y *Angelita*, novela; *cuerpos en tránsito*, poesía; *Subirse al micro*, microrrelatos. Ha sido incluida en diferentes publicaciones del país y el extranjero y en la *Antología Relatos para Sallent*, Sallent de Gállego, España. *Grageas*. Antología de 100 cuentos breves de todo el mundo, Buenos Aires, Argentina. *Cielo de Relámpagos*, antología de microficciones de autores latinoamericanos, Neuquén, Argentina. V y VI Encuentro Nacional de Narrativa, Bialeto Massé, Córdoba, Argentina, 2009 y 2010, ¡Basta!, cien mujeres contra la violencia de género. Ha participado en distintas actividades multimedia con poesía y narrativa y ha recibido premios por su obra en el país y el extranjero. Condujo desde 1996 hasta 2007 el programa radial *Contextos* y es codirectora de Editorial Piso12. En ibuk.com.ar/f_fraga_cuerpos_en_transito.html²⁵²

Un yo lírico transita por un mundo fantasmal que nos trae reminiscencias del ambiente de Comala en *Pedro Páramo* de Juan Rufo pero, en este caso, los cuerpos que deberían estar en la tumba nos hablan desde una poesía fragmentada y fragmentaria.

Ya desde el paratexto tapa²⁵³ el libro anuncia esta característica: dar la parte por el todo, la metonimia de lo que circula por la subjetividad femenina, el cuerpo femenino en partes, vejado, malherido. La tapa juega a modo de tejido previo al definitivo de la obra y en una suerte de metonimia que va a unificar todo el corpus: la reconstrucción del rompecabezas en que se ha convertido el cuerpo femenino.

La dedicatoria de la autora nos ancla en una pérdida dolorosa: el hermano Rinaldo, “el primero de nosotros en otro tránsito”. Entonces tapa y dedicatoria nos resuelven en un mundo fantasmal, de muerte ¿de cuerpos en tránsito? Pero yo lectora, ¿cómo lo hago, cómo transito este poemario recibido por correo postal, que no se vende en el mercado pero he sido elegida para recibirlo? Algo debo arbitrar para leerlo con el “menor dolor posible”, me animaría a decir yo desde el lugar de la lectura.

El cuerpo femenino está herido y transita por sus muertos. Leo en 24:

andan / mis muertos
ellos
los queridos
de espaldas por el mundo

La muerte como tránsito, el hermano mayor del ¿yo lírico?/Zulma Fraga (Roland Barthes iluminó a mi generación pero eso de la muerte del autor, no me cuaja demasiado) que ha dedicado el poemario a Rinaldo, le escribe el último poema. Pienso de pronto y leo el último poema, el 33.

ese que va a morirse
es el hermano mayor
anda por ahí
la única hermana
adulta

tan niña

Y el cuerpo no es adulta ni niña ante la muerte que lo vulnera ventajosamente con todas las cartas en la mano. En este último paso se cierra el poemario con el 33 que no nos deja sin aliento pero con cicatrices en el texto 20.

se cortó el pelo al ras
con las tijeras del jardín
afeitado el cuerpo entero
era toda piel suavísima

y

²⁵³ En tapa: Johan Heinrich Füssli, *La pesadilla* (fragmento). Diseño de tapa e interior: Schavelzon/Ludueña. El pintor hizo varias versiones sobre el tema, siendo la más famosa la de 1781, perteneciente al Institute of Arts de Detroit. Es una de las obras más emblemáticas de este pintor, que refleja además los temas preferidos a lo largo de su obra: satanismo, horror, miedo, soledad, erotismo. Füssli recrea en esta obra un mundo nocturno y teatral, con fuertes contrastes lumínicos, que inspirará toda la imaginaria satánica del siglo XIX. Su título en alemán, *Nachtmahr*, era el nombre del caballo de Mefistófeles.

cicatrices

Transcurrir es acicalarse y diezmarse para no dejar rastros femeninos. Y esos rastros son cicatrices. Que (en el texto 22) hablan de

cierra una puerta
a sus espaldas
y una mujer llora
creo seguirá
¿cerrando?
él tantas puertas

Con solo decir cicatrices, se dispara la mirada al alma y el cuerpo. Pero no, en *Cuerpos en tránsito* no existe la tradicional separación entre cuerpo y alma, carne y espíritu. Es mucho más fuerte el devenir de cuerpos enteros con el portazo en la cara. Mucho más rotundo el desmoronamiento en el texto 23:

la niña cuya vida
se desmorona
espera ser algún día
igual al perro

Y cuánta mordedura en los cuerpos, no sólo el portazo, ahora la vida ¿Qué hay detrás de la niña? Un abanico de posibilidades: golpes, humillaciones, violación, hambre, analfabetismo, mordedura del aire caliente en el poema.

Huyo al poema 26
esta madre
pero con ese padre

¿me obliga?

todo el tiempo
a la disculpa

hay como una
vergüenza
que se chorrea y
¿me ensucia?

El *esta* se diferencia de *ese*. El primero es cercano. El segundo aleja. Pero no la vergüenza. Y reaparece siempre la dura escisión en el cuerpo (y en el alma) ¿Qué se ensucia? ¿Su conciencia, el alma? No, es indudable que esta otra niña ve su vida desmoronarse como tantas. Y para cubrir mi vergüenza, en el texto 28 leo.

por un rato fue

flor
sobre el pavimento
los ojos en el cielo
de la mañana radiante
de febrero
con su pelo naranja
y la blusa turquesa

después
la cubrieron
con una bolsa negra

La contraposición casi añorada del yo lírico, casi esperada entre términos como *flor*, *colores naranja* y *turquesa* y la temible *bolsa negra*, descoloca la lectura que parecía reparadora a pesar del *por un rato*. Ese respiro es apenas perceptible en esta necesidad de aire. Me doy casi por vencida ante tanta abuso del sentido de la realidad. Y leo otros golpes en las sombras de este poemario tan único. Me disparan con:

hay tanto miedo

espero
con un cuchillo al alcance
en el texto 6; me corro para atrás, para el 4
¿soy la asesina?
con el hacha
con esta enorme cuchilla
afiladísima?

Y retrocedo. ¿Este ir y venir responde a alguna lógica? No creo, esto es ejercer puro calidoscopio. Y me topo con que en 2

he dejado a
mi muerto
envuelto en una alfombra

¿Puede sospecharse que los poemas sean exacerbación de misandria? Veamos. Si continúo mi tránsito, en los textos fluyen imágenes contrapuestas. En 7

los hombres que hoy
tendrían que estarnos
amando
yacen dinamitados
en el fondo del río

hemos elegido tan

mal

hermanita

No, no hay tal cosa. Ese *bermanita*, diminutivo que convoca a la confidencia dice que los que no están en concreta alusión a la represión del Terrorismo de Estado- son los que nos hubiesen amado. La lucha por la justicia social fracasó, de ahí la tragedia del cuerpo femenino en manos de la dictadura del mercado del neoliberalismo triunfador. Por muchas razones afirmo esto: la escritura de Zulma Fraga y su vida se hallan profundamente vinculadas con la lucha por los derechos humanos, por guarecer la memoria de imperdonables olvidos y generar acciones de justicia en contra del maltrato de cualquier índole y en este caso, el de *Cuerpos en tránsito*, se aborda como devenir aparentemente caótico para afirmar el maltrato instituido hacia lo femenino. Tan instituido está que hasta les desaparecieron a quienes deberían estar amándolas. Hay ironía en ese *hemos elegido tan mal*; el yo lírico sabe que eligieron lo mejor y lo resguarda con esta luz de precaución:

la edad madura inspector

es peligrosa para los cristianos

esta es mi casa y mis plantas

ves

qué bonitas están

la guerra ha terminado

y no hay por qué

estar ebrio

todo el día

El cuerpo femenino está herido. Transita dolorido, desgajado. Por ello deslumbra el poema 32 que tan ajustadito dice sobre la violencia de género tan cotidiana en nuestro entorno²⁵⁴

ella terminó

colgada de un gancho

(hoy va a esparcirse mucha basura)

¿qué importa una prostituta muerta?

¿una mujer en un aborto?

¿una mujer promiscua?

qué importa una mujer muerta

²⁵⁴...En 2013, en la Argentina, 295 mujeres y niñas fueron asesinadas por el hecho de ser mujeres, de acuerdo con el registro que lleva adelante el Observatorio de Femicidios en la Argentina de la Casa del Encuentro. La cifra fue un 15 por ciento mayor que el año 2012. En el 63 por ciento de los casos, los femicidios fueron perpetrados por el esposo, el novio, un amante o la ex pareja de la víctima." Mariana Carabajal en Página 12, 2 de marzo de 2014.

ni siquiera tenía quién
la enterrara

brindemos por ella

No es inarmonía caprichosa lo que signa el programa impertinente de *Cuerpos en tránsito*; un contexto de pesadilla nutre a un yo que defiende y rescata su identidad, para así rescatar con otros/as, en su historia, en los afectos un universo menos violento y peligroso. Para ello Zulma Fraga, la autora, utiliza la fuerte ironía del *brindemos por ella* final del poema 32 y así desacraliza descaradamente una moral social cuajada de la hipocresía del *por algo será*. En todo el poemario se suspenden reglas normativa del código lingüístico (uso de mayúsculas y signos de puntuación respetando la normativa vigente). Una sintaxis mutilada produce un discurso inconcluso pero elocuente, plagado de expresiones que juegan al espejo con las cicatrices que sufre el yo lírico en un estado de discriminación y violencia. El uso directo del lenguaje se subvierte en imágenes desintegradoras para dejar testimonio de desconcierto ante la quiebra de los resortes solidarios en la vida cotidiana, en la propia vivienda donde pareciera que solo se convive y duerme con el enemigo que revierte el rito del llanto ante la muerte por el de un brindis: *brindemos por ella*.

Bibliografía

- Barthes, Roland. "La muerte de un autor". *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós.1987
Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México. Fondo de Cultura Económica .2005
Cixous, Hélène. *La risa de Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Editorial Anthropos.1995
Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona. Paidós. 1999
Fraga, Zulma. *Cuerpos en tránsito*. Bs.As. Piso 12ediciones. 2012
Ludmer, Josefina. "Mujeres que matan". En Revista iberoamericana, ISSN 0034-9631, N°. 176-177, 1996 (Ejemplar dedicado a: Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas), págs. 781-797

Construcción y reproducción de identidades femeninas adolescentes en obras de la literatura juvenil: estereotipos culturales y la mirada del otro.

Lidia Rebeca Benmergui

Nunca como ahora se produjo, criticó, consumió, leyó y trabajó literatura juvenil. Incluso, desde algunas posiciones se animan a decir que ya se han zanjado diferencias con los detractores de esta literatura, a la cual consideran una literatura menor, en minúscula, frente a la literatura “en serio” o en mayúsculas, que sería (una parte de) la literatura para adultos. El reconocimiento de este discurso como estético y el de su función comunicativa específica pertenecerían hoy a un debate cerrado, “en tanto la cualidad artística del lenguaje es un rasgo inherente a los textos que se entienden como literarios, sean estos para chicos o para grandes”.²⁵⁵ En tanto discurso instaurado en nuestra cultura, es válido hipotetizar qué vienen a decir algunos de los textos inscriptos en lo que hoy se escribe y lee como literatura juvenil.

Algunos escritores de literatura juvenil han puesto el foco en sus destinatarios y han sido lectores de la cultura adolescente para convertirse en escritores de ficciones para adolescentes.²⁵⁶ Los “modos de ser-hacer” de los adolescentes se representan con pretensión mimética en los personajes de muchas de las obras: modos de vestirse, de divertirse, de vincularse con el *otro* adolescente y con el *otro* adulto; modos de hablar, de leer y de escribir. Y también modos de verse a sí mismos y de pensarse en tanto *cómo me ven los demás*.

Nos interesa trabajar en un conjunto de tres novelas para leer qué representaciones de las adolescentes proponen estos textos en relación con una identidad femenina; principalmente en cuanto a la imagen corporal como variable de constitución de esa identidad.

Los textos

Los textos con los que se trabajará en este caso son *También las estatuas tienen miedo*, de Andrea Ferrari (2006), publicado por Alfaguara Juvenil; *Rafaela*, de Mariana Furiasse (2002), publicado por SM en la colección Barco de vapor; y *Nacida bajo el signo del toro* de Florencia Bonelli (2013), publicada por Alfaguara. Son novelas de escritoras argentinas publicadas en la última década en colecciones de literatura juvenil, ofrecidas y consumidas como literatura para un público acotado a una franja etaria que se podría establecer entre los 12 y los 18 años.

²⁵⁵ Leiza, María Elena y Duarte, María Dolores, “Posibilidades de un espacio cultural: la literatura infantil y juvenil”, Clase N° XII de la Diplomatura en “Lectura, escritura y educación”. FLACSO.2007. p. 7.

²⁵⁶ Hoy hay todo un mercado que intenta satisfacer al adolescente –satisfacer sus necesidades y gustos creados a su vez por el mismo mercado–: ropa, calzado, peluquería, espectáculos, programas de televisión, música, viajes, decoración, revistas y literatura. El adolescente de hoy es quien decide qué consume, y aquello también marca su identidad y su pertenencia a un grupo u otro. El sujeto adolescente de hoy tiene a su mano una amplia gama de productos para satisfacer las necesidades que el mismo sistema ha ido creándole en función de sus particularidades, aunque en palabras de Chartier quede un espacio de libertad para que ellos decidan qué y cómo consumir –en lo que a literatura respeta al menos–:

El libro apunta siempre a instaurar un orden, (...). No obstante, este orden, en sus múltiples figuras, no es omnipotente para anular la libertad de los lectores. Aun cercenada por las competencias y las convenciones, esta libertad sabe cómo tomar atajos y reformular significaciones que deberían reducirla. (...) El orden de los libros tiene además otro sentido. (...) los libros son objetos cuyas formas ordenan, si no la imposición del sentido de los textos que vehiculizan, al menos los usos que pueden serles atribuidos y las apropiaciones a las que están expuestos. (Chartier, 1996, p.20).

Las protagonistas de estas historias son adolescentes que llevan una vida *típica* de adolescente de clase media: viven con su familia, van al colegio, tienen un grupo de amigas, salen, realizan actividades ligadas a sus hobbies o gustos, etc. Las historias narran sucesos de la vida cotidiana de cualquier familia y los conflictos asociados al ser adolescente: el primer amor, los conflictos entre amigos, el llevarse materias y los trabajos para la escuela, la separación de los padres o la ausencia de alguno de ellos, los cambios de casa o de escuela, los complejos asociados a la apariencia física, entre otros. Tópicos que comparten con una gran parte de los textos que hoy se publican como literatura juvenil que, por otro lado, no se vuelven privativos de las adolescentes femeninas, ya que el adolescente varón también se convierte en protagonista de estos conflictos.²⁵⁷

La hipótesis de trabajo: la imagen de sí y la mirada del otro en la conformación de una identidad

Para el estudio que nos proponemos, acotamos nuestra mirada a lo que estos tres textos escogidos vienen a proponer en relación con la construcción de una identidad femenina adolescente atravesada por estereotipos culturales asociados a una identidad de género. Atenderemos a cómo la mirada del otro adolescente y del otro adulto se erige en variable de constitución/ modelización de esa identidad, principalmente en relación con el cuerpo y la imagen del adolescente.

Podríamos estar entendiendo aquí el término identidad como “una construcción que sintetiza las asignaciones socialmente definidas de valores, prácticas y atributos a una parte de la sociedad, definida en este caso por su género sexual”.²⁵⁸ Los aspectos asociadas a la apariencia física, como los rasgos del cabello, el físico, la vestimenta también son variables que intervienen en la construcción de la propia identidad y de la imagen que se quiere proyectar para ser aceptada y deseada. Toda sociedad construye y propone un “conjunto de esquemas de género, es decir, una serie de «normas o estereotipos culturales relacionados con el género» que sirven de base para la formación de una identidad social en relación a otros miembros de tal sociedad, y que en consecuencia, dan origen a la identidad de género”.²⁵⁹

La mirada del otro se erige en condicionante de la identidad que va formando el individuo. Por lo tanto, también condiciona la imagen que uno tiene de sí mismo. La vestimenta y la forma del cuerpo son variables que muestran una edad, un desarrollo, una actitud, que proyectan una imagen de uno mismo y que determinan los modos de relacionarse con el otro. Es decir, que construyen aspectos de la propia identidad: “La constitución física del cuerpo y la manifestación de la sexualidad remiten a cuestiones de género e identidad de género así como a otros procesos de formación de la identidad. El cuerpo es parte de la identidad del yo y, al estar expuesto a los demás, está también ligado a la valoración continua de los otros”.²⁶⁰

En los tres textos que nos ocupan aquí, se relatan historias de adolescentes mujeres en pleno proceso de formación de su identidad y de desarrollo de su cuerpo. En los tres casos se generan conflictos en torno de la imagen de mujer que proyectan y que forma parte de la constitución de su identidad de género.

²⁵⁷ Lo vemos en otras novelas de escritores argentinos, publicadas en colecciones de literatura juvenil en las últimas décadas, que también construyen una identidad adolescente en formación y permanente conflicto. Algunos títulos son: *Nunca seré un superhéroe* (2000), de Antonio Santa Ana; *El (hijo) la libertad* de Margarita Mainé, *Sólo tres segundos* (2013), de Paula Bombara; *Lástima que estaba muerto* (1998) de Margarita Mainé.

²⁵⁸ Uzín, Magdalena. “Crisis de las identidades de género: Puig y Valenzuela”. En *Actas del IX Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Editorial de la Fundación de la Universidad Nacional de Río Cuarto. 1997. p.129.

²⁵⁹ Craig, G. J. *Desarrollo psicológico*. Pearson Educación. 2001. p.696.

²⁶⁰ Foresto, A. y Valeria Engert. “Cruce de fronteras: construcción de la identidad y lenguaje chicano” en *Identidad de Mujer en la obra Tan lejos de Dios de Ana Castillo*, Ana Celi y Claudia Harrington compiladoras, Ed Fundación UNRC, Río Cuarto. 2003.

La reproducción de los estereotipos de belleza y femineidad asociados al éxito y la aceptación

“Los kilos me pesan. No tanto
como me pesan las miradas.”

Rafaela, Mariana Furiase

Para las tres protagonistas de las novelas que se analizan, el cuerpo se convierte en vehículo de demostración de una identidad, de aceptación y reivindicación de la persona. Al respecto, vale hacer una distinción en torno a cómo la edad de cada una de estas adolescentes influye en el análisis que realizamos: en *También las estatuas tienen miedo*, Florencia es una niña ingresando en el mundo adolescente (11-12 años), mientras que las protagonistas de los otros dos textos, Rafaela y Camila, ya tienen 15-17 años. En esta etapa de la vida esa diferencia de tres o cuatro años es muy significativa, sobre todo para los aspectos que nos interesa analizar, en tanto el crecimiento se da intelectual y vincularmente, pero sobre todo, físicamente, porque es la edad del desarrollo del cuerpo de una niña al de una mujer.

Florencia está esperando desarrollarse, empezar a usar corpiño como su compañera, para ser atractiva a la mirada masculina y notada por la mirada adulta. Su complejo se erige a partir de lo que la diferencia de Claudina, personaje que sería su antagonista: Claudina es linda; se viste con ropa llamativa para que todos la miren; tiene bastante cuerpo (“dio el estirón”, dicen las madres; “está fuerte”, dicen los varones), a diferencia de Florencia que aún no ha empezado a desarrollarse. “No tengo cuerpo”, le dice a su amigo, quien responde con sorna “Qué, ¿te lo amputaron?”. “Cuerpo –insistí dibujando con mis manos una silueta de mujer tipo modelo”.²⁶¹

En *Rafaela* el tópico de la imagen corporal se erige en eje vertebrador de la historia en tanto es la variable que acompleja a la protagonista y que define sus modos de vincularse no sólo con el sexo opuesto, sino también con sus amigas, su familia y su entorno en general. Ella sabe que el éxito y la aceptación vienen de la mano de la imagen, de un físico que se adecua a los estereotipos. Dice Rafaela: “sé los beneficios de ser delgada hasta los huesos. Quiero pensar que algún beneficio tenemos que tener las mujeres de caderas anchas”.²⁶² Le dice la voz masculina: “Con unos kilos menos serías una diosa”. Y el deseo de Rafaela de ser eso que se espera (y si no, ser invisible) se entiende como “ser parecida a las modelos de la tele”. Una vez más aparece la figura de la modelo: una mujer bella desde los cánones vigentes que se expone desde los medios masivos como el ideal: es lo que las mujeres aspiran ser y lo que los hombres quisieran poseer.

Es lo que Rafaela ve en su madre también. Según ella, su mamá “es el ejemplo de una modelo mamá que no es exactamente una mamá modelo”.²⁶³ Tanto su madre, Nadine, como su hermana, Aitana, siguen este estereotipo de mujer que cumple con el modelo de cuerpo de mujer y que se detiene en el cuidado la imagen que se proyecta: “se visten, preguntándose cómo están (...), el ritual del maquillaje, en el que cada una en su baño parece un calco de la otra, mamá se arregla el flequillo rubio...”²⁶⁴. Típico conflicto de una adolescente también, es la tensión constante con la figura maternal; Rafaela discute por la imagen que muestra, por lo que ella es en este proceso de conformación de una identidad asociada a una imagen de sí, frente a lo que su mamá desearía que ella fuera/mostrara: “Mamá odia mis zapatillas. Odia que sean eternas en mis pies, odia la ropa grande y el pelo largo, la cara lavada. Y mis caderas anchas.”²⁶⁵

²⁶¹ Ferrari, Andrea. *También las estatuas tienen miedo*. Alfaguara Juvenil. Buenos Aires. 2006. p. 55

²⁶² Furiase, Mariana. *Rafaela*. SM, colección Barco de vapor. Buenos Aires. 2002. p. 4.

²⁶³ Ídem, p.6

²⁶⁴ Ídem, pp. 6 y 7.

²⁶⁵ Ídem, p. 6

La vestimenta es un aspecto que se relaciona con el cuerpo, porque la ropa es, en verdad, algo más que un medio de protección o abrigo: “es un instrumento de exhibición simbólica, una manera de dar forma externa a la exhibición de la identidad del yo. El vestido es un medio de auto exhibición, pues se relaciona directamente con el ocultar o el revelar del cuerpo que vincula lo convencional, es decir la moda, con aspectos básicos de la identidad.”²⁶⁶ Tal como Florencia, quien percibe que la vestimenta es uno de los aspectos que atrae atención sobre Claudina y que la distinguen de ella (porque ella todavía es una nena que no se ha desarrollado y por tanto no usa esas prendas), Rafaela también sufre las consecuencias de no amoldarse al estereotipo de vestimenta femenina, que sí cumplen su madre y su hermana, y se sabe poco femenina en su aspecto. Pero es su complejo por sus kilos de más lo que la lleva a no usar remera aunque haga calor, a no ponerse malla.

Asimismo, Rafaela se compara con su amiga Rosario, a quien todo el mundo quiere tener cerca, sobre todo “los chicos”. Rosario es alta, esbelta, con un pelo de *esos de película*. Y una vez más, los medios masivos como constructores/ reproductores de un deber ser, de un modelo que si se sigue, lleva al éxito y la aceptación.

También se observa que esta imagen aceptada y valorada, abre las puertas a los vínculos con el sexo opuesto: las otras chicas sí se llevan con los varones. Rafaela, en cambio, no entabla relación con los chicos: “Voy a un colegio mixto. Pero no es así mi relación con los demás. No es que tenga mala relación. No tengo. No me hablan, no les hablo. A los varones, digo.”²⁶⁷ La relación se establece entonces en los términos de la ignorancia, del “hacerse la superada”, del ninguneo por el miedo al rechazo, a la exclusión, a la burla, al ser objeto de divertimento del otro. Por eso, cuando en la historia aparece la figura masculina que intenta acercarse a Rafaela, ella en un principio desconfía.

En *Nacida bajo el signo del toro*, Camila también tiene un conflicto con su imagen que deviene principalmente de sus “kilos de más”. Se repite el esquema de *Rafaela*: hermosos rasgos faciales, cuerpo que no se adecua al estereotipo; en consecuencia, complejos e inseguridad en los vínculos con el sexo opuesto. Camila es rubia, aplicada, inteligente, culta, reservada, madura, con una cara hermosa y un pelo soñado, *pero* con kilos de más. Sus dos compañeras más populares entre el grupo de pares y quienes atraen todas las miradas masculinas, Lucía y Bárbara, son dos hermosuras, “modelitos”, lo cual muestra una vez más la fuerte presencia de las imágenes instauradas por los medios masivos de comunicación visuales.

A ella, sus complejos en torno a su cuerpo la atormentan y la vuelven tímida y torpe para relacionarse con el sexo opuesto. Mientras que otras ya habían tenido o tienen novio, algunas más de una vez, e incluso con chicos más grandes, ella se siente insegura frente a los varones. Incluso se repite la actitud de desconfianza e inseguridad frente a las intenciones de los, en este caso, dos chicos que se disputan su compañía /su amor/su posesión. En el caso de este texto, su malestar por su imagen, por compararse con otras muchachas y por algunos problemas familiares la llevan a enfermarse y a bajar drásticamente de peso.

La reproducción de la lógica heterosexual en la constitución de la identidad de género femenina

Como venimos afirmando, la mirada del otro adolescente es una de las que más marca los procesos de conformación de la identidad femenina. En relación con este aspecto, las tres obras escogidas para trabajar plantean el tema amoroso y del despertar sexual desde esta tradicional –y podríamos decir “cómoda”- lógica heterosexual.

²⁶⁶ Foresto, A., D. Paruzzo y V. Engert. “Construcción de la identidad de personajes femeninos en *Tan Lejos de Dios*, de Ana Castillo desde la perspectiva de Grupos de pertenencia y Grupos de referencia”, en *Identidad de Mujer en la obra Tan Lejos de Dios de Ana Castillo*, Ana Celi y Claudia Harrington compiladoras, Ed Fundación UNRC, Río Cuarto. 2006. P.114.

²⁶⁷Ídem, p.12.

La orientación sexual es una de los elementos que constituye la identidad de género, junto a la identidad sexual y el rol de género.²⁶⁸ El cuerpo es también vehículo para estar con el otro y, en lo que atañe a las orientaciones sexuales que son parte de la identidad del individuo, es el cuerpo del otro también el que se elige.

No es frecuente encontrar que ingresen en la literatura juvenil historias asociadas, por ejemplo, a la homosexualidad, la bisexualidad, el travestismo, etc.,²⁶⁹ es decir, a marcas de identidad ligadas a inclinaciones e identidades sexuales *otras*, que se traducen también a ciertos modos de lo corporal y a la imagen. Estos aspectos de la conformación y modelización del *yo* se suelen despertar y comenzar a definir, precisamente en la adolescencia, etapa de la vida de la que esta literatura “*se hace cargo*”, no sólo por el público lector que postula, sino también por los personajes que construye.

En las tres obras de las que nos ocupamos aquí, aunque de manera menos central en *También las estatuas tienen miedo*, uno de los objetos de deseo de las protagonistas es la atención del personaje de sexo masculino que les atrae. El logro de ese objeto de deseo significa también hallar en el otro la aceptación. Incluso en los tres textos, además de luchar contra sus propios complejos y tormentos en torno a su apariencia física, se construye una antagonista. Este otro personaje, suele tener muchos de los rasgos de los que carecen nuestras protagonistas: son muchachas con un buen físico, hermosas y atractivas.

En este sentido, podríamos hipotetizar que una gran parte de la literatura juvenil estaría reproduciendo modelos que se han gestado desde los discursos hegemónicos del deber ser sexual,²⁷⁰ en tanto en las historias que se cuentan sólo se reproducen los estereotipos de la adolescente que quiere ser atractiva para y que es atraída por el sexo opuesto. Y que logra certezas en la conformación de ciertos aspectos de su identidad a partir de la aceptación de lo que el otro masculino ve en ella.

Aunque en los últimos años, la diversidad de identidades genéricas y de orientaciones sexuales *otras* se han puesto en la escena de discursos como la política, el periodismo, incluso la religión, y el arte en general, la literatura juvenil parece no haberse hecho eco de esto. Cabe plantearse el interrogante de si una de las razones de ello no será el obstinado carácter propedéutico, moralizante y educativo que se le asignó siempre (y que parece que se le sigue asignando) a la literatura infanto-juvenil. El ingreso a los textos de estas configuraciones genérico-sexuales tal vez sigue siendo condenado desde las instituciones que eligen esta literatura para ser leída por los niños - adolescentes (y por tanto la legitiman; pensamos en la familia y la escuela, principalmente).

La reproducción del estereotipo: ¿la fórmula del éxito? ¿Un final consolador?

A modo de cierre nos propusimos pensar si reproducir el estereotipo o modelo significaba para las protagonistas de estas novelas la fórmula del éxito y para las lectoras, un final consolador.

¿Cómo acaban las historias? En *También las estatuas tienen miedo* la protagonista hace un balance de lo positivo que fue ese año para ella, entre otros aspectos, porque su cuerpo comenzó a cambiar y a desarrollarse, y porque “logró quedarse con el chico”. En *Nacida bajo el signo del toro*, Camila ha adelgazado por sus conflictos emocionales y familiares, y aunque ha preocupado a todos por su aspecto de enferma, no se menciona que para cuando llega el final feliz haya recuperado todos esos kilos de más

²⁶⁸ Monroy, Anameli. «La sexualidad en la adolescencia». En *Salud y sexualidad en la adolescencia y juventud*. Editorial Pax México. 2002 p.256.

²⁶⁹ Conocemos al menos el caso de *Los años terribles* (1998) de Yolanda Reyes, publicada por la Editorial Norma, que publica muchas novelas juveniles, que desarrolla de manera algo solapada una historia de amor/atracción entre dos adolescentes mujeres de 16/ 17 años.

²⁷⁰ Roberto Arlt en 1927 se animó a escandalizar con su *Juguete rabioso* –obra que suele filiarse con una lectura juvenil también– a partir de la construcción de un personaje algo perturbado con sus elecciones sexuales, transgresor del “deber ser” sexual adolescente. Qué lejos estamos de aquel atisbo de proponer representaciones diversas del ser adolescente, en una sociedad casi nunca consoladora ante las elecciones que *se corren* del estereotipo/deber ser/modelo.

que la atormentaban, ni que esté proyectando una imagen que no es aceptada por ella o por los demás, es decir, desaparece ese dilema y la inseguridad de la adolescente en el proceso de conformación de su identidad. Además de que también “se queda con el chico” tras una larga serie de peripecias de encuentros y desencuentros propios de un típico culebrón.

En *Rafaela*, en cambio, nada ha cambiado de su apariencia, pero ha habido un cambio de actitud, ya que decidió confiar en Simón, el chico que demostró interés en ella. Sin embargo, al final el personaje de Simón le expresa su confusión acerca de lo que quiere con ella, por lo cual Rafaela queda inmersa en una situación de inseguridades acerca de sí misma y de falta de certezas.

Quisimos detenernos por un momento a pensar el devenir de estos cuerpos y de estas identidades en conflicto en el final de las historias creadas en los tres textos para observar cómo esta literatura reproduce también, además de los estereotipos corporales y de belleza femenina como fórmula de la aceptación social y del éxito, el tan ansiado “final feliz” esperado por las lectoras, para alejarlas de algún modo de la frustración de sus mundos reales. En este sentido, el texto *Rafaela* es el que rompe con el molde. El final no le da certezas a la adolescente protagonista (ni a las lectoras²⁷¹), quien termina expresando: “Lo de hoy fue un amague, una muestra gratis de todo lo que me pierdo en este cuerpo. Estoy segura de que mi cuerpo tiene que ver con la confusión de Simón, mi cuerpo y que soy poco femenina. (...) Si no le termino de gustar tiene que ver este cuerpo enorme que no encaja en nada de lo establecido. Y aunque está mal que sea así, no encaja para nada y yo quiero encajar”.²⁷²

Bibliografía

- Bonelli, F. (2013) *Nacida bajo el signo del toro*. Alfaguara. Buenos Aires.
- Chartier, R. (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Gedisa, Barcelona.
- Craig, G. J. (2001). *Desarrollo psicológico*. Pearson Educación. ISBN 978-968-444-516-1.
- Ferrari, A. (2006) *También las estatuas tienen miedo*. Alfaguara Juvenil. Buenos Aires.
- Foresto, A. y V. Engert (2003). “Cruce de fronteras: construcción de la identidad y lenguaje chicano” en *Identidad de Mujer en la obra Tan lejos de Dios de Ana Castillo*, Ana Celi y Claudia Harrington compiladoras, Ed Fundación UNRC, Río Cuarto.
- Foresto, A., D. Paruzzo y V. Engert (2006). “Construcción de la identidad de personajes femeninos en Tan Lejos de Dios, de Ana Castillo desde la perspectiva de Grupos de pertenencia y Grupos de referencia”, en *Identidad de Mujer en la obra Tan lejos de Dios de Ana Castillo*, Ana Celi y Claudia Harrington compiladoras, Ed Fundación UNRC, Río Cuarto.
- Furiase, M. (2002) *Rafaela*. SM, colección Barco de vapor. Buenos Aires.
- Leiza, M. y Duarte, M. (2007), “Posibilidades de un espacio cultural: la literatura infantil y juvenil”, Clase N°XII de la Diplomatura en “Lectura, escritura y educación”. FLACSO.
- Monroy, A. (2002). «La sexualidad en la adolescencia». En Monroy, Anameli. *Salud y sexualidad en la adolescencia y juventud*. Editorial Pax México. ISBN 978-968-860-507-3.
- Morales, J. F. y Lopez, M. (1993). “Bases para la construcción de un sistema de indicadores sociales de estereotipia de género”, en *Psicothema*, Suplemento, Volumen V.
- Petit, M. (1999) “Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura”, Fondo de Cultura Económica, Espacios para la lectura, México.
- Uzín, M. (1997) “Crisis de las identidades de género: Puig y Valenzuela”. En *Actas del IX Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Editorial de la Fundación de la Universidad Nacional de Río Cuarto.

²⁷¹ Al respecto, desde nuestra experiencia docente, podemos analizar la recepción de este texto en las adolescentes. Prácticamente la totalidad de las veces, las lectoras expresan que la novela les encantó y que se sienten identificadas con la protagonista. Pero se sienten defraudadas y opinan “qué feo que termine así”. Podemos hipotetizar que esperan el final que consuela, que las deja tranquilas, pensando en que es posible o debería serlo, al menos en la ficción, el “final feliz” para las que no siguen el estereotipo.

²⁷² Furiase, Mariana. *Rafaela*. SM, colección Barco de vapor. Buenos Aires.2002.p.126

Las mujeres y la filosofía. Ensayo sobre un amor no correspondido

Mariana Barrón

Yo soy la aventura,
Y tú la realidad, tú la ternura.
Yo soy la libertad, tú la esperanza.
La vida que me das y no me alcanza,
No me alcanza.
Sergio Denis, "Te quiero tanto"

Mujeres, lo que nos pidan podemos
Si no podemos no existe
Y si no existe lo inventamos por ustedes
Ricardo Arjona, "Mujeres"

Mujeres, con el corazón en la boca

Soy filósofa, lo cual equivale a decir que soy bombera o corredora de autos: una mujer dentro de una disciplina naturalizada culturalmente como masculina.

De hecho si se me ocurre darme una vuelta por los anaqueles de filosofía de cualquier librería o biblioteca, y contar los nombres de mujeres filósofas de peso (creadoras de sus propios sistemas y conceptos, no simples comentaristas), me alcanzan los dedos de ambas manos para contar las contemporáneas, los de una para las modernas y el cuerpo entero para el resto de la historia, haciendo un viaje hacia atrás desde las primeras feministas hasta que Tales de Mileto se cayó en un pozo y la esclava (como toda mujer) se burló de su torpeza.

Me sobra el cuerpo escribo, e inmediatamente (con ese pequeño diccionario freudiano incorporado que tenemos los argentinos) pienso que he caído en un acto fallido. O no tan fallido. De hecho, desde que leí la temática que nos convoca a este coloquio y pensé en hacer mi pequeño acto de justicia de género, no pude dejar de pensar en Platón, más específicamente en Sócrates (su actor fetiche) y en el discurso acerca del alma, el cuerpo y su relación con el pensamiento que podemos apreciar en el Fedón. Ahí nos enteramos, por ejemplo, de que ¡Sócrates tenía esposa!, pero no porque esta permaneció a su lado estoica como una Magdalena, sino porque a poco de comenzado el diálogo, la echa del recinto para poder dedicarse tranquilo a conversar y a contemplar el saber en sí con sus discípulos que sí son capaces de estar a tono porque, claro, son hombres.

¿Pero por qué Sócrates considera a Jantipa no digna de este tipo de intercambios? ¿Es su emotividad, como sugiere al principio? ¿O hay algo más, algo que comenzamos a entrever cuando el maestro ateniense empieza a mover las piezas y expone su teoría acerca de las almas desapegadas, propias del sabio, y las almas "amigas del cuerpo"? ¿Cuál es la relación de la mujer con el cuerpo, propio y ajeno, que la hace ser vista como un ser contaminado, terrestre, una verdadera terrorista del pensamiento?

Así, pues, como digo, los amantes de aprender saben que, al hacerse cargo la filosofía de nuestra alma en tal estado, le da consejos suavemente e intenta liberarla, mostrándole que está lleno de engaño el examen que se hace por medio de los ojos, y también el que se realiza valiéndose de los oídos y demás sentidos;

-¿Y no es cierto que en el momento de sentir tal afección es cuando el alma es encadenada más por el cuerpo?

-¿Cómo?

-Porque cada placer y dolor, como si tuviera un clavo, la clava al cuerpo, la sujeta como con un broche, la hace corpórea y la obliga a figurarse que es verdadero lo que afirma el cuerpo. Pues por tener las mismas opiniones que el cuerpo y deleitarse con los mismos objetos, por fuerza adquiere, según creo, las costumbres y el mismo régimen de vida que el cuerpo, y se hace de tal calaña que nunca puede llegar al Hades en estado de pureza, sino que parte allá contaminada siempre por el cuerpo, de tal manera que pronto cae de nuevo en otro cuerpo y en él echa raíces, como si hubiera sido sembrada, quedando, en consecuencia, privada de la existencia en común con lo divino, puro y que sólo tiene una única forma.” Platón, Fedón “Argumento sobre la inmortalidad de lo simple”

“Cada placer y cada dolor” nos clavan más firmemente al cuerpo, dice Sócrates en el diálogo. “Parirás a tus hijos con dolor,” dice la Biblia. Dolores de parto, dolores menstruales, dolores de amamantamiento, dolores del corazón, porque al ser nuestro terreno el amor pasional, nos volveríamos más propensas a sufrir por él. Tenemos una tarea bastante importante: parir a las generaciones futuras. ¿Eso nos ataría irremediabilmente a nuestro cuerpo? Parece que la cosa, de a poquito va mostrando hacia dónde se dirige.

El sábado pasado asistí a un curso para docentes sobre “Cine y pedagogía”. Ahí se nos hizo ver una película francesa de los años ’30 llamada “Cero en conducta”²⁷³ en la cual se retrataba de manera muy libre e incluso surrealista, la vida de unos chicos que asistían a una escuela en calidad de pupilos. Todos los personajes eran del sexo masculino, alumnos, docentes y directivos, salvo dos: la cocinera (cinco minutos de metraje) y una mujer atractiva a la que piropean en la calle (dos minutos). Los chicos, que al comienzo se muestran torpes e infantiles, son sometidos a una disciplina muy severa hasta que se alza la voz de rebelión y (unidos y organizados) desatan una revuelta que culmina con un plano de sus cabecillas subidos al techo de la escuela, con la vista perdida en el infinito.

Al finalizar la proyección, el docente a cargo del curso nos pide que analicemos la película, sobre todo en relación con cómo está construida y el uso de los planos para tomar decisiones ideológicas y morales. Muchos levantan la mano y opinan sobre la representación de los chicos en grupo y no en plano corto a la cara, los docentes caricaturizados, etc.

Yo intervengo y le digo que, para mí, es una película sobre la razón. Y más específicamente aún, sobre a la razón como conquista de la libertad, en oposición a la razón cuantificadora como disciplina, la razón como voluntad que aprehende el absoluto en el hacerse hombre. Y que los planos que dan fe de eso son la representación de la mujer como elemento nutricio o como adorno, prácticamente sin diálogos. Un hacerse hombre que para ser tal debe estar por encima de la servidumbre y de la apetencia del cuerpo, razón por la cual el plano final los muestra encima de todos, solo el cielo por delante, lejos de la autoridad del amo y de “esas hembras que nos estropean todo infinito”, como dice Céline.

El profesor me escuchó y cuando terminé de hablar me dijo: “- No, no es así. El autor es hijo de anarquistas, y el anarquismo propugnaba la igualdad del hombre y la mujer, (falacia del origen, dirían los lógicos), por lo tanto no es válida esa interpretación de la película” (uno que no escuchó hablar de la semiosis infinita de Umberto Eco, parece). Y acto seguido habló a los demás para comentarles que mi teoría tenía que ver con el hecho de que de los dos hemisferios cerebrales, al izquierdo se le atribuía la racionalidad, al derecho la creatividad y la emotividad y que en los hombres predominaba el cerebro izquierdo, por lo cual la razón es asimilada como un atributo masculino.

²⁷³ Al momento de escribir este ensayo quise googlear la película y me encontré con la sinopsis de esta otra, mismo nombre, pero del año ’99:

“Cuando estás en el instituto nada puede fastidiar tus planes, especialmente si se trata del concierto de Kiss. Pero para llevar a cabo su sueño, Lex, Trip, Hank y Jan tendrán que hacer de todo: robar un coche, huir del colegio, rescatar a uno de ellos del internado y enfrentarse a madres histéricas y paranoicas.” (Filmafinitty) Casi setenta años después, las cosas no parecen haber cambiado mucho.

Yo me quedé estupefacta. Al parecer las neurociencias ya decretaron que somos seres irracionales y poco hay para hacer ahí cuando las ciencias naturales ponen la firma. Prepárese entonces, señora, para que en medio de una discusión, busquen refutarla con un “es que las mujeres son más emotivas entonces razonan menos”. Eso y “es porque estás en esos días” son el epítome de la abyección sobre una femineidad que atrae al hombre con tanta fuerza como lo aterroriza.

Pero, ¿no es acaso el cuerpo femenino el objeto de deseo por antonomasia? ¿No somos acaso sacerdotisas, diosas de un culto iniciático, guardianas del misterio de la vida? ¿No era que si habitáramos la luna habría más astronautas que arena en el mar? ¿Qué cosas se le atribuyen a lo femenino, a su corporeidad, para que sea, por un lado, como la idea de Bien platónica, “aquello hacia lo cual todas las cosas tienden” y por otro, causa de segregación y de sospecha sobre todo discurso que salga de nuestra boca?

Aunque parezca ridículo, hay explicaciones del tipo anatómicas, sostenidas hasta la actualidad que parecen ser el origen de la analogía entre lo femenino y lo oculto. Sin ir más lejos, el psicoanálisis. La simple cultura general ha puesto en boca de todos, la teoría acerca del falo como principio afirmativo, razón, masculinidad, poder. La mujer, para Freud, al descubrir que no lo tiene, asume que ha sido castrada y esa sensación de incompletud solo podrá ser “llenada” por la llegada de un hijo o a través del sexo²⁷⁴. En el psicoanálisis lacaniano, mucho más abstracto y complejo que su predecesor, la interpretación morfológica se traspola al placer. El placer del hombre, por tener un órgano sexual externo, es positivo. En la mujer, en cambio, al ser la vagina un agujero, es un desvanecimiento en el vacío. La mujer no existe. ¿Cómo no tener atracción y repulsión por esa abertura que promete el paraíso y esconde secretamente la fantasía de devorar al hombre para así sentirse completa? Para Julia Kristeva:

Hay toda una vertiente de lo sagrado, verdadero reverso de la faz sacrificial, obsesiva y paranoica de las religiones, que se especializa en conjurar el peligro. Se trata precisamente de los ritos de la impureza y sus derivaciones que, al fundarse en el sentimiento de abyección y al converger todos hacia lo materno, tratan de simbolizar esa otra amenaza para el sujeto que es el sumergirse en la relación dual donde corre el riesgo, ya no de perder una parte sino de perderse entero como ser viviente. Kristeva, 1988: 87

De este modo, los hombres reservaban para sí la esfera del logos y delegaban a la mujer dos cuestiones que a simple vista parecen dispares pero no lo son: la maternidad y lo sagrado, dada su función de pitonisas y sacerdotisas.

¿Las mujeres filósofas son como las brujas?

Ahora bien, ¿cómo se han plasmado estos prejuicios en el campo del saber filosófico?

La historia de las mujeres puede interpretarse en occidente- en otros lugares el camino se ha interrumpido varias veces o ni siquiera ha comenzado- como la historia de la desaparición gradual de las barreras interpuestas entre las mujeres y las formas de autoridad” Bruzzese, De Martino, 1996: 14

Haciendo pie en la antigüedad clásica, se documenta la presencia de varias mujeres en la secta pitagórica, pero de ninguna de ellas se conserva fragmento alguno. Y así con el resto de las mujeres de las que se dice, fueron alumnas de las distintas escuelas. De todas se menciona la redacción de una

²⁷⁴ El relato sobre “El sueño de Dora” de Sigmund Freud no puede ser más explícito. Freud sueña que tiene una jeringa en las manos y piensa “esto es lo que le hace falta a Dora”.

carta, un poema, una declaración. Demos por hecho que esos escritos existieron. ¿Dónde están? ¿Por qué no fueron retomados por otros filósofos? ¿Será que fueron desestimados por prejuicios? ¿Será que se trataba simplemente de “cosas de mujeres”? ¿Cuáles son las “cosas de mujeres”? ¿Tendrán que ver estas cosas con nuestra postergadísima pero definitiva entrada triunfal en el canon filosófico a partir del siglo XX?

El caso de Diotima no es menos paradigmático. Mencionada por Platón en su diálogo El Banquete (y considerada por muchos estudiosos como un mero invento literario de Platón), la mujer, presentada como una sacerdotisa, no filósofa, es convocada nada menos que como autoridad para hablar sobre el amor. Un amor cuyo destino es dejar de ser *eros*, deseo de procreación y de unión con el cuerpo del amado, y convertirse en *sofos*, amor a la sabiduría, conocimiento verdadero. Y adivinen a quién le está reservada la última parte. Es el hombre, por supuesto, en la figura del sabio, quien trasciende las limitaciones del amor como apetencia material y asciende a las cimas del saber inteligible.

Dos mujeres más surgen como nombres relevantes según los datos de Diógenes Laercio. Una es Hiparquia, mujer de Crates (discípulo de Diógenes el cínico) y adepta a la misma escuela. La otra es Leontina, cortesana de Epicuro. Ambas mujeres de filósofos, de las dos se dicen las mismas cosas: que eran mujeres de gran inteligencia e influencia y que su conducta moral era impropia para la época. La primera, por rebelde y desvergonzada (el cinismo imponía un comportamiento cercano a los animales que incluía el sexo en la calle); la otra, por libidinosa (se dice incluso que manejaba un burdel). A sus hombres en cambio, se los consideraron mentes sabias y destructoras de viejas imposturas. De ninguna de las dos se conserva escrito alguno. Poco a poco “la filosofía adquiere gradualmente las características de un saber lógico y masculino y excluye a las mujeres del conocimiento confinándolas en un rol exclusivamente religioso” (Bruzzeze, De Martino, 1996: 34).

Y así en adelante, en aras de dar una estructura sólida a este escrito, me recorrí entero el excelente libro “Las filósofas” de Giulio De Martino y Marina Bruzzeze. Y sí, las más de quinientas páginas que tiene rezuman nombres por doquier. Catharina Von Bora, mujer de Lutero, es incluida como “mujer de gran valentía que no dudó en apoyar la lucha de su marido”, Mary Astell es nombrada como precursora del feminismo y durante el período que va desde el Renacimiento a la Ilustración hay aproximadamente tres docenas de monjas con visiones místicas a las que se incluye por sus tratados acerca de la divinidad. También hay institutrices, mujeres que dirigían salones literarios, poetisas y princesas que se carteaban con filósofos. Hay también “hermanas de”, “amantes de” y “amigas de” filósofos, pero filósofas, poquísimas.

Triste es que en el afán de demostrar la relevancia de nuestro género en el campo de la filosofía, tengamos que traicionar el mismo concepto de filosofía. Lo cual sería como escribir un tratado sobre las mujeres en la literatura e incluir a todas las filósofas, pedagogas, historiadoras y toda aquella mujer de la que se haya dicho que “escribía bien”.

Pensar es parte de hacer filosofía, pero no se reduce a eso. Todos pensamos, todo el tiempo (y por ende existimos, diría Descartes). Tener una postura acerca de la realidad también es necesario, pero no es un criterio suficiente. Decir que las mujeres hemos tenido peso en el mundo de la filosofía y dar como prueba los nombres de cientos de mujeres, solo porque estuvieron cerca de, o publicaron un breve escrito, o se plantaron frente al mundo de una u otra manera, es lo mismo que decir que todos somos filósofos porque tenemos una actitud de pregunta frente a la realidad, o porque damos nuestra opinión en los asados.

¿Fueron mujeres de actitud y pensamiento filosófico? Seguramente sí, ¿por qué no? Pero el reconocimiento forzado, siglos después, es lo mismo que nada. Y todas lo sabemos bien, por injusto que sea, que para ser parte de un todo hay que ser reconocido como un igual por las otras partes. El deseo busca ser reconocido, y el deseo de saber no es menos que otros deseos.

La historia mucho no varía con el advenimiento del Siglo de las Luces, y las mujeres seguimos conformándonos con poco:

El XVIII es considerado como un siglo en el que la influencia de las mujeres en el plano cultural llegó a niveles jamás alcanzados en siglos precedentes. Las ideas ilustradas se difundieron rápidamente en algunos de los salones de las damas. Estas acogieron a los “philosophes” convirtiéndose en sus amigas o compañeras cuyas ideas recibieron y tal vez modificaron, contribuyendo, en algunos casos, a la creación de sus obras. (p 200)

Entre las compañeras de los filósofos encontramos algunos nombres de mayor porte. Emile Du Chatelet, amante de Richelieu y luego pareja de Voltaire, participa junto a éste último de importantes discusiones de la época e incluso publica algunas obras. Con un estudio centrado en la física y la matemática con ecos filosóficos, la marquesa Du Chatelet publica un libro titulado “Instituciones de física” en el que además de exponer algunas lecciones sencillas pensadas para la formación de su propio hijo, discute la física newtoniana intentando conciliarla al pensamiento de Leibniz. Tras la redacción, le pide a su preceptor, el matemático suizo Johan Konig, que revise el manuscrito, lo cual le vale de excusa a éste para reclamar la autoría luego de publicado. Konig declara que el texto le pertenece ya que la marquesa lo escribió luego de las lecciones que él le impartió sobre la filosofía de Leibniz, es decir, no considera que fuese algo que pudiera haber sido concebido por una mujer sin ayuda.

La figura de mujer regente de salones literarios parece ser el *must* de los siglos XVIII y XIX. Sin ir más lejos, en Argentina, Mariquita Sánchez de Thompson fue la mujer que puso su casa para que los hombres de peso armen el rompecabezas de la patria. Desde entonces, en los actos patrios la representamos como una señora coqueta con un piano, u ofreciéndose a bordar banderas junto a su grupo de mujeres de beneficencia. El revisionismo contemporáneo la rescata como una de las mujeres pioneras en la actividad política de nuestro país, solo que no de la manera en que concebimos la política actualmente, como un discurso frontal y declamatorio. Mariquita debió luchar desde las sombras, permanecer junto a un hombre que la apoyara y que hiciera verbo lo que ella solo pudo concebir como pensamiento. “Detrás de todo gran hombre hay una gran mujer” dice el dicho, pero, yo digo, ¿por qué no la dejó salir de ahí?

El recurso del salón literario es, si se lo piensa, de una tristeza pasmosa. Hombres, con apellidos capaces de autenticar cualquier teoría con solo mencionarlo, concurrían ahí con frecuencia, tomaban unos tragos y charlaban con la dueña de casa, la hacían partícipe, por unas horas de su mundo de las ideas. Y ella accedía a ese papel de madama de burdel por el placer de su conversación, por el goce de ser tratada como a una igual. Si tenía suerte, quizás se convertía en amante de alguien importante (o de varios), lo que le garantizaba un una cierta pertenencia, aunque más no sea como objeto de deseo. De musa, dirán los más románticos, un papel sublime, pero no cuando nos gustaría ser mencionadas del lado de los creadores. Pienso en Lou Salomé, a quien recordamos más como amante de Nietzsche y de Rilke que como escritora y psicoanalista.

Tras la segunda guerra mundial, el nuevo rol de la mujer en una Europa diezmada de hombres benefició también su presencia en el ámbito filosófico. Pero no seamos demasiado optimistas, lo que sucede a partir de la segunda guerra mundial es un cambio de paradigma. Una sensación de fracaso del espíritu que pone de nuevo la mirada en el cuerpo, ya no como instrumento de sujeción sino como la materialización de la conciencia en el mundo, como proyección del sí mismo. Encontramos muchas mujeres en la escuela psicoanalítica y muchas más, en el arte y en el feminismo y la creciente teoría de género. Por fin, a las mujeres filósofas se les permitió entrar por la puerta grande: Simone de Beauvoir, Susan Sontag, Hannah Arendt. Más adelante encontramos a Judith Butler, Beatriz Preciado, Julia Kristeva y muchas más. Pero no nos engañemos. No las dejaron entrar al Círculo de Viena. Las convocan para hablar de aquello que supuestamente conocemos mejor. La mayoría de ellas hablan sobre género, sexo, corporalidad, derechos de las minorías. ¿Se reconoció el valor de las mujeres en la filosofía o simplemente surgieron problemáticas en la que nuestro discurso se considera pertinente? ¿Cuántos libros de política escriben las mujeres? ¿Y cuántos sobre psicología y educación? ¿Cuántos de mecánica y cuántos de espiritualidad? ¿Cuántos libros de derecho y cuántas novelas de amor? Y en nuestros cánones “no habituales” ¿cuántas de ellas son tomadas como referencia? Sí, las mujeres

filósofas somos como las brujas. Todos piensan que no existimos, pero que las hay, las hay. Ahora, ¿en qué medida nuestra palabra es tenida en cuenta?

Como conclusión, una idea muy sencilla: si uno debe hacer un esfuerzo de entomólogo para encontrar los nombres de las mujeres en la historia de la filosofía, algo no está del todo bien y esos hallazgos son más prueba de silenciamiento que de inclusión. Así si se debe crear un “Día de la mujer” como si fuese de una especie distinta, un grupo genérico con una lógica propia diferente a la del hombre (cuyos días, se sabe, son todos los demás), sepamos que aunque las estadísticas hablen de dos mujeres para cada hombre, somos y seremos siempre una minoría en pos de reconocimiento. Niñas a las que, de vez en cuando, dejan sentar a la mesa de los grandes, con la condición de que después nos vayamos a jugar a la mamá y dejemos a los hombres ocuparse de las cosas que importan. Y que no nos engañe, por un momento, la cantidad de mujeres en las aulas, el diálogo fluido, las discusiones ganadas con orgullo. El respeto es algo difícil de obtener cuando el paso de la mujer por la historia de la filosofía, comienza con la esposa llorona de Sócrates, alejándose a cuidar a sus hijos, mientras el marido dirime junto a sus amigos los misterios de la vida y la muerte.

Bibliografía:

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1988.
Bruzzese, Mónica y De Martino Giulio. *Las filósofas*. Editorial Cátedra, 1996.

Marie Curie en términos biográficos

María Virginia Elisa Ferro

Introducción

En este trabajo nos planteamos la inclusión y exclusión de la escritura femenina en relación a la historia de la ciencia, y en especial sobre la figura paradigmática de Marie Curie.

¿Cuánto y de qué manera queda reflejado en su retrato biográfico el trabajo desarrollado como investigadora y docente?, y por ende escritora en el marco de la institucionalización científica de la época.

María Salomea Sklodowska-Curie nació en Varsovia en noviembre de 1867 y murió en París en julio de 1934. Dada a conocer por su trabajo como química y física; por haber obtenido dos Premios Nobel en física y química, hoy se la recuerda en el año internacional de la Química. Pero también por su cambio de nacionalidad de la polaca a la francesa, para poder estudiar y trabajar a fines de siglo XIX. No menos conocida por haberse consolidado a nivel emocional, fundando una familia (casándose con un compañero de estudio y trabajo Pierre Curie), y teniendo dos hijas, una de las cuales continuaría su trabajo Irène Joliot-Curie junto con quien fuera su marido Frédéric Joliot-Curie.

Mucho se ha escrito y en diversos géneros sobre la vida de Marie, en nuestro trabajo nos vamos a referir al género biográfico desde dos miradas: la de un historiador de la ciencia y la de una periodista.

Los elegidos

José Manuel Sánchez Ron es físico, historiador de la ciencia y académico de la Real Academia Española de la Lengua. Físico teórico graduado por la Universidad Complutense de Madrid en 1971, doctor en física y astronomía por la Universidad de Londres en 1978 y en 1979 por la Universidad Autónoma de Madrid, en la que en 1994 se le otorga la cátedra de Historia de la Ciencia. Ingresa a la Real Academia Española de la Lengua en 2003 y desde 2006 a la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; de la Academia Europea de Ciencias y Artes y en 2005 de la Academia Internacional de Historia de las Ciencias con sede en París. Entre sus publicaciones figuran: “El canon científico” (2005); “El poder de la ciencia: historia social, política y económica de la ciencia, siglos XIX y XX” (2007); “Espacio-tiempo y átomos: relatividad y mecánica cuántica” (1992); “Albert Einstein”(2005); “Ciencia, política y poder: Napoleón, Hitler, Stalin y Eisenhower”(2010); “El jardín de Newton: la ciencia a través de su historia” (2011); “Los mundos de la ciencia” (2012), entre otros.

Cabe destacar que el único libro escrito por Sánchez Ron dedicado especialmente a una mujer lo constituye “Marie Curie y su tiempo” (2002), publicado originariamente por la Editorial Crítica, y luego reeditado por la Editorial Folio en 2003.

Francoise Giraud fue periodista, guionista, escritora y Secretaria de Estado para la Condición de la Mujer durante el gobierno de Jacques Chirac (1974) y Ministra de Cultura en el gobierno de Raymond Barre (1976-77). Vicepresidenta del Partido Radical y Radical Socialista y de la Unión Democrática francesa. Nacida en Suiza en septiembre de 1916 y fallecida en *Neuilly-sur-Sienne* en el 2003.

En 1953 funda con Jean Jacques Servan-Scribeirber el semanario *L' Express* y fue colaboradora del *France Dimanche*. Entre sus obras se destacan: “El todo París”; “Nuestros Retratos”, “La nueva ola, retratos de juventud”, “La comedia del poder”, “Lo que creo”, entre otras.

En este trabajo rescatamos “Madame Curie. Una mujer honorable”, editada originariamente por *Librairie Aertbème Fayard* en 1981, y Emecé en 1982.

Las obras

Se trata de dos biografías consagradas a la figura de Marie Curie. En el caso del texto de Sánchez Ron (2002), las partes constituyentes del mismo divididas en capítulos son: Marie Sklodowska-Curie; el nuevo mundo: la radioactividad, el polonio y el radio, la nueva alquimia: transformaciones radioactivas, Marie Curie, celebridad mundial, y de la radioactividad a la energía nuclear: Iréne y Frédéric Joliot-Curie.

Como explica su autor en la introducción del texto mencionado, se debe:

Su origen está ligado al Consejo de Seguridad Nuclear, y muy especialmente a su presidente, Juan Manuel Kindelán, que hace ya dos años me pidió que preparase un libro para celebrar el centenario del descubrimiento del polonio y el radio (Sánchez Ron: 2003. 11)

La intención

He procurado reflejar en este libro lo esencial de su mundo personal, privado, pero también me he detenido, acaso con mayor profusión, en su mundo científico, es decir en, básicamente, la ciencia de la radioactividad, que por decirlo de alguna manera, hizo posible que surgiese el “mito Marie Curie”, y que tanto, y en tantos ámbitos, ha influido en nuestro siglo. Al dedicar una parte sustancial de esta obra a reconstruir desarrollos científicos, no pretendo, debería ser innecesario decirlo, negar el interés y relevancia que, indudablemente, tiene – y mucho – la figura humana de Marie Curie, sino hacerle justicia (lo que implica, en algún momento, situar sus contribuciones en su justo lugar). Hacerle justicia a ella y a mis lectores, o mejor, a todas aquellas personas que se detengan en este libro atraídas por el “mito Marie Curie” (Sánchez Ron: 2003. 12).

Sobre la base documental sobre la que funda el escrito figuran el *Musée Curie* y los Archivos de la *Association Curie y Joliot-Curie* (Paris), *Niels Bohr Library de la American Physical Society* (College Park), *National Museum of American History* (Washington D.C.), Biblioteca del Instituto de Química y Física “Rocosoano” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); tanto como materiales del “*Archivo Rutherford*” de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge y de los “*Archives for the History of Quantum Physics*” (Universidad Autónoma de Madrid).

Cabe destacar que en el acervo documental consultado figuran escritos científicos de la propia Marie Curie que dan cuenta de su trabajo, de la correspondencia con su hija Iréne que siguió sus pasos, y de conferencias impresas en el momento de otorgársele los Premios Nobel. Se trata por un lado de fuentes históricas de carácter primario (*papers* científicos); y de secundario (comentarios y desarrollos posteriores, también de *papers* científicos).

El contexto de la obra a nivel cronológico está situado desde el nacimiento de Curie hasta la culminación de los trabajos de su hija, siguiendo una “saga de los Curie”.

No se acompaña la obra de ningún material fotográfico, solamente puede percibirse una foto en la mitad de la portada de Marie.

En el caso de “Madame Curie. Una mujer honorable” de Françoise Giraud, el autor organiza la obra en capítulos: la humillación, el genio, la gloria, el escándalo, el entreacto, la estatua.

Al comienzo de la obra, aclara Giraud:

Es la única persona a quien la gloria no ha corrompido”, decía Einstein hablando de ella. ¿De qué materia estaba hecha aquella mujer, la más ilustre del siglo; para ser incorruptible? De la materia con que están hechas todas las mujeres, podría responderse. Sin embargo, sería una explicación insuficiente (Giraud. 1982: 1)

La intención:

Cuando uno intenta descifrar los rastros que deja una vida, puede hacer de ellos múltiples lecturas. Este libro constituye mi lectura de la vida de Marie Curie, tal como ella apareció ante mí desde el mismo momento en que comencé a seguir sus pasos. Un momento a partir del cual aquella hechicera de ojos grises ya no me abandonó nunca. (Giraud. 1982: 1)

¿Cuál es la base documental que sustenta el trabajo de Giraud?

Esta obra no es la de un universitario. No encontrará en ella, complementándola, el importante aparato erudito que califica a un investigador. Solamente añado de vez en cuando algunas precisiones que me han parecido necesarias para el lector no familiarizado con la historia de aquella mujer, cuyo nombre completo, tal como consta sobre su tumba, es el de Marie Curie-Sklodowska (Giraud. 1982:1)

Al final del trabajo se cita bibliografía que puede calificarse como fuentes secundarias: novelas, textos de difusión científica con el de Snow “Las dos culturas”, y la consulta a archivos como la Biblioteca Nacional (Fondos Curie y prensa Francesa), Laboratorio Curie, *Cambridge University Library*, *Yale University Library*, *Columbia University Library*, *New York Public Library*, Biblioteca de las Naciones Unidas y Biblioteca del Congreso.

El contexto de la obra a nivel cronológico está situado desde la descripción del árbol genealógico de la familia de Curie a principios de siglo XIX hasta la muerte de la misma.

Se acompaña de material fotográfico correspondiente al Primer Congreso Solvay, reunido en Bruselas del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1911, donde se destaca como la única mujer presente de ciencia; de sus ancestros en 1890; con una de sus hijas en 1908; con sus padres, de su marido. La mayoría de las mismas registran momentos familiares y de su trabajo (fotos del cuaderno de laboratorio, de su mesa de trabajo, portada del *Excelsior* del 9 de enero de 1911); de su amante: Paul Lavengin en 1902; de los furgones radiológicos o “pequeños curie” entre 1917-1918, entre otros.

La discusión

No sólo es cuestión de género literario, de estilo con que están escritos, de intereses, de contexto, sino también de cuestiones metodológicas que podrían asociarse: si bien en ambos casos ¿se trata de una biografía?

En primer lugar, los metodólogos de las ciencias sociales de corte cualitativo han privilegiado el uso de estrategias para la investigación tales como la historia de vida y los métodos biográficos, con más de una delimitación sobre estos términos.

Siguiendo a los autores considerados clásicos que han trabajado el método, podemos afirmar que la historia de vida es el estudio de un individuo o familia, y de su experiencia de largo plazo, contada a un investigador y/o surgida del trabajo con documentos y otros registros vitales. Denzin (1989: 69) la define como “el estudio y colección de documentos de vida que describen puntos cambiantes en una vida individual”, y agrega que se trata de una *biografía interpretada*, porque el investigador escribe y describe la vida de otras personas. Otros autores prefieren hablar de métodos biográficos, tomando como referencia el género ampliado de los estudios biográficos: biografías, autobiografías, historia de vida e historias orales (Creswell. 1998: 48). Creswell distingue entre una perspectiva más clásica de los *estudios biográficos*, en la

que el investigador recurre a supuestos teóricos para comprender el relato de la vida del investigado desde su propio punto de vista, y una perspectiva llamada *biografía interpretativa*, en la que se introduce con fuerza la noción de reflexividad en el trabajo del investigador, que tiene que en la sociedad, sino también el propio lugar de quien escribe en el relato que contribuye a construir (Creswell. 1998: 50-51). (Mallimaci, F.; Giménez Béliveau 2005. 176)

El subrayado es nuestro, pero en principio para las dos obras propuestas a análisis cabe comenzar a pensarlas más que una biografía interpretada en términos de Denzin, como biografía interpretativa en términos de Creswell, ya que en ambos casos se observa la reflexividad a la que se hace alusión a la propia trayectoria de los autores, tanto como a los intereses que los guían.

Para Santamarina y Marinas (1995), el problema se traduce en lo que han dado en llamar “el síntoma biográfico”, y que encuentran su origen en la obra de Wright Mills (1979: 157), *La imaginación sociológica*”, dónde señalaba:

la ciencia social trata de problemas de biografía, de historia, de historia y de sus intersecciones dentro de las estructuras sociales. Que estas tres cosas- biografía, historia y sociedad – son los puntos coordinados del estudio propio del hombre (Santamarina y Marinas. 1995: 260).

Como también, señalan los autores citados:

Hay un interés en los procesos de la memoria individual, grupal y colectiva, en un momento en que precisamente la sociedad de los medios de masificación, pretende homogeneizar todas las formas de saber y de comunicación social” (...) “E igualmente, teniendo en cuenta no sólo los tiempos sino los espacios, las historias de vida son los escenarios de los discursos particulares que surgen a pesar de los discursos de los medios de comunicación o de formación de masas. Porque los discursos, las historias particulares, son historias de experiencias, de saberes prácticos que los medios de comunicación de masas no hacen circular salvo convertidas en espectáculo-mercancía. (Santamarina y Marinas. 1995: 260-261).

El síntoma biográfico ahora puede ser abordado desde una mirada social, o desde la sociología o del impacto de los medios de comunicación. De ahí que uno pueda encontrarse con un texto de historia de la ciencia de un reconocido investigador en el área que circula gracias a una colección de biografía de famosos; tanto como que una no menos conocida política francesa ejemplifique su propia trayectoria bajo el modelo de Marie Curie.

Lo que no quita que en los últimos años se hayan popularizado entre los llamados “estudios de género”, ese mismo síntoma ligado a la historia de las mujeres de las ciencias, o en la ciencia, o en los procesos de enseñanza aprendizaje de disciplinas científicas como a las que se dedicara Marie Curie. El caso de Aginagalde Nafarrete, A; Aginagalde Nafarrete, J; Alegría Ezquena, P. y otros (2012) *Mujeres en la ciencia. Guía didáctica sobre su papel de la mujer en la historia de la ciencia*. Vizcaya. Guía que promete brevemente convertirse en una pequeña enciclopedia. En el mismo estado se encuentra “*Mujeres en la Historia de la Ciencia*” de Pérez Sedeño, E. (2010)

Así mismo, el trabajo de Delgado Bermejo, M.; Martínez Navarro, F; Morena Morante, P y otros (2011) *Ciencia y género. La mujer en la historia de la ciencia. Mujeres en la sombra*. OEI. Madrid, donde se promete introducir ejemplos de actividades para llevar al aula para sacar de la sombra a las mujeres, conjuntamente con una ampliación del reconocimiento formal del derecho de las mujeres a recibir una formación en ciencias.

Dos cuestiones que por suerte han sido tratadas de manera deliberada en las dos biografías o biografías interpretativas de Marie Curie a las que se hiciera alusión en puntos anteriores.

En Vallés (1999), capítulo aparte merece la investigación documental, sobre todo en el momento de introducirnos en las dos caras de los materiales documentales, sus ventajas y desventajas, entre las primeras: bajo coste de gran cantidad de material informativo, no reactividad, exclusividad e historicidad. Y entre las desventajas: selectividad, la propia naturaleza secundaria del material

documental, la interpretabilidad múltiple y cambiante del material documental, dependiendo del contexto y a lo largo del tiempo, la denominada crítica etnometodológica a la utilización de fuentes documentales oficiales. Así también a problemas de investigación documental más específicos: relacionados con la disponibilidad de la documentación, de muestreo, de credibilidad del documento como fuente de información o de posibilidades de hacer inferencias (a partir del contenido de los documentos, sobre los rasgos individuales del autor, sobre aspectos sociales de la época, o sobre las características de la audiencia).

Todos estos aspectos tomados en cuenta en el momento en que introducimos el concepto de base documental sobre los que se sustentan ambas obras: la del historiador de la ciencia, tanto como la literaria.

Algunas de las nombradas por Vallés, se toman en consideración en la siguiente tabla comparando autores y obra.

Ventajas	Sánchez Ron	Giraud
No reactividad	No necesariamente	No
Exclusividad	No	No
Historicidad.	SI	SI
Desventajas		
Credibilidad del documento como fuente de información	No	No
Posibilidades de hacer inferencias	Si	Si

Con respecto a la no reactividad, decimos que no necesariamente debe cumplirse en el caso de Sánchez Ron, en función de que un historiador de la ciencia puede optar por diversas posiciones desde la cual realiza su narración.

Con respecto a la exclusividad, el lector podrá observar la presencia de consulta en las dos obras a los mismos archivos.

La pretensión de historicidad está presente en las dos obras.

La credibilidad del documento como fuente de documentación: en ambas obras existe una señalización clara de archivos consultados y tipo de fuentes, no así un análisis de las mismas.

La posibilidad de hacer inferencias está presente en las dos obras, una volcada sobre la construcción de un campo científico novedoso, en el otro caso sobre aspectos de índole histórico general (de contexto), tanto como de personalidad y desarrollo de vida.

¿Cuánto y de qué manera quedan reflejadas en su retrato biográfico el trabajo desarrollado como investigadora y docente?, y por ende escritora en el marco de la institucionalización científica de la época.

Siguiendo a Galindo Cáceres: “El oficio del historiador consiste en recrear contextos pasados desde el suyo, y sobre la complejidad de esta operación gira la reflexión metodológica de la historia: la autoconciencia de la temporalidad” (Galindo Cáceres.1998. 193)

Para Arostegui (2001), la investigación histórica surge de hallazgos, de nuevas conexiones entre las cosas, de comparaciones, pero cabe diferenciar entre el relato que presenta el cómo de las cosas, pero

no explica los porqués, de la interpretación, dónde un conjunto de datos puede satisfacer distintas explicaciones y el historiador debe elegir la mejor.

No cabe duda de que en ambas obras se mira hacia el pasado, en tercera persona en el caso de Sánchez Ron y en primera en el caso de Giraud. Como tampoco hay dudas sobre el énfasis predominante en el trabajo que convirtió a Marie Curie en “mito”, siguiendo a Sánchez Ron, o como figura pionera del feminismo, siguiendo a Giraud.

Conclusión

En este trabajo nos hemos planteamos la inclusión y exclusión de la escritura femenina en relación a la historia de la ciencia, y en especial sobre la figura paradigmática de Marie Curie. Existe mucho material documental sobre su trabajo, material que puede ser utilizado para recrear su historia como parte de la historia de la ciencia, tanto como su historia como ejemplo de vida, ambos a través de la biografía.

La inclusión la entendemos desde el paradigma que ella misma conforma. La exclusión en su propia historia para ingresar y permanecer y hasta para participar entre los grandes del Nobel

¿Cuánto y de qué manera queda reflejado en su retrato biográfico el trabajo desarrollado como investigadora y docente?, y por ende escritora en el marco de la institucionalización científica de la época.

Desde la historia de la ciencia el retrato biográfico se convierte más bien en el recuento de eventos novedosos para la propia historia, el surgimiento de nuevos elementos, de nuevos conceptos científicos y de aplicaciones tecnológicas modernas. Desde la biografía hecha novela, se desvela la otra mujer que lucha con sus interrogantes, sus fantasmas e ilusiones, y la institucionalización es nombrada como parte de un relato más extenso.

Bibliografía

- Aginagalde Nafarrete, A; Aginagalde Nafarrete, J; Alegría Ezquena, P. y otros (2012) *Mujeres en la ciencia. Guía didáctica sobre su papel de la mujer en la historia de la ciencia*. OEI. Vizcaya.
- Arostegui, J. (2001) *La investigación histórica. Técnica y método*. Crítica. Barcelona
- Delgado Bermejo, M.; Martínez Navarro, F, Morena Morante, P y otros (2011) *Ciencia y género. La mujer en la historia de la ciencia. Mujeres en la sombra*. OEI. Madrid.
- Galindo Cáceres, L. J. (1998) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Addison Wesley Longman. México.
- Giraud, F. (1983) *Madame Curie. Una mujer honorable*. Emecé. Buenos Aires.
- Mallimaci, F.; Giménez Béliveau (2005) “Historia de vida y métodos biográficos”. En: Vasilachis de Gialdino (coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa. Barcelona (Páginas 175-211)
- Pérez Sedeño, E. (2010) *Mujeres en la historia de la ciencia*. Ministerio de Ciencia y Tecnología. Madrid.
- Sánchez Ron, M. (2003) *Marie Curie y su tiempo*. Folio. Barcelona.
- Santamarina, C.; Marinas, J. M. (1995) “Historias de vida e historia oral”. En: Delgado, J. M.; Gutiérrez, J.: *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Síntesis. Madrid. (Páginas 257-285)
- Valles, M. S. (1999) *Técnicas cualitativas de investigación social*. Síntesis. Madrid.

Relatos de mujeres en el mundo laboral en la ciudad de Río Cuarto

Mónica Analí Re

Las mujeres que buscan ser iguales a los hombres carecen de ambición (Timothy Leary)

Introducción

La presente comunicación reflexiona sobre los resultados obtenidos en el proyecto sobre el mundo del trabajo y la construcción de identidades, a través del género, pasado-presente en Río Cuarto 1970-2000, de las mujeres trabajadoras informales y formales portadoras de un determinado bagaje socio-cultural. El género influye sobre cómo llevan a cabo sus estrategias económicas, que forman parte de un fenómeno económico y social, evidenciando las transformaciones sociales y económicas del mundo del trabajo en las últimas décadas en la Argentina.

Metodología de trabajo aplicada a la muestra cualitativa

Desde la metodología cualitativa del actor, se analizó a las mujeres como protagonistas (colectiva e individual) de los procesos socioeconómico-culturales con determinados intereses y necesidades atravesadas por las diversidades y las subjetividades de cada sociedad y basadas en su peculiar *experiencia* de roles de la vida cotidiana, en lo doméstico, en lo privado y lo público en una integración de la estructura social desde la dimensión temporal como estrategia metodológica y cognitiva de investigación que amplió la comprensión de la realidad social del género. Así, se estudiaron las dinámicas a nivel micro, sociales, económicas y culturales del trabajo informal de las mujeres en la ciudad de Río Cuarto. Se penetró en la subjetividad de sus articulaciones significativas y en sus vidas cotidianas con los procesos económicos y sociales globales locales y se indagaron las estrategias familiares para adaptarse al sistema económico vigente.

Este particular universo de observación se concretó en 22 mujeres. Los criterios para seleccionar los grupos que componen la muestra fueron la ocupación y el género. La muestra está representada por mujeres de tres grandes grupos etarios: jóvenes de 18 a 24 años; adultas de 25 a 45 años; y las mayores de 45 a 60 años, teniendo en cuenta el ciclo vital en que se encuentran, el sector social al que pertenecen, los niveles educativos alcanzados y que en sus hogares hubiese algún tipo de actividad informal.

Se utilizaron las entrevistas en profundidad dejando que fuera el entrevistado quien desarrolle los tópicos planificados para analizar con más precisión el lenguaje, tomando cierta previsión sobre disposición en colaborar. Las entrevistas fueron realizadas en sus viviendas o en sus ocupaciones, sin la presencia de terceros, tratando de advertir su cotidianeidad y manifestando una buena predisposición para el diálogo, evidenciándose buen uso de la memoria. Se realizaron sobre la base de la descripción del grupo familiar (composición, edad, sexo, educación, ocupación); la distribución del tiempo-trabajo de los distintos miembros del grupo doméstico en las diferentes actividades y su estimación monetaria y los motivos para trabajar como trabajadores informales, la autoidentificación y valorización diferenciada entre el oficio o profesión anterior o deseada y su trabajo actual.

Algunas reflexiones sobre los relatos de mujeres trabajadoras

La lectura de los relatos da cuenta de que son contruidos desde la experiencia del trabajo indicando que las mujeres no actúan de la misma forma frente a una determinada situación, sino que, tras una misma forma de responder, puede haber motivos y orientaciones diferentes indicando que éstas mujeres son las que mayor movilidad ocupacional y social logran mientras que aquellas cuyas trayectorias ocupacionales se “juegan” o se fijan en una posición, no presentan procesos de movilidad importantes y muestran trayectorias descendentes sumado a la base de un capital cultural y relacional limitado donde las más débiles queden fijadas en su posición de marginalidad y exclusión.

El dominio de la variedad de las redes sociales vinculada a la variedad cultural y al manejo de un amplio espectro de códigos y modos de acción para movilizarse en la estructura social es la clave para el acceso a nuevos círculos sociales y, en el caso del trabajo, para el acceso a nuevas oportunidades. Si en determinado momento se creyó en la *“bonradez y el esfuerzo”*, la experiencia puede mostrar que, para el logro de la movilidad social, más vale ser *“astuta y competitiva”* que honrada. Hay relatos de mujeres que están marcados por la búsqueda de la integración social cuyo proyecto vital se juega en la posibilidad de constituir la familia y una identidad materna acorde con los valores de la integración social buscando estabilidad y tranquilidad. Así, *“presentarse bien vestida/o”* o *“hablar bien”* pueden ser, a la hora de buscar un trabajo, considerados más relevantes que *“mostrarse astuta o competitiva”*. Por otro lado, para explicar los descensos y fracasos en la propia trayectoria, se acude más a razones que dan cuenta de factores ajenos a las propias determinaciones como la *“falta de oportunidades”* y *“los problemas del país”* dando cuenta de las dificultades para hacerse reconocer y respetar en esta búsqueda de autenticidad y realización de sí. La historia de Aurelia muestra que la clave en el logro de cierta movilidad pareciera residir de manera importante en la capacidad de moverse adecuadamente entre la cultura, el mercado y la propia subjetividad.

También, hay otras que se caracterizan por el predominio de la competencia. De este modo, ser *“insistente y arriesgado”* puede ser más útil para insertarse en el mercado de trabajo que saber un oficio. La adscripción a una cultura del riesgo y la eficiencia permiten definirse identitariamente como una trabajadora *“atinada”* y *“eficiente”*. *“Estar entre los mejores y tener poder de decisión”* define sintéticamente a aquellos sujetos cuya experiencia se juega en el logro de la competitividad y el riesgo.

En momentos de crisis laboral, junto a esta mirada estratégica del mercado, la búsqueda de la oportunidad rápida y efectiva se posterga en pos del ejercicio de la solidaridad con los pares. Así, las dedicadas al servicio doméstico, ayudante de cocina, empleada de guardería fue... *“Encontrar un buena patrona”* está presente en muchas de las trayectorias laborales en las que las acciones se orientan hacia la construcción de estrategias de movilidad social como un asunto de *“saber aprovechar las oportunidades”* y *“moverse adecuadamente”*, para tejer alianzas útiles al propio proyecto ocupacional en el que la claridad en las metas personales es fundamental en contextos sociales tales como el barrio, el hogar, la institucionalidad y el trabajo. Ello se expresa en la importancia de *‘tener los amigas adecuadas y ocupar los espacios en el tiempo oportuno’*, construyéndose y conservándose vínculos en la medida en que sirven y que, una vez que dejan de ser útiles, son desechados.

En un contexto colectivo social, contradictorio, cambiante y diverso, las referencias identitarias son múltiples y, débiles. Así, querer *“ser alguien en la vida”* exige no sólo altas cuotas de *“originalidad y creatividad”*, sino también un soporte de recursos sociales y simbólicos desde donde levantar esta capacidad reflexiva. Y, aun así, para aquellos que se atrevieron y que están *“seguros de lo que saben”* y *“del trabajo que quieren encontrar”*, el éxito no está asegurado.

Los relatos de vida indican que los espacios de relaciones más relevantes para la construcción de trayectorias ocupacionales y sociales ascendentes son el hogar y el trabajo. Mientras para las trayectorias ascendentes y estables el hogar surge como el espacio privilegiado donde se construye el proyecto de

integración familiar, en las trayectorias interrumpidas de mujeres, el hogar se levanta como recurso identitario y, en el caso de las trayectorias descendentes, como el espacio privilegiado para refugiarse y sobrevivir. La capacidad para moverse entre las exigencias del mercado y los diversos códigos de la cultura sin traicionarse a sí mismo, es una habilidad que pocos poseen, pero que mucho ayuda a quienes la logran desarrollar. En el espacio laboral, estos trabajadores despliegan una diversidad de lógicas de acción. De acuerdo con las circunstancias, ellos pueden ser muy competitivos en los espacios laborales, pero también muy integrados construyendo un “nosotras” y un “otras” respectivamente. Asimismo, son trabajadoras que pueden ser críticas y reflexivas en relación con su proyecto laboral y las condiciones que el mercado de trabajo les ofrece.

La lectura de los relatos de vida indica que la relación entre movilidad ocupacional y movilidad social no es evidente. Para las mujeres que sólo saben moverse desde los códigos de la propia cultura, sin responder a la diversidad de experiencias humillantes y de explotación, el precio es la inmovilidad laboral, lo cual ha desembocado en estrategias económicas para conseguir un trabajo o varios remunerados.

Reflexiones finales

A partir de la revisión de los factores: socio-demográficos, socio-laborales y relativos a la participación en el ingreso, y de su articulación con la dinámica de las unidades domésticas y la lógica del mercado de trabajo abordamos estas conclusiones:

La configuración de las actividades laborales es heterogénea. En la actividad independiente, se distinguen las unidades domésticas que enfrentan condiciones de reproducción deficiente que trabajan sin margen de utilidad y obteniendo ingreso por debajo del nivel de subsistencia; aquellas de reproducción simple en que no existe ganancia pero los ingresos alcanzan a remunerar la fuerza de trabajo, y las de reproducción ampliada, en las que se consigue retener un margen que se vuelve a reinvertir en la producción o en ampliar los circuitos de comercialización.

La problemática de las mujeres se centra en las modalidades particulares de inserción. Persisten inserciones ocupacionales laborales resultado de la interacción entre las estrategias laborales y las estrategias empresariales de carácter elusivo de la normativa laboral.

La intensidad horaria del trabajo resulta decisiva como emergente de la relación trabajo doméstico-trabajo extra-doméstico en el caso de las mujeres en actividades independientes ya que se insertan en la actividad independiente, reduciendo su jornada de trabajo extra-doméstico en función de responsabilidades domésticas, o articulando ambas.

La incorporación de las mujeres a las actividades independientes implica un techo a las posibilidades de crecimiento de la unidad económica, ya que el tiempo que le pueden dedicar es restringido y la operación en el ámbito local limita las posibilidades de crecimiento económico en la ampliación del mercado.

Es preciso señalar que el mismo proceso de crisis del empleo operó excluyendo también a las mujeres y las reinsertó como empleo especialmente en los microemprendimientos (viandas, comidas, juguetes y artesanía, venta de ropa) y, complementariamente, en empleos asalariados de baja calidad (empleada de almacén, empleada de guardería, ayudante de cocina).

La división social del trabajo da lugar al reconocimiento de una grilla de calificaciones desplazadas hacia los menores niveles relativos, en el caso de la inserción informal, aunque es de destacar que no desaparecen en ese ámbito los niveles técnicos y profesionales.

En el marco de la gradación de los niveles de ingresos, las mujeres se presentan sistemáticamente por debajo de los varones, pero la mayor disparidad se localiza en la esfera de la inserción asalariada

formal/informal en el interior del ámbito formalizado del modelo capitalista empresarial de mayor tamaño.

Los hogares femeninos se presentan concentrados en los estratos bajos de los ingresos familiares, con la particularidad de localizarse en una concentración equivalente en la distribución de los ingresos laborales. Esta característica permite colegir que las inserciones en los trabajos de mujeres, revisten una centralidad en sus estrategias de supervivencia.

La participación de las mujeres en los distintos agrupamientos en los hogares femeninos pone en evidencia la heterogeneidad interna. En el interior del campo independiente y el asalariado, los selectores de la condición de género tienen implicancias más potentes. El perfil de las mujeres insertas en ellos responde a diferencias en cuanto a estructuras etarias, a roles en el interior de las unidades domésticas, a niveles educativos, a la intensidad en el ejercicio de la actividad laboral, a los sectores económicos involucrados, a las calificaciones detentadas y a los ingresos derivados de la inserción laboral.

Las necesidades del trabajo doméstico dependen de las características sociodemográficas de los hogares y están relacionadas con el status social de las familias: las mujeres de sectores populares invierten tiempo-trabajo en actividades del hogar para mantener el status de vida dando respuesta a las necesidades de manutención con niveles bajos de salario; en tanto, las mujeres del sector medio participan de la actividad económica como respuesta más bien a sus aspiraciones personales.

Bibliografía

- Antunes, R. (1999): *¿Adiós al trabajo? Ensayo sobre las metamorfosis y el rol central del mundo del trabajo*. Herramienta. Buenos Aires.
- Arendt, H. (1996): *La condición humana*. Paidós, Buenos Aires.
- Augé, M (1995): *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Gedisa, Barcelona.
- Badoza, S (1994): "El ingreso de la mano de obra femenina y los trabajadores calificados en la industria gráfica". En: KNECHER, L/PANAIA, M (comp.): *La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina*. Buenos Aires. CEAL.
- Balanzote, A., J. Radovich, M. Rotman y H. Trincherro (1998): "La economía doméstica: novedades del sujeto económico". En: Trincherro, H. (1998) *Antropología Económica. Ficciones y producciones del hombre económico*. Eudeba. Buenos Aires.
- Barrancos, D (2007): *Mujeres en la Sociedad Argentina. Un historia de cinco siglos*. Sudamericana. Buenos Aires.
- Barros, C. (1999): "Hacia un nuevo paradigma: desde la historia estructural a la fragmentación de los objetos y los métodos". En: *Protobistoria. Debates y combates por la Historia que se viene*. Número especial. Año 3, N° 3. Rosario.
- Basualdo, E. (2006): *Estudios de Historia Económica Argentina*. FLACSO, Siglo Veintiuno. Buenos Aires.
- Battistini, O (comp) (2004): *El trabajo frente al espejo. Continuidades y rupturas en los procesos de construcción identitaria de los trabajadores*. Prometeo, Buenos Aires.
- Bianchi, S. (1993): "Las mujeres en el peronismo (1945-1955)". En: Duby G. y M. Perrot (dir.) *Historia de las Mujeres*. V. 5 "El siglo XX", Taurus, Madrid.
- Bianchi, S. y Sanchís, N (1988): *El partido peronista femenino* CEAL, Buenos Aires
- Brenner, N. (2003): *La formación de la ciudad global y el re-calentamiento de la del espacio del Estado en la Europa Occidental post.fordista*. Universidad de Nueva York.
- Castel, R (2010): *Transformaciones del trabajo, de la producción social y de los riesgos en un período de incertidumbre*. Cátedra UNESCO sobre las cuestiones actuales de la cuestión social. Instituto Di Tella, Siglo XXI, Buenos Aires.

- De La Garza Toledo, E. (coord.) (2000): *Tratado Latinoamericano de Sociología del Trabajo*. Colegio de México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana. Fondo de Cultura Económica. México.
- De Ipola, E. (comp.) (1998): *La crisis del lazo social. Durkheim, cien años después*. Eudeba. Buenos Aires.
- Lobato, M (2001): *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)*. Buenos Aires: Prometeo Libros/Entrepassados
- Meda, D. (2007): “¿Qué sabemos sobre el trabajo?” En: *Revista del Trabajo*. Año 3, Número 4. Buenos Aires.
- Palomino, H. (2005): “Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales”. En: Suriano, J. y otros. *Nueva Historia Argentina*. Tomo X. Sudamericana. Buenos Aires.
- Rapoport, M. (2000): *Historia económica, política y social de la Argentina*. Macchi. Buenos Aires.
- Re, M. (2004): “Actores y sujeto entre la estructura y la acción: propuesta teórica y metodológica para analizar las configuraciones socio históricas”. En: Micheline, D. y otros. *Trabajo, Riqueza, Inclusión. Homenaje a Peter Hünemann*. Ediciones del ICALA. Río Cuarto.
- Re, M. (2007): “El mundo del trabajo y la construcción de identidades entre dos modelos de acumulación”. En: Micheline, D. y otros: *Ciudadanía, Democracia y Ética Pública*. Ediciones del ICALA Río Cuarto.
- Re, M. (2009): “Trabajo y articulación social: una mirada ineludible y crítica”. En: Wester, J. y otros. *Dignidad del hombre y Dignidad de los pueblos en el mundo global*. Ediciones del ICALA. Río Cuarto.
- Re, M. y A. Fourcade (2008): “Reflexiones de la epistemología del sujeto conocido desde el mundo del trabajo”. En: *Actas de XV Encuentro de Asociación de Docentes de Cátedras de Ciencias Sociales para las Ciencias Económicas*. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Río Cuarto. Río Cuarto.
- Rocchi, F (2000) "Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930". En: GIL LOZANO, Fernanda/ PITA, Valeria/ INI, Gabriela (dir.): *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus.
- Suriano, J. (2006): “Los dilemas actuales de la historia de los trabajadores”. En: Gelman, J. y otros. *La historia económica argentina en la encrucijada: Balances y perspectivas*. Prometeo. Buenos Aires.
- Svampa, M. (2000): *Desde abajo las identidades sociales*. Biblos. Buenos Aires.
- Torrado, S. (2003): *Historia de la familia en la Argentina*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.

Mujeres y letras:

El camino de la mujer en la literatura argentina desde el siglo XIX al XX

Mariana Yamile del Mar Sesin

A partir del siglo XIX, particularmente en la década del ochenta, la mayor parte de las mujeres vinculadas a la literatura eran justamente eso: un producto de los escritores gentleman. En esta comunicación proponemos revisar la otra cara de esta literatura que plantea el canon –la del escritor gentleman– y es la que escriben las mujeres, las contemporáneas de los hombres de letras consagrados por la literatura-institución.

Proponemos aquí un recorrido histórico constituido por dos grandes cortes temporales: el primero representa el siglo XIX y el segundo y último que presentamos en esta comunicación, es el que abarca al siglo XX.

Estos cortes históricos propuestos se ven representados por mujeres que construyeron nuestra literatura y constituyeron un hito dentro del largo camino que la mujer como sujeto de escritura se debió forjar dentro de nuestra literatura nacional. El corpus mayor que construimos (del que se desprende este trabajo) consta de algunos nombres incluidos en el canon vigente, pero también consideramos algunas escritoras con mucho menos reconocimiento, por razones de extensión debemos soslayar a muchas mujeres de letras de ese corpus mayor. Para esta comunicación las autoras que abordamos son: Eduarda Mansilla y Norah Lange.

Es interesante revisar en algunos textos de las autoras mencionadas el modo en que se describen en oposición a la descripción del escritor gentleman. El momento en el cual la mujer comienza a romper los estereotipos impuestos por la mirada masculina, podremos notar quienes fueron las precursoras y los ámbitos en los que comenzaron estos cambios de paradigma que modifican el eje de la mujer, como objeto de la literatura, aquella imaginada y contada por el hombre a la mujer sujeto de la literatura, la que se escribe y describe a sí misma y su mundo.

Historia política de las mujeres en la literatura argentina

Durante el Siglo XIX, más particularmente en la década del ochenta, se establece en Argentina el denominado período de la consolidación del Estado y de la ciudad moderna. En este tiempo la mayor parte de las mujeres vinculadas a la literatura eran sólo un producto de los escritores gentleman.

En la literatura argentina del siglo XIX encontramos algunos autores que influyeron en la década del 80, tales como: Lucio V. López, Miguel Cané, Antonio Argerich, Eugenio Cambaceres, todos ellos comparten una serie de características que permiten agruparlos bajo la categorización de escritores gentleman.

La mujer, por otra parte, en el imaginario masculino del 80 era concebida como voluptuosa hasta el adulterio, interesada, prostituta y fingidora hasta la histeria. Existen algunas motivaciones que forjan este imaginario, como por ejemplo las novelas morales cuyo objetivo pedagógico era mantener a raya a las mujeres reales que comenzaban a construir un nuevo espacio con sus consecuentes nuevas costumbres.

Un caso puntual es el de Cambaceres, quien en su obra *Pot-purri* construye a la mujer como “lengua de víbora”, poseedora de los secretos non sanctos de la nueva sociedad, y explícitamente Cambaceres dice que la mujer tiene una cabeza “poderosamente organizada”, y plantea una receta del mal: “Agreguen una inteligencia rápida de concebir, como su voluntad de dañar; tan abierta a la comprensión como su

índole al mal. Una imaginación fecunda como tierra irrigada con materias cloacales: ese espíritu, incisivo, es propio de la mujer”.²⁷⁵

En *Sin rumbo* Cambaceres plantea la ineficacia de la educación femenina, expresa que es necesario educarlas para educar, y hace mención de la fuerza inexplorada en la mente de las mujeres que suele desviarse en finalidades maléficas.

Para esa sociedad, de corte eminentemente masculino, la “peligrosidad” de la mujer era algo notable, puesto que a los ojos de este grupo dominante la mujer ha hecho de su saber una profesión, aquella que invadió la vida pública, franqueando así el umbral del patriarcado, es representada como una fiera salvaje de evidente peligrosidad, particularmente la mujer política. La querellante, aquella equiparada con los doctores, la que se reúne con especímenes de su mismo sexo en orden a intereses comunes y todo esto en ausencia y omisión del hombre, era considerada una pesadilla.

Podemos observar un ejemplo histórico, el de Cecilia Grierson: diplomada en la Universidad de Buenos Aires en 1886, presenta su tesis acerca de histeroovarotomías realizadas en el hospital de mujeres de 1883 a esa fecha. Vinculando esto con el imaginario de Cambaceres y Argerich nos remitimos a la construcción de la mujer sabihonda en la cima de la peligrosidad que es el dominio sobre la vida y la muerte, representadas en la figura de la partera, por ejemplo.

En los tratados médicos del siglo XIX es notable la marca de inferioridad que se adjudica a la mujer, tal como lo cita Laure Adler en “Tratados de divulgación popular escritos por médicos del siglo XIX”: “El órgano que desestabiliza es el útero. La mujer produce más sangre, pero el hombre más pensamientos. Es difícil imaginar hasta qué punto los órganos y el cerebro de las mujeres dependen de los caprichos del útero. Si el útero se enferma, las mujeres adquieren más libertad de espíritu y mayor regularidad en las operaciones intelectuales.”²⁷⁶

Hasta aquí el breve panorama de la representación que la mujer padecía en la década del ochenta, revisada desde el ámbito literario y médico. Veamos lo que sucedía en el aspecto político...

Lucio V. Mansilla, decía de su hermana: “Eduarda fue siempre mejor que yo, en todo”, desde las noches infantiles en que se enfrentaban, cada uno en su cama a los demonios de la oscuridad, declaraba con encono risueño: “¿Qué quieren ustedes? Yo no soy amigo ni partidario, ni admirador por regla general, de las mujeres escritoras. En una palabra, no me gustan les bas-blues con polizón porque suelen ser demasiado polissonnes.”²⁷⁷

Esto invita a pensar que la mujer de letras es el polizón en el barco de los navegantes de la nueva patria.

Eduarda: la mujer-escritora en el XIX

Eduarda Mansilla (1838-1892), perteneciente a una ilustre familia federal, lo que le permitía una mayor facilidad en el acceso a la labor intelectual, fue esposa de un diplomático, por lo que residió en Estados Unidos y Europa, testimonio de ello es su obra “Recuerdos de viajes”.

Como muchas mujeres de letras, contemporáneas suyas, Eduarda escribe –colabora– en diarios y revistas.

Del libro “Creaciones”, tomaremos la obra “El ramito de romero”. Es interesante observar que esta autora no se ciñe al romanticismo imperante de mediados del XIX en nuestro país, aunque mantenga algunos rasgos.

²⁷⁵ Cambaceres, Eugenio. *Pot purri silbidos de un vago*. Beybe, Buenos Aires 1945. p. 38.

²⁷⁶ Laure Adler. *Secretos de alcoba. Historia de la pareja 1830-1930*. Colección plural historia, Granica. Barcelona, 1987.

²⁷⁷ Mansilla, Lucio V. *Entre-nos: Causeries del jueves, Libro II*. Casa Editora de Juan A. Alsina, Buenos Aires 1889

En la obra mencionada, Raimundo es despectivo con respecto de “lo femenino” (considera que la mujer es sólo para procrear), un escéptico por autodefinición, que se salva de una misteriosa muerte atraído por el cadáver de una mujer que encuentra en la morgue de la escuela de medicina. En su convalecencia, Raimundo descubre el amor y la inmortalidad a través de su prima Luisa.

En cuanto a la escritura de Eduarda Mansilla podemos notar que el texto no desborda romanticismo pero posee elementos de esa retórica: el amor, la defensa de la mujer, lo misterioso, el triunfo del sentimiento sobre la razón.

Algunas características de la escritura de Eduarda son:

- El uso de expresiones pertenecientes a otras lenguas (latín, francés, italiano),
- La Intertextualidad: resonancias de la literatura clásica, epígrafe de Dante, cita de Hugo en uno de los nudos del relato, etc.,
- La fuerte presencia del discurso filosófico,
- El relato en segunda persona: se dirige a otro con quien comparte la misma condición (hombre de igual clase social), rasgo principal que remite a la Couserie.

Esto indica que Eduarda utiliza los mismos recursos que el escritor Gentleman, pero con fines muy diferentes, principalmente la reivindicación de la figura femenina.

Norah: letra de mujer en el Siglo XX

En el otro extremo, y en un salto de Siglo, ubicamos a Norah Lange (1906-1972) quien marca otra etapa en la escritura. Su obra se encuentra desprendida de preocupaciones reivindicatorias, ya que ella goza particularmente de una absoluta libertad ante el mundo del hombre y se integra a los mismos ambientes intelectuales, de hecho su casa es el lugar de reunión de los jóvenes poetas ultraístas (en nuestra literatura el ultraísmo tiene por características un rico uso de metáforas y un desprendimiento de lo anecdótico). Toda su producción, aún la prosa, tiene carácter poético.

La obra de Norah Lange, como lo anticipáramos, se divide en libros en verso y libros en prosa, de estos últimos tomaremos Cuadernos de infancia (1937) que marca lo autobiográfico en la escritura femenina argentina. Esta forma de escritura cuenta con una larga trayectoria entre algunas autoras podemos nombrar, por ejemplo, a Delfina Bunge de Gálvez, María de Vilarino, etc.

La escritura autobiográfica tiene valores particulares para las escritoras, este género busca: recuperar simbólicamente el “tiempo perdido”, no intenta justificar posturas personales o sociales y abriga un tono de poética melancolía.

“Cuadernos de infancia” de Norah Lange es considerado uno de los mejores libros autobiográficos de nuestra literatura nacional, ya sea por aquellos recuerdos de una etapa considerada inigualable en sí mismos, como por la manera en la que son contados. Estos cuadernos son de una lectura ineludible ya que nos permiten observar en ellos este modo tan personal y único de contarse que pueden tener las mujeres en la escritura cuando utilizan su propia voz.

Conclusiones

Luego de este recorrido podemos constatar la coexistencia de textos de notables escritoras simultáneamente a las obras de los escritores gentleman, lo que nos permite pensar en la sutil invisibilización de las autoras y sus textos por parte del canon.

Considero que existe un enriquecimiento a través de la pluralidad de distintos puntos de vista y diversidad de voces en la literatura nacional, esto implica la inclusión de la voz de la mujer, como sujeto de la literatura, aquella que se escribe y describe a sí misma y su mundo.

Luego de la lectura de estas (entre otras) autoras, podemos observar la preocupación de las escritoras no sólo por lo literario sino también por lo social.

Realizando una progresión histórica encontramos la apertura de la escritura femenina en el Romanticismo y transcurriendo el Siglo XX advertimos en los aportes modernistas, neorrománticos y ultraístas una apertura a nuevas posibilidades literarias que son bien aprovechadas por la mujer, comienza una etapa marcada por la escritura de obras que se alejan de aquel romanticismo y didactismo iniciales.

En lo social –y político– existen reivindicaciones pendientes denunciadas por las escritoras actuales (en conferencias, reportajes y obras) algunas con un fuerte tono de combate, este es un indicador de que la lucha por desmitificar aquella representación de la mujer como objeto de la literatura, imaginada y contada por los escritores gentleman decimonónicos continúa aun hoy, dos siglos después.

Bibliografía

Adler, Laure. *Secretos de alcoba. Historia de la pareja 1830-1930*. Colección plural historia, Granica, Barcelona, 1987.

Cambaceres, Eugenio. *Pot- Purri silbidos de un vago*. Beybe, Buenos Aires, 1945.

Jitrik, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. El Ateneo, Buenos Aires, 2009.

Mansilla, Lucio V. *Entre-nos: Causeries del jueves, Libro II*. Casa Editora de Juan A. Alsina, Buenos Aires 1889.

Ruiz, Elida (selección, prólogo y notas). *Las escritoras 1840-1940*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1993.

Particularismo: ¿Hannah Arendt una mujer transgresora?

Jesica María Díaz

Hannah Arendt es una mujer que ha buscado comprender su tiempo, dejando así una “herencia de ideas” en diferentes temas como el totalitarismo, la condición humana, el ser judío, la esfera pública y privada, la acción, la política, entre otros, que han inspirado posteriores estudios, reflexiones, y debates. Viviendo durante el contexto de aparición de los movimientos feministas, ella reflexiona sobre el hecho de ser mujer como una condición dada, adquirida desde el momento del nacimiento, por lo tanto situada en el plano de lo “contingente y no escogido”²⁷⁸, que no tiene que ser algo aceptado, sino simplemente asimilado.

Estas expresiones le generaron grandes rechazos y algunas adhesiones en la comunidad feminista del momento, en este sentido el siguiente trabajo busca responder la siguiente pregunta: ¿el pensamiento de Arendt sobre el rol de la mujer es liberador en relación al papel que ellas tienen en la sociedad?

Para avanzar en dicha respuesta estructuramos este trabajo en tres grandes momentos: en una primera instancia identificamos aquellas mujeres que ayudaron a conformar la identidad femenina de Arendt; en la segunda observamos su relación con las posturas de género del momento, y finalmente analizamos su imagen de mujer.

Ser mujer

Haciendo un recorrido por la vida de Arendt observamos la existencia de tres mujeres que ayudaron a construir su identidad femenina, ellas son: su madre Martha Cohn, Rosa Luxemburgo, y Rahel Varghagel, de las cuales reconstruiremos puntos nodales de su vinculación.

Desarrollar el vínculo con su madre implica destacar algunos hechos que pueda comprenderse la influencia de la misma. Hannah Arendt era hija de Paul Arendt y de Martha Cohn, una familia de judíos asimilados, pero no practicantes. Cuando tenía siete años pierde sus figuras masculinas más cercanas, su padre y abuelo paterno, iniciando así una relación particular con su madre, caracterizada por la protección y la responsabilidad mutua, dónde la niña modifica el papel de hija por el de una compañera reflexiva.

Sobre ese rol, podemos leer lo que Martha escribe en su diario: “me dice para consolarme: piensa mamá, eso les ocurre a muchas mujeres”²⁷⁹. También, menciona: “me dijo que no hay que pensar tanto en cosas tristes, que no cabe dejarse entristecer. Esto es típico de su entusiasmo por la vida.”²⁸⁰

Con el transcurso del tiempo, el vínculo madre- hija fue abandonando la forma de compañeras para convertirse en una relación pseudo- matrimonial, en la que Hannah comienza a ocupar el lugar masculino, situación que tiene aparejado lo que después Julia Kristeva afirmará al sostener que “se vislumbra una identificación masculina en marcha”²⁸¹.

La relación madre- hija, se ve modificada con dos hechos puntuales: por un lado cuando en 1940 Hannah se casa con Heinrich Blucher, y por el otro cuando en 1941 los tres se trasladan a los Estados Unidos.

²⁷⁸ Birulés, Fina. “Hannah Arendt y la condición judía”. En Arendt, H. *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 13.

²⁷⁹ Daveiro, Andrea. *Hannah Arendt: El amor y la libertad*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2008, p. 20.

²⁸⁰ Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 26.

²⁸¹ Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 27.

Nuevamente esta identificación masculina de Hannah Arendt puede notarse cuando su marido Heinrich, quien no era aceptado por Martha debido a su cercanía al marxismo, su condición de no judío y su pasado obrero, escribe que “(...) fue ella quien, más que cualquier otro tímido cabeza hueca de nuestro entorno, que sencilla e irreflexiblemente te tomó por un hombre”²⁸².

Instalada en Estados Unidos, Hannah pudo desarrollar introducirse en el ambiente intelectual, ámbito que para el momento era plenamente masculino, trascendiendo el hecho de ser mujer. Esta nueva realidad vuelve a presentar tensiones para la relación madre-hija, porque nuevamente Martha no comprendía el trabajo de su hija.

Teniendo en cuenta los hechos descriptos nos preguntamos: ¿en qué contribuye Martha, para el desarrollo de la identidad femenina de su hija?

Las respuestas a dicha pregunta se pueden hallar en el escrito memorial a su madre, en el que Hannah la muestra como el ejemplo de lealtad y de amor a la vida. También, en la entrevista de Guss y en las correspondencias con Jasper ella le agradece la crianza bajo una educación libre y sin prejuicios. Sobre esto, Kristeva menciona: “Siempre bajo el ojo aprobador de la madre, a quien Hannah Arendt, en su entrevista con Gauss, describió como una persona que encarnaba “la humanidad judía específica”, capaz de “mantenerse fuera de todo lazo social”, y de una “ausencia total de prejuicios”²⁸³.

Se puede decir entonces, que Martha Cohn según los testimonios de Hannah, ayudó a potenciar el desarrollo de una gran personalidad, criándola entre libros y música despertó en ella el amor por la pregunta, y debido a su vínculo pseudo- matrimonial contribuyó al desarrollo de su aspecto masculino.

Otro punto valioso es que Martha influyó a Hannah en la admiración por Rosa Luxemburgo, a quién le dedicó el segundo capítulo de la obra *Hombres en tiempos de oscuridad*. En el mismo, Arendt estableció un análisis de la biografía que J.P: Nettl le realizó a dicha mujer, allí se destaca su amplitud de detalles, las descripciones minuciosas de problemas y las preocupaciones por las que atravesaba. Sobre esta biografía Hannah menciona:

“Pues a diferencia de otras biografías, aquí no se considera la historia como el medio inevitable del período de una persona famosa; es más bien como si la luz incolora de un período histórico estuviera refractada por el prisma de un personaje de modo que se logra la unidad completa de la vida y el mundo en el espectro resultante”²⁸⁴.

La importancia de esta biografía radica, para Arendt, en la reivindicación de aquello que le fue negado a Luxemburgo: su éxito revolucionario, que no es reconocido debido al fracaso de la revolución. En este sentido, destaca la labor del biógrafo quien dejó de lado el mito construido en torno al personaje y valora “su tarea [...] [que] fue regresarla a la vida histórica”²⁸⁵.

Ahora bien, Nettl la regresa a la vida histórica demostrando su compromiso con el mundo, caracterizado por la búsqueda de justicia y libertad. En este contexto, Arendt reconoce en el personaje que “su compromiso con la revolución era principalmente una cuestión moral”²⁸⁶.

Analizando la biografía, Arendt observa dos aspectos de la personalidad de Rosa que el autor no plantea: su condición de mujer y de judía. Respecto a la primera, critica las limitaciones que le establece sólo por atribuirle oportunidades masculinas, dejando de lado cuestiones femeninas, como por ejemplo su antipatía por el movimiento feminista. Pero reconoce y comparte su descripción sobre la forma de actuar del personaje, al cual le atribuye una masculinidad, que le permite ingresar y ser aceptada en lugares de hombres. En ese sentido destaca la cita del autor: “su hombría no tiene paralelo en la historia del socialismo alemán”²⁸⁷.

²⁸² Young- Bruhl, Elisabeth. *Hannah Arendt: una biografía*. Paidós, Barcelona, España, 2006, p. 314.

²⁸³ Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 28.

²⁸⁴ Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa, Barcelona, España, 1990, p. 43.

²⁸⁵ Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa, Barcelona, España, 1990, p. 46.

²⁸⁶ Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa, Barcelona, España, 1990, p. 61.

²⁸⁷ Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa, Barcelona, España, 1990, p. 47.

La condición judía es otro tema que identifica como omitido en la biografía. De esta forma Nettl hace que las características internacionalistas y antinacionalistas de Luxemburgo se vuelvan incompletas, debido a que la intelectualidad judía de la época tenía como atributo no apegarse a la nacionalidad, e identificar su patria con toda Europa.

En *Hombres en tiempos de la oscuridad*, Hannah señala los elementos que admira de Rosa Luxemburgo: su forma de actuar, la convicción por la justicia y la libertad, su moralidad, la actitud para sostenerse en ambientes masculinos, su concepción de mujer, y la aceptación de su judeidad. Estos dos últimos aspectos confluyen en un solo punto: Rosa es para Arendt el ideal de la mujer de acción. La forma que ella tiene de comportarse en el mundo, junto con su capacidad para desarrollar un pensamiento emancipatorio, influyen en la construcción de la identidad femenina arendtiana.

Courtine menciona sobre Arendt:

“Lo mismo que se irrita cuando le hacen ver que es la primera mujer que da unas conferencias en Princeton en el marco de los seminarios Christian Gauss. En una carta del 16 de noviembre de 1953 a Kurt Blumenfeld, rechaza ese papel de “mujer excepcional” que quieren obligarla a desempeñar, y que, es muy probable, debía recordarle dolorosamente el de “judíos de excepción”. Por el contrario, se sentirá muy conmovida cuando un estudiante, después de una de sus clases, exclame arrebatado: “¡Rosa Luxemburgo está de nuevo entre nosotros!”²⁸⁸.

Se puede decir entonces que Arendt no se siente identificada como una mujer de excepción, sino como Luxemburgo, una mujer de acción.

La última figura que influye en la construcción de su identidad femenina es el personaje de Rahel Varnhagen. Sobre ella, Hannah escribe su primera y única biografía, lo cual nos lleva a preguntarnos: ¿cuál es la motivación para escribir la vida de este personaje? La respuesta a esta pregunta la hallamos en Traverso, quien afirma que: “en 1933 la condición judía había vuelto a ser, como en la época inspiradora de aquel salón berlinés, la de un pueblo paria”²⁸⁹.

El interés por la vida de Rahel se sitúa en la trascendencia a través del tiempo de un mismo problema: el ser judío. En este problema podemos identificar dos grandes implicancias: las externas basadas en el desprecio hacia los judíos por parte de personas no judías, y las internas solamente se circunscriben en el plano de la aceptación personal, donde un sujeto nunca se puede despojar de su judeidad. Con respecto a las implicancias internas, Arendt elabora dos figuras para identificar la actitud de una persona para asumirse judía: la del advenedizo y la del paria consiente.

Sostiene al respecto:

“La actitud del advenedizo es la de negar lo que se ha dado, esto es la de renunciar a las fibras que le constituyen con el fin de ser reconocido y poder asimilarse. La otra es la de sentir gratitud por el don recibido, por el presente de la judeidad o de cualquier otra diferencia y tomarlos como propios, tener iniciativa: re- presentarlos, ponerlos en juego a través de la palabra y la acción, en un contexto donde se encuentran los otros y las otras”²⁹⁰.

En esta biografía Arendt busca relatar las implicancias internas de la judeidad, por esta razón, “la historia de este libro se imbrica con la historia de su vida y ésta con la historia referida, como en un juego de espejos”²⁹¹.

El escrito detalla los diferentes momentos de la vida de Rahel, en los cuales ella “dedicó gran parte de su vida a intentar reparar lo que llama la infamia de su nacimiento”²⁹². En este sentido, destaca una

²⁸⁸ Courtine- Denamy, Sylvie. *Tres mujeres en tiempos sombríos*. Editorial EDAF, S.A., Madrid, España, 2003, p.64.

²⁸⁹ Traverso, Enzo. *El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2014, p. 115.

²⁹⁰ Birulés, Fina. “Hannah Arendt y la condición judía”. En Arendt, H. *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. XV.

²⁹¹ Novo, Rita. “Hannah Arendt: El relato sobre Rahel Varnhagen”. EUEM, Mar del Plata, 2011, p.49.

trayectoria de sucesos en los que el personaje tenía por intención posicionarse socialmente, en un principio fue dueña de uno de los salones literarios más influyentes del romanticismo alemán, en el Siglo XVIII, pero se da cuenta que ni siendo buena anfitriona, ni profesando las ideas ilustradas, podía obtener reconocimiento. Luego describe el intento fallido de casarse con un miembro de la nobleza, y el fracaso de su momento político, donde ella tras la llegada de Napoleón a Berlín se aferra al patriotismo como una nueva posibilidad para modificar su vida. Por último relata el momento en el que ella reconoce su identidad, para esto hace uso de una cita del diario de Rahel: “Lo que para mí fue, durante tanto tiempo de mi vida, la vergüenza máxima, el sufrimiento y la desgracia más amargas, haber nacido judía, ahora no quisiera renunciar a ello por nada del mundo”²⁹³.

De este modo, dicha biografía narra la historia de una asimilación, “describe la actitud de Rahel hacia el judaísmo como un cambio de la psicología de advenediza a paria”²⁹⁴. Teniendo en cuenta esto, podemos sostener que Rahel es para Arendt el reflejo de la aceptación de su propia condición, es un paria consiente, un anti- semita. “Al contar esta historia, Arendt se comprometía en un proceso de autocomprensión colectiva y redefinición como judía alemana”²⁹⁵.

Es decir, Rahel es el reflejo de la mujer que no olvida su condición, que asume su judeidad.

A modo de síntesis, podemos decir que en la figura de Arendt convergen aspectos que pudimos encontrar en la descripción de tres personalidades que ayudan a forjar su identidad femenina: Martha Cohn, Rosa Luxemburgo, y Rahel Varnhagen.

El vínculo con su madre fue modificado luego de la muerte de su padre, dónde se estableció como un pseudo-matrimonio, permitiéndole a Hannah desarrollar su aspecto masculino. Además, Martha basó la crianza de su hija en una educación libre y sin prejuicios, hecho que Hannah destaca como trascendental para desarrollar su capacidad para pensar y comprender. Es decir, su madre es la figura que refleja la forma de actuar de la mujer en el espacio privado.

En tanto que las otras dos mujeres son el reflejo de la forma de actuar de la mujer en el espacio público, ya sea políticamente como asumiendo su identidad más próxima. En este sentido, en términos de la acción política retoma la imagen de Rosa Luxemburgo como la mujer que actúa, piensa, e irrumpe en lugares masculinos como un igual. Mientras que ve a Rahel Varnhagen como la mujer que asume su identidad más próxima, su ejemplo de paria consiente, de cómo la judeidad es una condición dada, algo que únicamente entra en el plano de la aceptación.

Pensarse mujer

Hannah Arendt es una de las pocas mujeres que es reconocida por intervenir en el escenario del pensamiento del siglo XX, en sus reflexiones aborda la temática del género de una forma tradicional, lo cual produjo grandes críticas por sus contemporáneas del movimiento feminista.

En su diario filosófico, en febrero de 1952, escribía: “(...) en la historia de la creación Dios crea a todos los animales en plural, pero al hombre lo crea en singular [...] él lo creo como uno masculino y femenino...”²⁹⁶.

En el momento de la creación el hombre como especie humana es unidad, no se divide genéricamente, dentro de esta perspectiva Arendt hace referencia a:

²⁹² Courtine- Denamy, Sylvie. *Tres mujeres en tiempos sombríos*. Editorial EDAF, S.A., Madrid, España, 2003, p.86.

²⁹³ Courtine- Denamy, Sylvie. *Tres mujeres en tiempos sombríos*. Editorial EDAF, S.A., Madrid, España, 2003, p.86.

²⁹⁴ Benhabib, Seyla. “La paria y su sombra. Sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt”. En Birulés, F. (comp). *El orgullo de pensar*. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 104.

²⁹⁵ Benhabib, Seyla. “La paria y su sombra. Sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt”. En Birulés, F. (comp). *El orgullo de pensar*. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 102.

²⁹⁶ Arendt, Hannah. *Diario Filosófico. 1950-1973*. Herder, Barcelona, España, 2006, p. 181.

“la distinción entre parte y género. La política no tiene que ver con género, sino con la parte. El absurdo de organizar las mujeres en cuanto mujeres. El pecado mortal es hacer pasar las partes por género, que es un concepto racial. Pero ¿qué le da a la parte su consistencia, sin convertirlo en género? Tenemos aquí una pregunta axial en relación con el tema: ¿qué es política?²⁹⁷.”

Es decir, para Arendt la cuestión de género no es algo netamente político, esta perspectiva hace que se oponga a los movimientos feministas de la época. Los mismos, para ella, no conducen a la liberación de la mujer, sino que al ser reclamos individuales, centrados en cuestiones psicológicas específicas de la mujer, se encargan de perpetuar la discriminación política y legal.

Respecto a esta temática, ella misma se atribuye que tiene una mirada conservadora, y en la entrevista con Gunther Gaus afirma:

“Siempre he pensado que existen determinadas actividades que no son convenientes para las mujeres, que no les van, por decirlo de alguna manera. Dar órdenes no le pega a una mujer y por eso debe esforzarse en evitar tales situaciones, si es que quieren conservar sus cualidades femeninas. No sé si tengo razón o no. Sea como fuere, por mi parte, más o menos siempre me he ajustado a esa opinión. El problema mismo, en lo personal, no ha desempeñado ningún papel²⁹⁸.”

El rol de las mujeres, Arendt lo analiza en su libro *La Condición Humana*, dónde establece una división sexista del trabajo, circunscribiéndole el espacio privado o familiar, excluyéndola del público. Allí la mujer es la encargada de la supervivencia de la especie, de parir, su vida corresponde al ámbito de lo laborioso. Mientras que el hombre tiene por tarea mantener la individualidad, es decir, proporcionar los alimentos.

En su escrito menciona que el nacimiento de la comunidad natural, la familia, se debe a la necesidad, la cuál va a influenciar a todas las actividades que en ella se realicen. Esta organización privada, doméstica es considerada como un fenómeno prepolítico, en dónde el uso de la fuerza y violencia se justifican como medios para dominar la necesidad y llegar a ser libres.

Destaca que durante la Edad Moderna se produce un quiebre, un cambio en el funcionamiento de la esfera privada, dado por la emancipación en un mismo momento de las clases trabajadoras y las mujeres, visibilizándose de este modo las funciones corporales y los intereses materiales que antes eran ocultados. Al respecto argumenta: “Lo más sintomático de la naturaleza de estos fenómenos estriba en que los pocos residuos de lo estrictamente privado se relacionan, incluso en nuestra propia civilización, con las necesidades, en el sentido original de ser necesarias por el hecho de tener un cuerpo²⁹⁹.”

En esta obra, Arendt le asigna a la mujer el cumplimiento de la satisfacción de las necesidades, tarea que corresponde al ámbito privado, y por lo tanto no político, dónde la violencia es natural y constituye su lenguaje. Esta forma de pensar lleva a que el movimiento feminista de los ´70, que había sintetizado su lucha bajo el lema “lo personal es lo político”, mencionen: *Arendt* “no es una de las nuestras³⁰⁰.”

En un debate realizado bajo el evento *Women´s Liberation*, en 1972, Hannah le envía una nota a Hiram Haydn, que decía: “La cuestión real a preguntar es: ¿qué perdemos si ganamos?³⁰¹”. La pregunta invitaba a reflexionar sobre: ¿cuál era el triunfo?, ya que observaba que las mujeres trabajadoras atravesaban diferentes dificultades, entre ellas percibían un menor sueldo que los hombres, y que además de su trabajo fuera al llegar a su hogar, debían administrarlo y cuidar sus hijos. Por esta razón:

²⁹⁷ Arendt, Hannah. *Diario Filosófico. 1950-1973*. Herder, Barcelona, España, 2006, p. 19.

²⁹⁸ Courtine- Denamy, Sylvie. *Tres mujeres en tiempos sombríos*. Editorial EDAF, S.A., Madrid, España, 2003, p. 63.

²⁹⁹ Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, Buenos Aires, 2011, p.78.

³⁰⁰ Birulés, Fina. “Notas sobre H. Arendt y los feminismos”. En *Revista Anthropos*, 2009, N°224, *Barcelona, España*, p. 152.

³⁰¹ Young- Bruehl, Elisabeth. *Hannah Arendt: una biografía*. Paidós, Barcelona, España, 2006, p. 316.

“su libertad para ganarse por sí misma la vida parece implicar o bien la esclavitud a la familia o bien la disolución de ésta”³⁰².

Luego de la muerte de Arendt, en 1975, sus textos comienzan a ser vistos a la luz de otra óptica por algunos grupos del feminismo. La poeta Adrienne Rich, la reconoce como una importante filósofa política, cuyas obras deben interpretarse no por lo que dicen sino por lo que son. Al respecto de *La Condición Humana* afirma que “leer dicho libro, escrito por una mujer de gran espíritu y profunda erudición, puede ser doloroso, porque encarna la tragedia de una mente femenina nutrida con ideología masculina”³⁰³.

Mientras Rich revaloriza románticamente la figura de Arendt como hija de una época, Mary G. Dietz, rescata su teoría política como una herramienta importante para la lectura feminista. En este sentido, valoriza los conceptos de *animal laborans* y *homo faber* para interpretar las características de lo femenino y masculino. En su análisis, deja de lado la concepción de esfera privada y pública, y acentúa la idea de acción como un elemento que rompe con la dualidad de género, que se encuentra más allá de ésta, debido a que su condición corresponde a la pluralidad.

La recuperación por parte de algunas feministas de la acción arendtiana abre un nuevo espacio, dónde como señala Fina Birulés:

“La acción, en tanto inicio, libertad, muestra que los seres humanos tenemos el extraño poder de interrumpir los procesos naturales, sociales e históricos, somos capaces de hacer aparecer lo inédito. A partir de ahí, el feminismo puede teorizar las personas como sui generis y no como dependientes de una identidad ya establecida o dada.”³⁰⁴.

Se puede decir entonces, que el concepto de acción es el elemento vinculante entre el pensamiento arendtiano y el feminista, su importancia reside en su unicidad, ya que es una característica propia e inevitable de la condición humana. El mismo, permite pensar las particularidades en la pluralidad, trascendiendo las díadas femenino- masculino, esfera privada- esfera pública.

Forma de mujer

El vínculo con su madre, las figuras de Rosa Luxemburgo y Rahel Varnhagen, y el ambiente masculino dónde trabajaba, contribuyeron a consolidar una determinada imagen, a través de la cual Arendt se presentó al mundo.

Julia Kristeva comenta que:

“Muchos de sus contemporáneos han dado testimonio de su seducción femenina: unos, [...] con chismes sobre la Weimar flapper (alusión a la República de Weimar y a sus mujeres emancipadas de costumbres libres, sospechadas de hacer sexo para hacer su carrera); otros como Hans Jonas, admirándose de que su amiga pudiera “disfrutar de las atenciones que los hombres reservan a las mujeres”, siendo “una de las mujeres de más grande espíritu de nuestro siglo”. Ni “pensadora” (definición necesariamente parcial), ni “persona” (este término es asexuado), sino “mujer”³⁰⁵.

El adjetivo de mujer, muchas veces se establecía en Arendt, sólo por el reconocimiento de su vínculo amoroso con el filósofo Heidegger, limitándolo a lo sexual. Pero en ella, el desarrollo de su femineidad

³⁰² Daveiro, Andrea. *Hannah Arendt: El amor y la libertad*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2008, p. 49.

³⁰³ Benhabib, Seyla. “La paria y su sombra. Sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt”. En Birulés, F. (comp). *El orgullo de pensar*. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 99.

³⁰⁴ Birulés, Fina. “Notas sobre H. Arendt y los feminismos”. En *Revista Anthropos*, 2009, N°224, Barcelona, España, p. 153.

³⁰⁵ Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 41.

estaba habitado por la dualidad hombre- mujer, que tenía como trasfondo la disputa entre lo público y lo privado.

Ahora bien, se puede observar en dos fotografías la imagen que Arendt toma en el espacio público, las mismas son analizadas por Julia Kristeva. Una es en una conferencia en el año 1944, en New York, y la otra está tomada a finales de 1950 por Freid Stein para una revista.

En la primera imagen se observa a Hannah dando una conferencia, está apoyada en la mesa, con la mirada fija e intimidante hacia el público, y en su mano derecha un cigarrillo. Mientras que en la fotografía tomada por Stein, se la ve sonriente, con su mirada que se pierde en un horizonte y su rostro luminoso y relajado. La diferencia entre ambas radica en que son la representación de la mujer de las dos esferas, la mujer pensadora y viril de lo público, y la maternal y contenedora de la privada. En la primera fotografía hay una masculinización de lo femenino, mientras que en la segunda Kristeva afirma:

“En esta negociación de su bisexualidad psíquica, la imagen de Hannah Arendt a fines de la década de 1950 da testimonio de un florecimiento viril. No veremos en ella una máscara engañosa, destinada a facilitar la integración de una mujer en una profesión de hombres, ni sencillamente la verdad inconsciente de una homosexual que se ignora”³⁰⁶.

Si bien en la imagen que Arendt muestra de sí misma hay un juego entre lo femenino y lo masculino, su reacción en la entrevista realizada durante un reconocimiento que le dieron en la Universidad de Princeton como “la primer mujer que dicha Universidad le otorgaba una cátedra”, no fue política, ni masculina, sino más bien sumamente femenina: “No me molesta en absoluto ser una mujer profesor- le dijo al entrevistador- porque estoy muy acostumbrada a ser una mujer”³⁰⁷.

Es decir, su acción en la esfera pública hacia que mutara hacia su extremo masculino, pero sin dejar de ser femenina. En este sentido, aconsejaba a las mujeres más jóvenes: “a que fueran independientes, pero siempre, siempre, con un matiz: ¡Vive la petite différence!”³⁰⁸.

Teniendo en cuenta que la femineidad en Arendt trasciende la esfera de lo privado y público, va más allá de la dualidad, nos preguntamos entonces: ¿Cómo hace Arendt, siendo mujer y teniendo una concepción conservadora sobre la misma, para trascender las esferas? Buscar una respuesta a dicha pregunta nos lleva a retomar las palabras que ella dice en la entrevista de Gunter Gaus:

“Para mí, lo esencial es comprender: debo comprender. En mí, la escritura depende igualmente de esa comprensión: también ella forma parte del proceso de comprensión (...) y cuando otras personas también comprenden, experimento una satisfacción comparable a lo que se siente al volver a encontrarse en un terreno familiar”³⁰⁹.

Es decir, es la actitud de comprendedora lo que le permite trascender las fronteras de lo femenino y masculino, estableciendo un diálogo entre lo que le transmiten sus sentidos y lo que piensa. La comprensión arendtiana implica el proceso del pensamiento en acción, dónde entra en juego la construcción y deconstrucción de sentidos, haciendo que el sujeto pase a ser un hacedor de sentidos.

A modo de conclusión, se puede decir que Hannah Arendt construye su identidad femenina de la mano de tres figuras: su madre, Martha Cohn, que le brinda una herramienta de lucha para enfrentar la vida como lo fue para ella la educación; Rosa Luxemburgo, que es el ejemplo de la mujer que actúa y piensa en ámbitos masculinos; y Rahel Varnhagen, que es el reflejo de un paria consiente, asumiendo su judeidad como parte de su identidad. Las particularidades de estas tres figuras ayudaron a Hannah a construirse como mujer, pero en su imagen convergen lo femenino y lo masculino, la esfera pública y la

³⁰⁶ Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 44.

³⁰⁷ Young- Bruhl, Elisabeth. *Hannah Arendt: una biografía*. Paidós, Barcelona, España, 2006, p. 354.

³⁰⁸ Young- Bruhl, Elisabeth. *Hannah Arendt: una biografía*. Paidós, Barcelona, España, 2006, p. 316.

³⁰⁹ Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 43.

privada, y divergen sobre ella diferentes formas de mirarla, ¿antifeminista o extremadamente femenino?, ¿machista o conservadora?, ¿tradicional o revolucionaria?

Ahora bien, respondiendo la pregunta en un principio planteada, si ¿el pensamiento de Arendt sobre la mujer es liberador para el rol de las mismas en la sociedad? Diremos que es liberador en tanto y en cuanto elimina la dualidad de género a través de su concepto de acción, haciendo que el hombre sea entendido como una unidad y contextualizado en la pluralidad. En esta unidad, la mujer debe aferrarse a la actitud de comprender, como un elemento que le permite trascender la esfera privada y situarse en la misma escala que el hombre.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Diario Filosófico.1950-1973*. Herder, Barcelona, España, 2006.
- Arendt, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Gedisa, Barcelona, España, 1990.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, Buenos Aires, 2011.
- Benhabib, Seyla. “La paria y su sombra. Sobre la invisibilidad de las mujeres en la filosofía política de Hannah Arendt”. En Birulés, F. (comp). *El orgullo de pensar*. Gedisa, Barcelona, 2000.
- Birulés, Fina. “Hannah Arendt y la condición judía”. En Arendt, H. *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*. Paidós, Buenos Aires, 2006, p. XV.
- Birulés, Fina. “Notas sobre H. Arendt y los feminismos”. En *Revista Anthropos*, 2009, N°224, Barcelona, España.
- Courtine- Denamy, Sylvie. *Tres mujeres en tiempos sombríos*. Editorial Edaf, S.A., Madrid, España, 2003.
- Daveiro, Andrea. *Hannah Arendt: El amor y la libertad*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2008.
- Kristeva, Julia. *El genio femenino: Hannah Arendt*. Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Novo, Rita. “Hannah Arendt: El relato sobre Rabel Varnbagen”. EUDEM, Mar del Plata, 2011.
- Traverso, Enzo. *El final de la modernidad judía. Historia de un giro conservador*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2014.
- Young- Bruehl, Elisabeth. *Hannah Arendt: una biografía*. Paidós, Barcelona, España, 2006.

Quinta parte

Escritoras en casa: experiencias de mujeres escritoras.

Mary Calviño entre nosotros

Poema en las inmediaciones

Si en todo poema que una escribe hay una poética implícita o solo en algunos, o hasta dónde esa inclusión es deliberada, son asuntos convenientemente indagados por la crítica de la literatura. El carácter acentuadamente personal de la propuesta de este Coloquio, algo temerariamente, me exime de recurrir a una definición distante de mi experiencia al respecto como autora de versos. Lo que podría decir ahora, buscando resolver la breve presentación de un poema, es que cuando se sabe que el texto está dedicado a un poeta la inferencia es bastante directa, y una termina escribiendo sobre su escritura de manera bastante explícita.

Esto me pasó con “Comentario sin título”, el poema que escribí para José Di Marco el cual -en el archivo que abrí cuando lo empecé- todavía se llama “temas del campo”. Los primeros versos son de agosto de 2009. Por esa época empezaba a dedicarle tiempo a la lectura de blogs de poesía, y era una tarea que compartíamos con otros escritores también profesores en el Instituto de Formación Docente de Villa Mercedes, donde conocí personalmente a José. Y los blogs nos invitaban a opinar sobre nuestras lecturas en un campo designado así: “Comentario sin título”. Y pensar títulos hilarantes e impropios para ponerle a nuestras opiniones de pronto era una tentación que se convertía en un juego entre varios, y una terminaba pensando que lo mejor era no opinar, y seguíamos leyendo...

Creo que por esa razón el archivo con los primeros versos de mi poema se llevó ese nombre (no es que aludiera a los campos de Córdoba que atravesábamos viajando hasta o desde San Luis; se refería a un campo de palabras). Pero como la otra designación virtual de los blogs me atraía más quedó allí, y encabeza el poema que aún forma parte de *Superficies cultivables*, un libro inédito. Lo traje para leerlo ahora porque estamos en Río Cuarto (o en el Cuarto Río, como me reveló con encanto Daila Prado). Traje además un texto escrito a partir de mis experiencias primeras con la lectura, resuelto en prosa. Igual que el poema, habla un poco de viajes.

Comentario sin título

para José Di Marco

Yo creía que el pozo mismo era de palabras,
sabía atravesar zonas inestables y no podía
imaginar que alguien cavase en ellas.
Algunas veces viajando con vos, mirando desde el ómnibus
pasar las cosas que no pasan (postes de luz con nidos
enormes en los cables, las cabinas de cobro de peaje, charcos,
bancos de plaza, bares vacíos en pueblos quietos
como el campo) me pareció que era posible.
Cavar palabras -descendientes no reconocidas
de algún otro cavilador anónimo-
y de pronto ese áspero idioma de cavar
dice algo que comprendo: sílabas de lo atónico,

memoria dolorida sin eco ni azogue,
el mapa interior de esta llanura indiferente
y su horizonte un desierto
a cualquier hora, si cuando disipa
la noche toda noción de paisaje
viajar a cualquier parte es regresar.
La intención de cavar oye silencio
en el canto o al dorso de las palabras,
como vos le decís.

A campo traviesa³¹⁰

Aprendí a leer y escribir a eso de los tres años. (No era tan frecuente hace más de cuarenta años como ahora, según veo en los hijos de nuestros ex alumnos). Insistí lo suficiente como para que mamá consultara al pediatra y él le dijo que sí, que me enseñara. Yo elegía una palabra y me la separaban en sonidos, y después me guiaban para dibujar esos sonidos. Entonces aparecieron los diccionarios con innumerables palabras ordenadas, y descubrí todo lo que se podía leer: carteles publicitarios, nombres de calles y avenidas, palabras que salían en diarios o revistas, los catálogos viejos en alemán o en inglés de las armas que habían vendido los abuelos en su negocio, los más nuevos en español de porcelanas y otros artículos para el hogar que vendía papá. También los libros: en mi casa había colecciones de historia, novelas y la poesía que leía mamá. Empecé a leer lo primero que encontraba, siempre con algún diccionario al lado. Los inconvenientes surgían, por ejemplo, cuando escuchaba decir por la radio: “campo traviesa” y buscaba las dos palabras separadas, y no me cerraba en la cabeza porque alguien conectaría “campo” con “traviesa”. Cuando viajábamos a Buenos Aires a visitar a mi abuela paterna, en la biblioteca de su casa estaban ordenadísimos los libros de mi tío Carlos –que era arquitecto– con ejemplares más grandes, maravillosas fotos de ciudades y reproducciones de pintura y otros volúmenes más chiquitos, de bolsillo (era la época de las ediciones de Eudeba con su colección de la “Serie del siglo y medio”).

Empezar la escuela (después del prejardín y del jardín de infantes, monjas otra vez), prometía ser un larguísimo aburrimento. En primer grado pedía libros “de verdad” para leer mientras mis compañeras empezaban con el libro de lectura, y atentamente se convino en que yo podría salir de clase para aprender a bordar. A veces bordaba; aprendí y me gustaba mucho la sensación de escribir con hilos. Otras veces me daban una Biblia para leer. Y me encantó; en especial el Antiguo Testamento donde no parecían para nada claros los propósitos de los personajes. También por esa época yo había comenzado a tomar lecciones de piano con María Celia Bahler de Avogadra (una profesora legendaria en Bajo Palermo, el barrio donde nació). María Celia era de Rosario Tala, en Entre Ríos; era viuda de un pastor protestante y consideraba una frivolidad, hoy me doy cuenta, que mis padres me hubieran consentido leer y escribir antes de entrar al colegio. Hacía caso omiso de mis habilidades en la materia y me enseñaba teoría y solfeo con el método de Vicente Scaramuzza, de quien ella había sido alumna distinguida en Buenos Aires. El nuevo método permitía relacionar las manos de los niños y el teclado por medio de dibujos y colores, sin necesidad de leer o escribir palabras (mi mano izquierda era verde y la derecha roja, pero había otros chicos que las tenían de otros colores). Si bien esto me resultaba bastante desalentador, el tiempo entre el instrumento y la teoría se completaba con lecturas (porque María Celia contaba con un solo piano), y ahí sí podía practicar algo importante: apareció el Nuevo

³¹⁰ Publicado en *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*. Año IV, N°9, Julio de 2013. Reproducido con permiso.

Testamento. Me gustaba menos que el Génesis, donde una atmósfera sobrenatural lo invadía todo... de pronto tuve la impresión de que no había acontecimiento que no ocurriese de día, y los personajes terminaban haciéndolo todo bien. Los desajustes con el diccionario del tipo de “campo traviesa” se iban resolviendo, pero la diferencia de dignidad y prestigio entre los diccionarios y cualquier otro tipo de material impreso o editado (que se me antojaban ligeramente inferiores) se mantendría. Aprendí sobre mitología griega con el *Lo sé todo* (título que me daba una tranquilidad soberana), y cuando algo me interesaba más profundamente pedía que me compraran los libros, que venían envueltos en papel de Nubis o Paideia. Cuando Rubén se convirtió en Rubén Libros, yo ya iba personalmente a buscarlos o a encontrarlos allí.

Porque empecé a leer a Borges descubrí a Shakespeare (había libros de ellos en Córdoba y en Buenos Aires), y los puse a la altura de los diccionarios. Con temeridad y franqueza digo que sigo sintiendo algo bastante así. Cuando estaba en la escuela media descubrí la poesía española moderna: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Luis Cernuda, Blas de Otero. Con Adriana Storani íbamos a los cursos que daba Lila Velasco en el Instituto Hispánico y aprendíamos porqué esos autores eran “modernos”. Yo pensaba que iba a ser música o arquitecta, y que estudiaría Letras en los ratos libres. (Lila me explicó que los ratos libres serían demasiados). Conocí a Jorge Vocos Lescano, y en una correspondencia surrealista que mantuvimos durante algunos años él me ayudó a escuchar mis propios versos. (Al silencio lo había empezado a percibir cuando descubrí a Atahualpa Yupanqui y, ya en la Facultad, en los versos de Alejandro Nicotra y Susana Cabuchi). Después pasó que el inglés que había estudiado en la escuela se mezcló con el que practicaba con mi tía Ana que ya vivía en Washington DC, y más tarde con el de IICANA. Y cuando terminé la Licenciatura en Letras Modernas en la UNC me compré todo Shakespeare en inglés, en la edición de HarperCollins. Pero la Facultad me había conectado, también, con otros amigos y otras lecturas de poesía traducida de otras lenguas; antologías argentinas que uno llevaba a todos lados como diccionarios de poesía inmediata: Paul Celan, Nelly Sachs; Montale y Pavese; Baudelaire, Rimbaud, Eluard. Cuando la poesía en inglés se volvió más y más imperativa, me pareció que lo más lógico podría ser estudiarla. Ezra Pound, T.S.Eliot, los escritores románticos que ellos habían leído. Eso era a campo traviesa: algún idioma ajeno en pedazos, que se podía comparar con un íntimo exilio en las innumerables conexiones con palabras o paisajes propios, yendo y viniendo en días o noches acalladas, que algunas veces cortaban el camino de malos recuerdos.

Las novelas de las bibliotecas familiares fueron argumentos tensos con finales cerrados: Simenon, Guy des Cars, Cronin. Fleming o el admirado Graham Greene del que se hablaba mucho en las reuniones familiares, traducidos; Estanislao del Campo, Arlt, Cortázar, García Márquez, Bioy Casares y Silvina Ocampo no. “Yo había vivido catorce años en un país selvático sin un mapa, pero ahora se habían abierto caminos y naturalmente tenía que seguirlos”. Esto escribió Graham Greene con seductora determinación en su “Prólogo personal” para un conjunto de ensayos que se llaman *La infancia perdida*, cuando en algún momento debe haber sentido algo semejante a uno aquí en Córdoba, ante la solicitud de Antonio Oviedo para los *Cuadernos de la Biblioteca*. Greene además postula allí que “Tal vez solo en la infancia los libros ejercen una influencia profunda en nuestra vida. En la vida posterior los admiramos, nos entretienen, podemos modificar criterios que ya sustentamos, pero es más probable que encontremos en los libros únicamente una confirmación de lo que ya ocupa nuestra mente (...)”. No estoy tan segura.

Leonor Mauvecin entre nosotros

La mentira

La mentira tiene patas cortas –dijo mi madre.
Pero fue cuando sentí el corazón
en el cucharón de la sopa / el aroma
del pan recién partido en el agua de la boca.

Cuando mentí / dije:

Quiero ir al convento madre / las monjas me necesitan.
Seré feliz –dije
Y se quebró la palabra en retazos de silencio
y fue el destierro.
Como desentierran los bulbos de Narcisos en otoño.
Como se desprende la cebolla del manto de la tierra
con su bolsita de lágrimas.

Elegía en las manos vacías de mi madre.

Elegía en la boca vacía.

Mi madre dijo:

-La mentira

Tiene las patas del hambre.

Palomas de harina

Le doy forma y me creo Dios

Glauce Baldovin

Mis manos son palomas de harina cuando amasan.
Vuelan sobre la mesa / dibujan un nido
pongo allí los huevos / y la blancura
acuna el sol y la vida / como una moneda dorada.

Estiro la masa / hundo las manos en ella

le doy forma y me creo Dios.

Un perfume a monte ahúma la tarde.

Un olorcito a pan

invade la casa.

Entonces

como un aroma suave / me consuela

el olvido.

De Libro de Elena

Parte y desovíllame

Donde son sordos todos los murmullos

parte y desovíllame los huesos.

Deshilacha el corazón

hasta que la sangre se convierta en río.

Sácame los ojos, entrégaselos a la noche.

Desteje la trama de mi pelo y échalo al viento.

Enrolla mi lengua y déjala, donde las palabras

Puedan relamer mi abandono y mi locura

Sepárame los dedos

en especial, aquellos que saben de escrituras

y entiérralos en algún rincón sombrío

donde los ratones mastiquen el rojo de mis uñas.

No te olvides de ninguna de mis bocas

que saben del amor, absórbelas como en una marejada

y llévalas a morir junto a los peces

Y a los oídos, que escuchen tus pasos,

que saben distinguir el sonido de tu voz

y el canto de Orfeo, disfrázalos de mar

y escóndelos, entre las caracolas del río

que repiten el rumor del universo

De *El último patio*

Crece langostas voraces
debajo de mi piel.
Y una serpiente oscura
se enredó en mi pelo.
En el jardín
el pasto crece en matorrales
y las hormigas devoran los geranios.
Mientras la noche abraza el sonido de los grillos
y miles de chicharras perforan el oído
una araña desova entre mis piernas
huevos azules.

Tocamos apenas a la puerta de la soledad
con nuestras manos delgadas
y cruzamos el umbral de la casa vacía.
Conjurados
comimos la mariposa viva
con la tarde palpitando entre sus alas
Y en el oído
el rumor del viento entreteje arañas
y la hierba salvaje y olorosa
crece
en un rincón del jardín
abierto
en desmesura.

De *Jardín salvaje*, inédito

SEPTIEMBRE y debo haber olvidado
algunas cosas, algunas cosas que dejé en donde nunca.
Algunas pequeñas cosas, en este volver
donde vuelve la vida, donde todo es verde

con este verdor que reverdece
y renace como si nada fuera imposible.
Como si la vida estuviera agazapada
en cada rama seca, en cada corazón.
Como si la muerte fuera de mentira
y nada y nunca y sin embargo todo.
Todo en cada pétalo, en cada color
que pinta un arco iris el vacío
desde el iris de tus ojos donde miro
y busco esa imagen de mi
que florece en este septiembre
de primaveras tardías.

De *Almanaque*, inédito

Daila Prado entre nosotros

Un poco porque adivino que esto es lo que se me solicitaba o se esperaba de mí, y otro poco porque no soy catedrática ni tengo formación universitaria, es que elegí hablar desde mi experiencia, tomando mi historial de lecturas y la manera en que creo influyó en mi escritura y por supuesto en mi escritura de mujer. He de decir, y agradecer, que el ejercicio -desusado para mí- me permitió entrever algunas muy interesantes facetas en las que no había reparado y que, no han llegado a ser conclusiones pero permitirán, espero, reflexionar acerca del asunto. A mí, seguro; ojalá que a nosotras, utilizando este plural tan caro.

Pienso en las primeras lecturas mías: muy precoces. Me asombra y casi escandaliza, hoy, recordar que leí a los clásicos, probablemente sin entender ni pío, a los nueve años, diez, once. Pero los clásicos de veras, no las adaptaciones infantiles que también tenía a mi alcance.

La cosa era así: mi padre, muy instruido y culto, con un sentido del humor fino e irónico, acreditaba una biblioteca nutrida, a la que yo tenía acceso limitado, porque una parte de la biblio me estaba vedada.

Hasta aquí el agua, hasta aquí la sed, se me ocurrió, y cito de memoria, al verso de Juan Gelman.

Un estante, entonces, acceso libre y gratuito. Clásicos, sobre todo los griegos, algún Shakespeare, el de las comedias; el *Martín Fierro*, claro.

Paralelamente mi madre, con pocas lecturas a cuestas, muy inmigrante trabajadora venida del Piemonte, contrastando con la delgada molicie reflexiva y española republicana de mi padre, mi madre, digo, nos inculcaba el hábito de la lectura porque pensaba que eso era bueno y facilitaba una proyección diferente, un “progreso”. Compraba para nosotras –mi hermana menor y yo- libros. Buenos libros, pero... adaptados para niños.

Qué mixtura pudo haber resultado de aquel merengue parental: resultó que yo leía, desde el lado de mi madre, a Louise May Alcott, a Mark Twain con su nunca bien ponderado *Tom Sayer*, a Julio Verne, a los hermanos Grimm y a Edmundo Damicis, con la tremenda odisea referida en *De los Apeninos a los Andes*, que me hacía temblar de miedo y angustia. Simultáneamente y del lado “blanco” de mi padre leía a Sófocles y *Las Traquimianas*, *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare, una vida de Rosa de Luxemburgo etc. A la vez y a escondidas me sumergía en Emile Zola y su novela *Germinal* (después supe que está considerada como una de las mejores novelas escritas en francés), leía, en medio de la meresunda, a Balzac con *La piel de zapa*, a Víctor Hugo con sus *Miserables* (todo del segmento inconveniente de la biblio de mi padre), y en los resquicios matizaba con *El sentido trágico de la vida* de Unamuno, intercalaba *Los cuentos de mamá vieja*, maravillosos relatos populares americanos, y a Soren Kierkegaard con el *Concepto de la angustia*, a Heidi y de paso si venía bien a los *Veinte poemas de amor*, que me erizaban la piel y el alma de un modo irrepetible. Aquello de: *mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar al hijo del fondo de la tierra* me volvía loca literalmente, estoy citando de memoria otra vez, y ése era uno de los prohibidos... Por cierto nadie creía en la familia que la interdicción se respetaba, más bien cerraban los ojos ante la falta circunstancial de un “prohibido” en el estante correcto. Yo leía a las apuradas, a velocidad crucero, como temiendo que esa maravilla pudiera terminarse pronto; leía con velador encendido clandestinamente a altas horas; me costó mis buenos retos, no por quedar con los ojos como ciruelas sino por el costo de la electricidad que por entonces era bastante alto, o bien mi madre la cuidaba mucho, no sé.

Bien, piensen ustedes, incluso si solicito y me conceden la gracia de una mirada piadosa porque claro, era niña y a los niños se les perdonan unas cuantas cosas, díganme ustedes qué puede haber salido de aquel zafarrancho de lecturas con las que me atragantaba, me atoraba, de verdad y no de metáfora. Que además no podía blanquear: no podía hablar con mi padre de Neruda ni de Poe. Sí podía haber mencionado *La vida es sueño*, pero don Calderón de la Barca me aburría tanto que prefería a *Papelucho*, una historia preciosa, de la chilena Marcela Paz.

Vayan anotando que salvo la que acabo de mencionar y la querida Louise de *Mujercitas*, que también había escrito *Hombrecitos* pero en fin, fue medio por obligación, salvo ellas el resto eran todos hombres. Grandes escritores, sí, grandes. Escritores varones. Masculinos, dirían ahora desde un argot utilizado por los remiseros y por los policías. Yo creí, sinceramente, creí que los hombres, los varones, habían sido elegidos para, entre otras minucias que no viene al caso enumerar aquí, para mantener encendido el fuego de la literatura en el orbe. Y que nuestra Alfonsina Storni, que no estaba en la biblioteca paterna pero algo yo había logrado contrabandear, la Storni con su *Tú me quieres blanca, tú me quieres pura*, sonaba un poquito revolucionaria pero no tanto, finalmente.

Debo agregar aquí, en honor a la verdad, que sí hubo una mujer que intentó dignamente y sin saberlo equilibrar el desequilibrio. Mi madre nos compraba apenas salían los discos de María Elena Walsh, y nosotras sabíamos de memoria esas letras fabulosas, que siempre despertarían la imaginación y el interés. Pero vamos, yo también advertía que María Elena hacía canciones para niños - aunque después, ya grande cambiaría de opinión-. En aquel entonces, el campo vasto y enigmático de la literatura para mayores, seguía destinado a los varones, o eso me pareció durante varios años, casualmente los de la formación. Porque, caótica, desordenada, sin método, todo eso, fue mi formación literaria. La que se prende al espíritu con uñas y dientes, y ya nunca más lo soltará. Después leí a Susan Sontag y a Simone de Beauvoir y a Glauce Baldovín y a Toni Morrison y a Teresa Andruetto, a Pizarnik y a Yourcenar, después las leí a ellas y a tantas más. Pero no tuve tampoco, porque la vida se dio así, y estuvo bien, no tuve formación académica ni rigurosa ni metódica, ni nada de eso. Seguí devorando cualquier cosa, buena y mala, sublime y descartable.

Vayan cruzando ustedes las coordenadas de mi entuerto biográfico y piensen en qué pudo haber salido, y en qué manera, o no, pudo haberse arraigado en mí la ilusión o el deseo o la posibilidad de escribir con un lenguaje y un tono y un sabor que no fuera el de los hombres. Para colmo, cuando empecé a escribir, apenas después de los veinte, junto con el retorno de la bendita democracia, escribía poesía, y caramba, nada de escrituras de femenino ni de masculino, ahí la cosa era la densidad contestataria - simbólica o no- de una obra que tamizara y reflejara el desastre del cual emergíamos apenas. Además, recuerdo algo que puede parecer tonto y no lo fue: el karma estético de las mujeres poetas. Ay caramba, era así: teníamos que ser oscuras, reconcentradas y levemente desdeñosas. Mantener un gesto ambiguo para traslucir que una no entendía nada pero a la vez entendía más que todo el mundo. Vestir ropa lánguida en el mejor de los casos, y abolsada e informe en la mayoría; imposible ser una buena poeta si andabas por la vida con gesto femenino, vestías minifalda o tenías uñas pintadas, que ya eran una calamidad imperdonable. En fin, un lío existencial de cierta nota.

Qué pudo haber salido de aquella licuadora epocal: salió esto, y voy con un botón de muestra: es un fragmento de un poema del libro *Algazul*.

Sí, pero mi hijo dice

-mamá ¿qué es el suicidio?

Y yo que he renunciado a entender de casi todo

paso por los labios mi lengua

de perra súbita

que ha visto amenazado a su cachorro

y enumero ciertas explicaciones

de la última vacilación

que nos fuera concedida (sin gracia alguna,

como comprenderás, hijo).

Creo que un lenguaje con marca de género, no solo por la situación a la que hace referencia, una madre y su hijo, sino por el modo o el tono o el ritmo, no sé, aquí mis conclusiones hacen agua, o sea, no existen (una conclusión que hace agua no es tal, ¿verdad?).

Me llama la atención a mí la diferencia, a veces abismal, entre mi poesía y mi narrativa, siempre hablando del tema de este encuentro, escritura de mujer.

Otro fragmento de un poema inédito llamado Hermana:

Hoy estuve mirándote, niña
en el trasluz de mis ojos
leve centinela de otro tiempo
Clac hacen tus pasos en el cambio de guardia
de mi alma
andás portando ramas ocres
de un olivo familiar, imprevisible
clac hacen tus pasos junto al puente levadizo
inclinada, toda de azúcar y olvido
en las horas gemelas de la guardia
¿palpás mi tiempo como yo tu esencia?

Esta escritura de mujer se entronca, no sé de qué manera, con la narrativa a la que estoy dedicándome en los últimos años.

La Cicatriz es una novela que ficcionaliza la vida de Manuel Baigorria, un unitario que se exilió veinte años entre los ranqueles, en la frontera sur del país, es decir, acá nomás...

“Furioso y humillado, Baigorria se aleja de la capital. Alista varios guerreros de aspecto feroz y va en busca del destituido Calderón. Va a lavar ofensas que no se olvidan, Manuel Baigorria. A toda rienda cubre las pocas leguas que lo separan de la posibilidad de recuperar su espada, nada menos que la espada de alférez que le entregó el Manco Paz. Enrojece el costurón horrible que le cruza la cara cuando desmonta, casi sin frenar al oscuro, en la puerta de la estancia Grande”.

Sin duda un lenguaje que se emparenta con el modo de vida y las circunstancias del protagonista, un hombre y además feroz, cruel, traidor, y se emparenta también con la época narrada, la guerra civil, la guerra contra los pueblos originarios, una época. Recuerdo que pensé, en un momento de angustia de éstos que nunca faltan: pero ¿qué hago yo escribiendo sobre un hombre que hizo la guerra de todas las maneras posibles? ¿Qué tengo que ver yo con una batalla? Bien, un comentario –excelente, no podía ser de otro modo viniendo de quien viene- de José Di Marco, me señaló algo importante: yo no describo las batallas ni hablo de ellas en el momento; utilizo una elipsis y paso, sí, a las consecuencias de la guerra entre hermanos. Allí si me detengo y utilizo una mirada que es, digamos a riesgo de caer en mala generalización, una mirada femenina que se traduce en una escritura de mujer. Cuando advertí esto, pensé, bueno, tal vez ahí exista una cifra de este tema tan interesante que estamos despuntado en el coloquio. Mi modo mujer de narrar puede estar desarrollado en este ejemplo. Y puede no estar definido, porque se parece bastante al modo de narrar de un hombre, en la elección de los términos, de

los modismos y aún de cierta rudeza en la construcción de las frases, cierta tendencia tajante y definitiva que podría señalar como patrimonio habitual del modo masculino, valga el potencial, podría.

Recuerdo también, porque tal vez venga al caso, una observación que me hizo Glauce Baldovin, la extraordinaria poeta cordobesa (que nació en Río Cuarto), un día, en mi casa mientras leíamos. Me dijo: “tienen fuerza tus poemas; las mujeres solemos ser más débiles para escribir”. Me dejó pensando si eso era, podría ser, un acierto o un defecto; no se lo pregunté. En todo caso, concluí con un suspiro virtual, es lo que hay.

Y es lo que hay, continúo diciendo, mientras continúo escribiendo. Sí me parece necesario agregar que en algún momento, no recuerdo cuál, me cuestioné si mi modo de construir sentidos, mi modo de buscar la belleza, mi manera de inventar una historia y de transmitirla, estaba de acuerdo, iba junto a, era conteste con mi ser mujer, mi género femenino. Estoy segura de que este replanteo comenzó cuando empecé a leer a las grandes: Pizarnik, Olga Orozco, Idea Vilariño, Eugenia Cabral, (creo que no casualmente fue un poco discípula de Glauce Baldovin). Por hablar de las más cercanas, verdad. Un poco más allá leí también a Margaret Atwood, Juana Bignozzi, Anna Akhmatova, Gabriela Mistral, y otras hermosas representantes de la poesía occidental.

En algún momento, mientras subrepticamente subía el ruedo de mi falda y compraba rouge, pensé: ya los hombres tienen hartito desarrollada su manera de habitar el mundo, de armarlo y desarmarlo, de ostentar el poder público y muchas veces también el privado; yo, mujer, ¿contribuiré a sostener esa mirada o por el contrario caminaré una huella diferente, complementaria o no, pero necesaria? Debo decir con algún resquemor que no tengo la respuesta a esta pregunta; probablemente no me corresponda a mí ameritar la respuesta, sino, ojalá, a los lectores y a las lectoras.

Elena Berruti entre nosotros

quietud.soledad.silencio.puntodeequilibrioinestable.escritura

contemplación.fuego inicial.bocanadadeaire.escritura

entramar.tejido.hilván con palabras /con gestos o miradas/ con un lenguaje u otro.escritura
cuerpo/voz/palabra.

¿Escrituras de mujer? ¿De mujeres? ¿Sobre ellas? ¿Para ellas? ¿Al modo mujer?

Escritura, sí.

Mesa de escritoras, entonces. Con “a” de género, de femenino.

Disfrute, compromiso y ceremonia de sentarnos a la mesa, con otras también mujeres que escriben y al hacerlo dicen y decimos “yo”, con valor agregado de “nosotras”.

El diálogo buscará encontrarnos con otras que leen, y claro, con otros también.

Nos sentamos a la mesa no para comer, sí para nutrirnos en el encuentro de voces.

Tal vez (lo veremos después) nos una la gratitud siempre insuficiente hacia el lenguaje, por su potencia de alquimia que fragua este encuentro y tantos otros, más o menos formales, menos o más académicos y/o artísticos.

Soy Elena, mujer de 48 junios, compañera/amiga/madre/profe/poeta (el orden de los factores suele alterar a menudo).

Escribo, léase respiro, soy y estoy, intento la vida a diario.

Escribí/escribo y escribiré como acto vital, voluntario y libérrimo.

Me gusta (de otra manera –más honda- que el homónimo de feisbuc). Me permite ser quien quiero ser, no deja que me escape de mí ni que me salga de eje.

A favor o en contra de tal o cual teoría de la escritura creo que escribir es catártico y profundamente identitario, individual y colectivamente hablando. Es esa mezcla preciosa de placer y reniego que comparte todo laburo artístico. Es un intento de decir-nos y decirle al otro/otra, esa pulsión del vivir-con.

Creo también en la escritura como entrega amorosa y no me preocupa que suene cursi. Sencillamente porque no lo es.

Escribir nos permite tejer sentidos sin que se note el hilván o regodeándonos de las imperfecciones de la trama.

Y escribir es el otro costado de leer. Leemos todo y todo el tiempo y a todos. Vorazmente leemos y sin proponérselo del todo: lees cómo estará el día asomándote a la ventana; lees el ánimo del o la que duerme a tu lado sólo espiando su entrecejo; lees la temperatura de tu lugar de trabajo cuando abris la puerta y decís hola; lees en el tono de voz de los amados la densidad que está teniendo para ellos la vida; lees el vínculo entre dos personas por el grado de cercanía de sus cuerpos.

Leemos como se huele, se olfatea, es decir, leemos como se intuye (ese otro modo de ser de la inteligencia frecuentemente despreciado).

Las y los invito a echarle un vistazo rápido a mi cocina de escritura:

-escribo poemas como puedo y como la palabra (esa tremenda) me deja hacerlo;

-escribo porque sí y para nada —y eso es verdad sólo a medias—;

-escribo humilde y orgullosamente parada (o en cuclillas) en el género al que me siento pertenecer; por esto último, gratitud a nuestras madres, abuelas, hermanas, compañeras, amigas, referentes en la marcha histórica y desde antiguo de mujeres ensayando una y mil formas de ser eso, mujeres; escribo con ellas, por ellas, para ellas, porque ellas me sostienen y animan para que lo haga;

-escribo en minúscula, pequeño y mínimo, a la altura del zócalo; escribo, apenas;

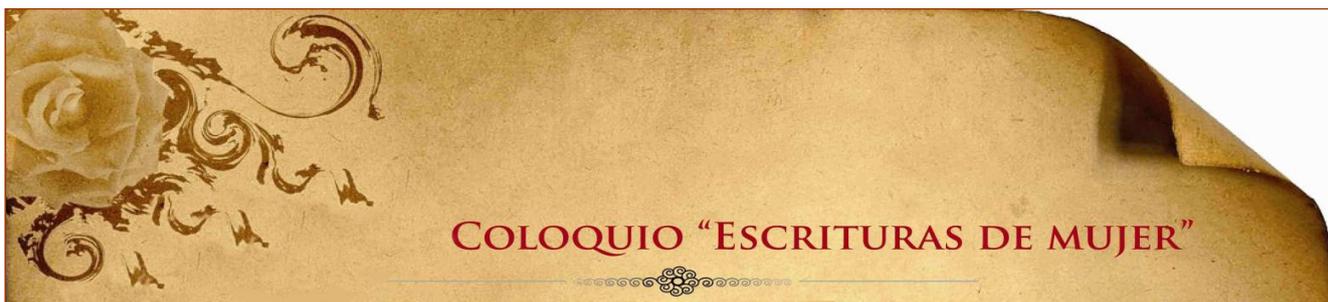
-adoro escribir en cotidiano, en casa, desde la cueva, desde los objetos y situaciones más domésticas y diminutas;

-escribo cuando al control racional le da la modorra de la siesta o cuando todavía no despertó al día o cuando es feriado del deber ser;

-escribo a mano, como me gusta pellizcar el pan;

-escribo suavemente abrazada por mis lecturas; gratitud inmensa a las mujeres leídas: Juana Bigozzi, Glauce Baldovin, Gioconda Belli, Susana Michelotti, Alejandra Pizarnik, Melisa Gnesutta y en ella a las más nóveles, Marguerite Duras, Bachi Salas, Elda Durán, Daila Prado, Irene Gruss, Liliana Lukin, Diana Bellessi, Idea Vilariño, Tere Andruetto, Alicia Genovese, Elena Anníbali y Leticia Ressa y en ellas a las poetas cordobesas admiradas, en particular de Cartografías y del Aguante Poesía...; gratitud no menor a las mujeres que habitan las novelas de Manuel Puig y a las dibujadas con trazo fino, medio y grueso por el maestro Galeano; gratitud a Clarisa Pinkola Estés y en ella a las cuenteras que desde ancestro tejen en historias un hilo para volver siempre a casa...

Gratitud / escritura /lectura / mujeres, díganme si no es un campo semántico delicioso.



26 y 27 de junio de 2014

Departamento de Lengua y Literatura
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Río Cuarto

ESCRITORAS INVITADAS

Elena Berruti



Nacida en Río Cuarto, Córdoba, 1967, es egresada y docente de Lengua y Literatura de la UNRC y en la década del 90 formó parte del taller literario "Caja Negra", donde comenzó a escribir poemas, varios de los cuales se publicaron en antologías del taller.

Sus obras de esa etapa integraron también ediciones del grupo "El Borde 5", de la segunda etapa de "Caja Negra" (Revista Caja Negra, Trosoz, Leve Identikit, El Borde 5 volumen 1 y 2, plaquetas, y formaron parte del programa de radio semanal que el grupo tenía en FM 97.7 Radio Universidad.

También es conocida en el ambiente literario por su trabajo de más de 10 años como coordinadora de talleres literarios, años en los que fue escribiendo las obras que integran su primer libro de poemas *Zócalo*, título de la colección *Archipiélagos*, 2007. En 2011 publicó *Pan apenas blando*, Editorial

Cartografías. Actualmente se desempeña como directora de UniRío, la editorial universitaria de la UNRC.

María Calviño



Nació en Córdoba (Argentina) en 1961. Comenzó a publicar poesía a fines de la década de 1970 en la revista “Laurel, Hojas de Poesía”, creada por Alberto Díaz Bagú. Ha publicado *De tarde en el puerto* (La Sofía Cartonera, 2012); *Fin de semana largo* (Babel Editorial, Cba., 2011); *Lírica en trámite* (Babel Editorial, Cba., 2008); *Temporada de casa y otros poemas* (Ingenio Editorial, Cba., 1998) y *Círculo de sombra* (Ediciones del Tarco, Cba., 1993).

Autora invitada por la Universidad de Westminster (RU), ha traducido poesía y ensayo de autores de lengua inglesa de los siglos XIX y XX. Es miembro fundador del Museo de la Poesía Manuscrita en La Carolina, San Luis. La Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba editó su tesis doctoral sobre la poesía de Samuel Taylor Coleridge (*Escenas del silencio y la repetición*, 2004). Es profesora adjunta de la cátedra de Literatura de Habla Inglesa de la UNC.

Manuela Centeno



Manuela Centeno vive en Río Cuarto, es profesora de francés egresada de la UNRC y fue becada en dos oportunidades por el Ministerio de Educación Francés para perfeccionar sus estudios en Francia. Trabajó para el grupo Noroeste medios en las columnas culturales de las radios 106.3 y 106.7 FM. Escribe para el diario digital “diario mundo nuevo” de la ciudad de Junín. En el canal 13 de Río Cuarto tiene un micro literario los domingos por la tarde donde recomienda libros. Dedicó todo su tiempo a la lectura y la escritura. Tiene una novela publicada: “La Intérprete” y tres novelas inéditas.

Elda Durán



Nació en Las Lajas, provincia de Neuquén. Licenciada en Ciencias de la Educación, docente, investigadora y escritora, ha incursionado en antologías, como *36 escritores argentinos*, Edit. Tinta Nueva. Bs.As., *Leve Identikit*, Edit. Op Oloop, Córdoba, *BlaBla 8*, Edit. Amaru. Bs.As., *Magia Literaria-Fundalea-Venezuela/2006*, *Carpa Blanca*, Libros de Tierra Firme/2000, *¡Basta! Cien mujeres contra la violencia de género*, Macedonia/2013. También en diarios y revistas tanto en ensayo como en ficción.

Libros publicados sobre cultura mapuche son *Amuyú Kudebue, juegos para seguir jugando*, y *Muerte y Sobre Existencia, los mapuches y otras incursiones*, ambos por el Fondo de Cultura de la Municipalidad de Río Cuarto, y *Ranqüil Mapu...Tierra de carrizales*, Educando Ediciones, Córdoba. *Amuyú Kudebue, juegos para seguir jugando*, fue seleccionado y publicado también, en 2ª edición, por la Dirección de Patrimonio cultural de la Provincia de Chubut/2013.

Es autora, junto a Bachi Salas de *La Segunda Eternidad, historias de todos los tiempos*, Editorial Cuarto Río, y también en coautoría *Encantos y Espantos de la Trapalanda*, Editorial U.N.R.C (Universidad Nacional de Río Cuarto). *Las huacas del silencio*, Edit. Letra Buena, Bs. AS. y *Tiempo de agua, una historia mojada*, Edit. XCH Río Cuarto.

Los cielos de Alina (novela), premiada en la Academia de Literatura Infanto Juvenil de Lima-Perú-2012, *La vida si breve... relatos*, son algunos de los títulos a la espera de edición.

Ha recibido premios a nivel nacional e internacional, y realizado viajes y conferencias en el país y en el extranjero: Brasil, Paraguay, Alemania, Cuba. Últimamente primer premio en Cuba, marzo 2014.

María Marengo



María del Carmen Marengo nació en 1968 en Balnearia, provincia de Córdoba, y actualmente reside en Córdoba. Es docente universitaria, Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland, y Magister en Sociosemiótica por la UNC. Fue becaria de Fundación Antorchas entre 2000 y 2002 y entre 2003 y 2005.

Es además poeta; su ensayo *Geografías de la poesía* (2006) obtuvo el primer lugar del Premio Luis de Tejada 2005. Publicó los libros de poesía *El fuego invisible* (2001), *El camino de los ángeles* (2003) y *El libro de los jardines y los abismos* (2007); y la novela *El legado* (2010); y numerosos poemas en revistas y otros medios nacionales e internacionales.

Leonor Mauvecín



Nació en Córdoba, Argentina:(1950). Licenciada en Letras Modernas, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC., y Profesora de Lengua y Literatura. Coordinó ciclos culturales. Dicta cursos y talleres literarios. Su obra fue reconocida con menciones de honor en el Premio Provincia de Córdoba (1996) y el premio Luis de Tejeda (2006), de la Municipalidad de la ciudad de Córdoba; y de la Fundación Argentina para la Poesía 2007. Fue invitada a participar en eventos tales como el encuentro de Poetas del País de las Nubes (México), el VI Festival de poesía de la Feria del Libro de Buenos Aires en el 2011 y de la Feria del libro de Córdoba (entre otros). Ha sido expositora en encuentros y congresos literarios a nivel regional, nacional e internacional.

Sus libros publicados son *La Casa del Aire* (1996), *La Huella de la Tarde* (1998), *La piel de la serpiente* (2000), *La caja de madera* (2005) y *La casa del amor y de la muerte* (2008). Su obra ha integrado las antologías de *El Caldero de los Cuenteros*, el *Ciclo de poetas*, la *Córdoba poética Siglo XX* y la del *Ciclo de escritores cordobeses*, mientras que en México participó de los *Poetas en el País de las Nubes* (2006). Otras antologías en las que se encuentra su obra son *La tierra del conjuro* (2005) y *Heptagonal* (2008).

Ana Moglia



Es Profesora de Italiano, y Licenciada en Ciencias de la Comunicación; Master Universitario en Didáctica y Promoción de la Lengua y Cultura Italiana, y Post Master Universitario (con Orientación en Organización de eventos). Facultad de Ciencias del Lenguaje. Università Ca' Foscari, Venecia, Italia.

Se desempeñó como Ayudante de Segunda rentado en la materia Comunicación Radiofónica de la carrera Lic. En Ciencias de la Comunicación en la U.N.R.C., desde 1993 hasta 1995. Trabajó como libretista en LV16 Radio Río Cuarto. Es docente del Nivel Medio desde 1993; y se desempeña como Directora desde 2011.

Presentó a numerosos escritores que visitaron la ciudad de Río Cuarto, tales como Florencia Bonelli, Ovidio Lagos, Gloria Casañas, Viviana Rivero, entre otros.

En noviembre de 2012 presentó su primera novela, *Al otro lado del océano*, El Emporio Ediciones, en la 8va. Feria del Libro de Río Cuarto, Córdoba. Ha participado en numerosas Ferias del Libro de nuestro país. En Abril de 2014 presentó su segunda novela, *La Ruta de los Sueños*, de la misma editorial.

Daila Prado



Rosarina por nacimiento, rioquartense por adopción, integró el Taller de Narradores Carlos Mastrángelo junto a un grupo de jóvenes que emergían del cepo de la dictadura militar. Luego publicó *Alguzul*, poemas. Diversos cuentos en publicaciones varias, premios en concursos nacionales e internacionales (Luis de Tejada Poesía 1989), y publicación de tres novelas: *La Cicatriz*, Ediciones B, 2008; *José Francisco, esclavo*, Raíz de dos, 2012 y *Los vencedores del Aconcagua*, Colihue, 2013 (finalista entre más de mil obras recibidas en el Premio Nueva Novela *Página 12* de 2011). Se desempeña como editora en UniRío, la editorial de la UNRC.

Bachi Salas



Bachi Salas nació en Río Cuarto. Es Profesora de Castellano y Literatura.

Posee numerosos libros publicados para niños y jóvenes, desde 1997 a la fecha: Selección de su cuento “Historia de cosita”, publicado en la Campaña provincial de Lectura (Cba) que depende de la Campaña Nacional de Lectura de la República Argentina; *Córdoba cuenta*, Antología de literatura para niños, Selección de Lilia Lardone (junto a otros 19 escritores de la provincia de Córdoba); *Tomás y los tres invisibles*, Novela para niños, finalista en el Concurso Internacional de Libresa Ecuador, 2011; *Las cartas del agua y otras voces*, UniRío Editora (Universidad Nacional de Río Cuarto), 2013; *La montaña y el mar*, Cooperativismo para adolescentes, Ed. Oga Libros, 2013, por mencionar los más recientes.

Ha recibido numerosos premios y reconocimientos: Seleccionada entre las “Mujeres del año”, por *Puntal*, años 2005 y 2006; selección de la obra “Los zapatitos de cristal” –cuento publicado en “Magia Literaria II”– Fundalea, Venezuela, año 2007; Declaración de interés cultural y educativo el libro *El monólogo del lobo*, Concejo Deliberante de Río Cuarto, 2008; Declaración de interés cultural y educativo el libro *Como un granito de arena, cooperativismo para chicos grandes*, provincia de Santa Fe; Recomendación Concurso Internacional Libresa, Ecuador, 2005; y Finalista del mismo concurso en 2011, por mencionar los más recientes.

Maxine Hong Kingston y la noción de “cultura personal”³¹¹

Martha Renée Navarro

The Woman Warrior (La Guerrera) y *China Men* (Hombres de China) de la escritora contemporánea Maxine Hong Kingston son obras distintivamente estadounidenses y su objetivo es el de legitimar una experiencia y sensibilidad estadounidense china única.³¹² En parte autobiográficos y ampliamente biográficos, ambos textos relatan la búsqueda de identidad de la autora, a la vez que develan las dimensiones internas de su experiencia personal como hija de inmigrantes nacida en Estados Unidos. A pesar de su gran popularidad y aceptación por un público lector variado, desde la publicación de *The Woman Warrior* en 1975, tanto Maxine Hong Kingston como sus obras han sido centro de acalorados debates. De profunda raíz política, dichos debates no sólo se han generado entre los críticos de la *mainstream*, o corriente dominante, sino también en el ámbito de la comunidad asiático-estadounidense. Por una parte, *The Woman Warrior* (*China Men* dos años más tarde) inmediatamente atrajo un amplio mercado dentro de la *mainstream*, pero la prensa de esta corriente alabó y promocionó la obra como escritura étnica. Por otra parte, la comunidad chino-estadounidense acusó a Kingston de infidelidad a sus raíces chinas. Indignada frente a esta acusación, la autora declaró en un ensayo de su autoría: “*The Woman Warrior* es un libro estadounidense”. “Sin embargo”, agrega, “muchos críticos no ven lo estadounidense en él, ni el hecho de mi propia condición de estadounidense”.³¹³

La búsqueda de la identidad ha sido siempre un tema recurrente en la historia de las literaturas del mundo. La de Estados Unidos no es una excepción. Los escritores de ese país han tratado los dramas de los individuos, grupos sociales y aún de la nación toda, tal como obras tan dispares históricamente como *La autobiografía de Benjamin Franklin*, *Memorias de cárcel de un anarquista* de Alexander Berkman y *La autobiografía de Malcolm X* lo demuestran. Todas ellas reflejan, como Albert E. Stone ha señalado: “una creencia compartida no sólo en el individualismo como un valor cultural común sino también en la identidad como un logro personal vital”.³¹⁴ De hecho, las tres reflejan un ideal social tenaz cuya perseverancia es aún más importante cuando se la encuentra en las historias personales de aquellos individuos cuyos reclamos de una identidad completa han sido negados con frecuencia por la sociedad estadounidense. Tal es el caso de afro-americanos, inmigrantes y prisioneros penitenciarios, entre otros.

La revolución cultural de los '60 ciertamente marca un punto de inflexión en la historia social de ese país. Se sabe que los hechos ocurridos durante y después de esta década debilitaron la hegemonía de la cultura dominante y fortalecieron las varias llamadas “subculturas”. Por una parte, hubo una tendencia a cuestionar –en muchos casos negar– los valores, normas y creencias tradicionales que habían sentado las bases de la identidad cultural estadounidense. Por otra parte, hubo un poderoso movimiento a favor

³¹¹ Título traducido al español de la Tesis de Maestría de la profesora Martha Renée Navarro, para la obtención del título Master of Arts in English en Southern Illinois University –Carbondale (Illinois, EEUU). El título original de la tesis, en inglés, es “Maxine Hong Kingston and the Notion of ‘Personal Culture’”. Basada en la introducción y la conclusión del texto original de la Tesis, esta traducción pretende acercar a una audiencia no-anglófona el contexto de debate crítico y político que se cierna entorno a la escritora Maxine Hong Kingston y sus obras semiautobiográficas en general, y a quienes se interesan por el tema de la escritura femenina y la construcción de identidad(es), en particular.

³¹² *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, Vintage, New York, 1989 y *China Men*, Vintage New York, 1989. Todas las referencias de páginas y citas en este trabajo corresponden a estas ediciones.

³¹³ Kingston, Maxine Hong, “Cultural Mis-readings by American Reviewers”, *Asian and Western Writers in Dialogue: New Cultural Identities*. Amirthanayagam, Guy, ed, Macmillan, Hong Kong, 1982, p 58.

³¹⁴ Stone, Albert E., “Individual Stories and Cultural Narratives”, *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw*. Philadelphia: U of Pennsylvania Press, 1982, p 10.

de los derechos civiles que comenzó a prestar atención a la situación de los *otros* estadounidenses, cuyas experiencias de vida e historias usualmente diferían de esas normas (los énfasis son míos). Obviamente, estos desarrollos impactaron en el campo literario. Demandaron un cambio en la retórica y, así, la metáfora de asimilación *melting pot* (crisol) cambió a las metáforas multiculturales *cultural mosaic* (mosaico cultural) o *salad bowl* (ensaladera). En los denominados grupos étnicos, marginales, minoritarios –las “subculturas- la subsiguiente búsqueda de identidad cultural por lo general implicó el rechazo de la clase dominante. Esta búsqueda, a su vez, estuvo acompañada por la recuperación o re-construcción de sus distintivas culturas étnicas o marginales, incluyendo la reescritura de las historias y de las historias de las comunidades.

La autobiografía, en sus muchas formas, se produce ampliamente y consume entusiastamente en la actualidad.³¹⁵ Desde las últimas décadas del siglo XX, en particular, la literatura estadounidense ha experimentado una multiplicación de escritores que no pertenecen a la cultura dominante, o *mainstream*. A la vez, sus trabajos han tenido una aceptación y popularidad en ascenso entre el público lector de la *mainstream*. Como señala Albert Stone, desde comienzos de la década del ‘80, “la apreciación popular y la evaluación crítica de la autobiografía son rasgos distintivos de los Estudios [Estadounidenses]”.³¹⁶ El boom literario “multicultural” también ha provocado discrepancias en la arena política. Para muchos críticos, Robert Spiller entre ellos, el fenómeno sólo es una tendencia o moda –una de literatura “multicultural” que equipara los escritores de origen asiático, africano, nativo e hispano, por ejemplo.³¹⁷ Tal posición reduccionista refleja lo que Paul Lauter ha descripto como “las distorsiones y malas interpretaciones generadas por la mirada tradicional que divide la literatura estadounidense en *mainstream* y *tributaria*”.³¹⁸ Desde la década de 1940, por otra parte, otros críticos, como también escritores y maestros de escuela, han estado enfatizando la idea de que la literatura estadounidense no es *mainstream*, y votan por la reconstrucción de su historia. Favorecen, como señalan Ruoff y Ward, Jr., “modelos que dan cuenta de las múltiples voces y experiencias que constituyen la literatura y la historia de la literatura de los Estados Unidos”.³¹⁹

Sin duda, el debate multicultural es un fenómeno complejo pero realista de la literatura del siglo veinte. Sea una moda, o no, algo es cierto: este fenómeno ya ha producido un sinnúmero de obras literarias que han afectado significativamente los escenarios político, social y cultural de los Estados Unidos. El rol jugado por los textos de escritores de “origen étnico”, o pertenecientes a los llamados grupos culturales marginales, ha sido central en el proceso de (trans)formación de la identidad “étnica/marginal”. Ellos atestiguan el desarrollo de las culturas literarias diversas de los Estados Unidos. Por lo tanto, no sólo han desafiado al mundo fijo de la cultura dominante blanca y patriarcal sino que también han desafiado con frecuencia al mundo de la “comunidad étnica” específica a la que pertenecen. Como Paul Lauter señala, “las funciones de la cultura en la vida de un grupo de gente cambian significativamente en el tiempo, como cambian las realidades sociales y la consciencia en desarrollo acerca de ellos”.³²⁰

³¹⁵ Algunos tradicionales, otros recientemente inventados, los términos memorias, reminiscencia de memorias, apología y confesión, testamento, historia de caso e historia de vida, diario, periodismo personal, novela de no-ficción o autobiografía simulada, son todos descriptivos de distintos tipos de actos narrativos y ocasiones culturales que se incluyen en la autobiografía moderna. Para mayor información sobre el tema, ver Albert E. Stone, *Autobiographical Occasions...*, op. cit., pp. 2-3.

³¹⁶ (Ídem, p. xiii). En el texto original, en inglés, Stone habla de Estudios “Americanos”, tal como los estadounidenses y otros países reconocen y utilizan el gentilicio apropiado por ese país anglófono. Por razones identitarias y respetando nuestra propia identificación como americanos, utilizo el gentilicio “estadounidense” en lugar de la traducción “americano(a)” en todo el texto.

³¹⁷ Ver Spiller, Robert E., “The Cycle and the Roots: National Identity in American Literature”, *Toward a New American Literary History*, Louis J. Budd, Edwin H. Cady and Carl L. Anderson, eds., Duke UP, North Carolina, 1980, pp. 3-18. Ver también: Spiller, Robert E. et al., *Literary History of the United States*, Rev. ed., Macmillan, New York, 1953; 3rd ed., Macmillan, New York, 1973; y 4th ed., Macmillan, New York, 1974.

³¹⁸ Lauter, Paul, “The Literatures of America: A Comparative Discipline”, *Redefining American Literary History*, Ruoff, A. La Vonne Brown, and Jerry W. Ward, Jr., editors, MLA, New York, 1990, p 10.

³¹⁹ (Ídem, p. 4)

³²⁰ (Ídem, p. 12)

“ ‘Yo No soy más que lo que ‘Yo’ soy en relación a otra gente”, ha declarado Maxine Hong Kingston.³²¹ Esta concientización y afirmación del ser, que se ha movido en la escena social, es el punto de partida para el acto narrativo. Como argumenta Stone, “[l]a actividad de explicarse contando la propia historia comienza como concientización histórica”.³²² Esta necesidad de encontrar orden y significado en el pasado se refleja en la definición que Kingston formula de sus textos: “En *The Woman Warrior* ‘Yo’ comienzo la búsqueda del ser comprendiendo a la madre arquetípica. Con *China Men*, ‘yo’ devengo más completa por mi capacidad para apreciar el otro género”.³²³ Dada su naturaleza autobiográfica, ambas obras se apoyan fuertemente en la cultura china tradicional, pero también se basan en fuentes de la cultura occidental. En *The Woman Warrior*, inspirada por la relación de Kingston con su madre, la autora expone la magnitud de la cultura china y su ambivalencia hacia ella. En *China Men*, inspirada por la relación de Kingston con su padre (caracterizada por el silencio y los insultos misóginos), la escritora viaja al mundo de sus antepasados masculinos. Ambos textos recrean mitos, leyendas y costumbres de China (particularmente aquellos relacionados con la baja cultura de los inmigrantes cantoneses) que ella aprendió de sus padres. Por otra parte, sin embargo, ellos reflejan la influencia de la narrativa de Joyce y de Woolf, la poesía de Whitman y de Rilke, del mito de Robinson Crusoe y de las películas de Hollywood, entre otras influencias de la cultura popular.³²⁴

Ya sean inmigrantes recientes o nacidos en Estados Unidos, quienes no pertenecen a la raza “blanca” dominante (Anglo-Sajones Protestantes) se encuentran siempre atrapados entre dos mundos en ese país. Esta condición liminal, de “doble conciencia”, o “*conciencia entre mundos*”, como la define Amy Ling, es central en los textos autobiográficos de Maxine Hong Kingston.³²⁵ No obstante, la manera en la que la autora intenta tender un puente entre las dos mitades separadas de su ascendencia y educación no siempre ha sido comprendida, o aceptada, por su variada audiencia. Desde la perspectiva de Kingston, muchos lectores que no tienen ascendencia china se cegaron por estereotipos al momento de interpretar sus libros. Apoyando esta postura, Sau-ling Cynthia Wong sostiene que tales lectores siguen pensando en los estadounidenses chinos como “extranjeros no-asimilables que tienen alguna línea directa de comunicación genética mística con las grandes tradiciones de China”.³²⁶ Se interpreta, entonces, que los lectores estadounidenses sin ascendencia china siguen las fantasías orientales que han creado en sus mentes. Además, invariablemente han prestado más atención a los elementos chinos que penetran los textos que a cómo y porqué se usaron esos elementos. En respuesta a esto, Kingston ha acusado a muchos críticos “estadounidenses” de “alabar las cosas incorrectas”.³²⁷

La sección “White Tigers” (Tigres Blancos) en *The Woman Warrior* ejemplifica típicamente las lecturas orientalistas de los estadounidenses de la mainstream. A fin de probarlo, en “Cultural Mis-readings” Kingston provee un número de ejemplos de lo que ella llama “reseña oriental-misteriosa-inescrutable-exótica”.³²⁸ Entre ellos, la de Barbara Burdick, publicada en el *Peninsula Herald*, dice: “Ninguna otra gente ha permanecido tan misteriosa para los occidentales como los inescrutables chinos”. Luego, agrega que “aún la palabra China trae a la mente antiguos rituales, tés exóticos, supersticiones, sedas y dragones que lanzan fuego por sus bocas”. De manera similar, en el periódico *Chattanooga News-Free*, Helen Davenport escribe que “cuando cuenta sobre su sueño de convertirse en una ‘Guerrera’ legendaria, la autora se vuelve tan inescrutable como Oriente resulta siempre a Occidente”. “De

³²¹ Kingston, Maxine Hong, “Personal Statement”, *Approaches to Teaching Kingston’s The Woman Warrior*, Lim, Shirley Geok-lin, ed., *Approaches to Teaching World Literature* 39, MLA, New York, 1991, p. 23.

³²² Albert E. Stone, “Individual Stories”..., op. cit, p. 10.

³²³ Maxine Hong Kingston, “Personal”..., op. cit, p. 23. En español, el uso y repetición del pronombre personal es redundante; no así en el idioma inglés, en el que el sustantivo personal debe acompañar al verbo para indicar su conjugación (primera persona, en este caso). Se ha mantenido la forma inglesa para reflejar el énfasis dado por Kingston a la noción de subjetividad.

³²⁴ Janette, Michelle, “The Angle We’re Joined at: A Conversation with Maxine Hong Kingston”, *Transition* 6.3, 1996, p. 143.

³²⁵ Ling, Amy, “Focus on America: Seeking a Self and a Place”, *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*, Pergamon, New York, 1990, p. 119.

³²⁶ Wong, Sau-ling Cynthia, “Kingston’s Handling of Traditional Chinese Sources”, Shirley Geok-lin Lim, *Approaches to...*, op. cit, p. 26.

³²⁷ Maxine Hong Kingston, “Cultural Mis-Readings”..., op. cit., p. 55.

³²⁸(Ídem, p. 56)

hecho”, continúa reseñando, “este libro parece reforzar la sensación de que el Este es el este y el Oeste es el oeste y que los dos jamás se encontrarán”. En el otro extremo, Kingston deja en claro que “‘The White Tigers’ [Los tigres blancos] no es un mito chino sino un mito transformado por Estados Unidos, una clase de parodia de película de Kung Fu”.³²⁹ Quizás una de las respuestas más exasperadas de Maxine Hong Kingston a sus críticos sea contra una reseña publicada en *The National Observer*. La publicación dice: “El ambiente es exótico, pero el libro se ubica en la literatura feminista estadounidense de la mainstream”. Desde la perspectiva de Kingston, al crítico le desagradó el libro precisamente porque es parte de la corriente dominante; de ahí, un indicador de que “[ella] no abandonará el rol ‘exótico’, ni entrará a la mainstream”.

El tema de la infidelidad de la escritora a las fuentes chinas ha sido una controversia de larga data dentro de los círculos estadounidenses chinos. Kingston ha sido acusada de “promover una cultura chino-estadounidense ‘falsa’ al mutilar material tradicional hasta un punto tal que resulta imposible reconocerlo”.³³⁰ Llegando aún más lejos, el ensayista y dramaturgo Frank Chin ha expresado que *The Woman Warrior* no sólo es un libro “falso” sino también “una autobiografía de conversión al Cristianismo que sirve al arte totalitario de un estado racista”.³³¹ A estos cargos, Maxine Hong Kingston ha respondido señalando a “algunos hombres chino-estadounidenses” como manipuladores de su trabajo “para sus propios intereses políticos”.³³² Pero ésta fue una respuesta demasiado simple en el contexto de la polémica abierta. Frank Chin ha sido el oponente más ferviente de esta escritora. Trabajando por la recuperación de una tradición literaria asiático-estadounidense “auténtica”, en la década de 1970 él fue uno de los editores de la antología *Aiiieeeee! An Anthology of Asian American Writers*.³³³ El volumen era “instrumental” para el proyecto de los editores, ya que su curso de acción era la restauración de la identidad chino-estadounidense “a través de una confrontación con los estereotipos racistas emasculantes de Estados Unidos”.³³⁴ Al mismo tiempo, el proyecto incluía la recuperación de “la voz de una tradición heroica de inmigrantes chinos en Estados Unidos”. A la luz de esto, los textos de Kingston desafiaron abiertamente la posición de los editores de la antología. Dada su naturaleza autobiográfica, y por lo tanto reclamando un estatus histórico, sus textos exigieron una revisión de la historia asiático-estadounidense. Como Robert Lee también observa, ellos no sólo demandaron que “nuevos terrenos” de esa historia “fueran explorados”; también “subvirtieron las convenciones de autenticidad por las cuales esa historia iba a enmarcarse”. En consecuencia, comenzó una batalla por la subjetividad.

Puede verse que Maxine Hong Kingston viene de una perspectiva cultural que es, como ella manifiesta, estadounidense china. En estos términos, la escritora enfatiza lo estadounidense sobre lo chino. De ahí que los elementos culturales chinos de su identidad son un subconjunto de los elementos estadounidenses de la misma. El propósito de definirse de este modo es, quizás, político en cuanto a que Kingston no visualiza las culturas étnicas, o minoritarias, de Estados Unidos como un elemento cultural adicional. Para ella, la cultura estadounidense de la corriente dominante (mainstream) no se define solamente por sus influencias europeas; son los diversos grupos étnicos los que hacen la identidad cultural de Estados Unidos en sí. Aplicando este razonamiento a *The Woman Warrior* y *China Men*, Kingston no considera sus textos como literatura asiático-estadounidense sino como literatura estadounidense. Kingston no escribe como una escritora china sino como una escritora estadounidense.

³²⁹ (Ídem, p. 57)

³³⁰ Wong, Sau-ling Cynthia, “Autobiography as Guided Chinatown Tour? Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior* and the Chinese American Autobiographical Debate”, *American Lives: Essays in Multicultural American Autobiography*, Payne, John Robert, editor, Knoxville, University of Tennessee Press, 1994, pp 27-28.

³³¹ Chin, Frank. “This Is Not an Autobiography.” *Genre* 18.2, 1985, p 110.

³³² Yalom, Marilyn, ed., “Maxine Hong Kingston: From an Interview between Kingston and Arturo Islas, Professor of English, Stanford University. October 1, 1980, Berkeley, California”, *Women Writers of the West Coast Speaking of Their Lives and Careers*, Capra, Santa Barbara, 1983, p.15.

³³³ Frank Chin también se encontraba entre los editores y encargados de publicar, en 1991, una nueva y más completa antología de escritores asiático-estadounidenses: *Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese Literature*.

³³⁴ Lee, Robert G., “*The Woman Warrior* as an Intervention in Asian American Historiography”, en Shirley Geok-lin Lim, *Approaches to...*, op. cit., p.52.

En consecuencia, las acusaciones de “alquimia cultural” e infidelidad vertidas por los críticos literarios son incorrectas. Maxine Hong Kingston es americana china en cuanto se encuentra con la cultura china como alguien que es socialmente estadounidense y familiarmente china. Su visión del mundo es estadounidense, estadounidense de la costa occidental, estadounidense asiática y estadounidense china. En relación a las cuatro descripciones, la identidad de Kingston nunca deja de ser estadounidense. Resulta obvio, entonces, que el cago de inexactitud e infidelidad cultural tendría lugar si Kingston pretendiera escribir como una escritora china. Bajo los parámetros culturales que he empleado para definirla, la acusación de “alquimia cultural” resulta trivial. Kingston se encuentra en una situación conflictiva poco simpática. Por una parte, quienes son chino-estadounidenses la llaman alquimista cultural; por otra, los críticos estadounidenses europeos se contentan definiéndola como una oriental exótica. Ambas partes presentan dificultades por el hecho que Maxine Hong Kingston es estadounidense antes que nada.

Presentados los aspectos literarios, históricos y culturales que ejercen influencia sobre Maxine Hong Kingston, es posible analizar el rol que dichos aspectos juegan en sus novelas autobiográficas. En *The Woman Warrior* y *China Men* la autora sale a definir su identidad, es decir, a descubrir el significado de su etnia, y llegar a un acuerdo con su ser histórico. Esto es como un proceso de sanación que encuentra unidad en la composición orgánica de los dos textos. A su vez, ambos textos reflejan la realidad bicultural del narrador. Kingston no sólo muestra elementos de las culturas china y occidental, como también de la historia asiático-americana, sino que además se apropia de ellos. En otras palabras, altera las fuentes y las (re)crea imaginativamente para retratar su propia realidad.

Se ha mostrado, asimismo, la repercusión que la manipulación de las fuentes por parte de Kingston ha tenido entre sus críticos. A través de la presentación de distintas (algunas veces completamente divergentes) posiciones críticas en relación a *The Woman Warrior* y *China Men*, se ha intentado marcar con claridad los ángulos del debate sobre ambas obras. Independientemente de sus juicios favorables o desfavorables, las posiciones de todos los críticos coinciden en un aspecto particular: la apropiación y manipulación de fuentes por parte de la escritora. Al mismo tiempo, queda claro que tanto la cuestión de estereotipos como los problemas de género y raza impregnan la totalidad de esas posiciones.

Por esto, cabe interrogar cómo figuran las influencias literarias e histórico-culturales en la vida de Maxine Hong Kingston. Su búsqueda de significado personal y artístico toma la forma de autobiografía-adentro-de- biografías. En *The Woman Warrior*, la narrativa personal de la autora tiene lugar a través de historias de familia, leyendas y relatos orales. Su propósito de unir las dos mitades separadas de su ascendencia y crianza se revela ya en el primer capítulo, cuando escribe: “Quiénes pertenecemos a las primeras generaciones de estadounidenses hemos tenido que descifrar cómo el mundo invisible de los emigrantes construido durante de nuestra niñez encaja en el sólido Estados Unidos”.³³⁵ El proceso de auto-definición de Kingston tiene lugar en relación a las figuras femeninas de la historia. De hecho, es a través de la ayuda ancestral de su familia –su mítica madre, en particular- que el narrador encuentra su herencia, fuerza e identidad. Lee los cuentos de su madre para encontrar significados y finalmente acepta que escapar de la historia, de la cultura, es imposible. En otras palabras, concientiza que la huella ancestral es inexorable, ineludible.

En *China Men*, Kingston ya no siente la confusión ni la humillación acerca de su entorno chino que sentía cuando era una niña. Ahora está preparada para “darle a su padre toda su historia”.³³⁶ Asumiendo la persona de la hija de un inmigrante, Kingston puede comunicarse con el padre, constreñido emocionalmente, quien les ha escondido su historia a sus hijos bajo capas de rabia y silencio. Así, escribe: “Tú fijas la mirada en el presente, pero yo quiero escuchar los relatos sobre tu vida, los relatos chinos. Quiero saber qué te hace gritar y maldecir, y qué estás pensando cuando no dices nada, y por qué cuando hablas hablas distinto a mamá [...] Te diré lo que supongo de tus silencios y pocas palabras, y tú puedes decirme que estoy equivocada. Sólo tendrás que contar las historias reales en voz alta si te

³³⁵ Maxine Hong Kingston, *The Woman...*, op. cit., p.5).

³³⁶ Simmons, Diane, “Pig in a Poke”: An Interview with Maxine Hong Kingston”, *Crab Orchard Review* 3.2, 1998, p. 107).

he malinterpretado”.³³⁷ La ocasión del relato oral se convierte, a su vez, en la *raison d'être* de la obra misma —una reconstrucción épica imaginativa de las vidas de sus antepasados en forma de relato oral.

El narrador usa el relato como un recurso estructural, y los silencios como fuentes para crear. Las historias que la madre de Kingston le contó cuando era niña están teñidas por ambigüedades, mentiras, aspectos de la tradición china que la repelen pero al mismo tiempo la fascinan. Por lo tanto, la autora convoca a esas historias, los silencios y los insultos misóginos de su padre, los flashbacks, las memorias, fotografías, sus propias percepciones, todo, para que la asistan en el proceso de auto-reconstrucción. Entretejiendo los relatos y las experiencias distantes tanto en el espacio como el tiempo, Kingston produce un efecto de difusión. Este efecto, a su vez, es acentuado por la yuxtaposición del referente de la vida real y la sabiduría tradicional. Con esta técnica, captura la experiencia de un sujeto que se siente fragmentado —el drama de una mente bicultural. De aquí que el medio encarna el mensaje. Los relatos son transformados en ficciones personales durante la niñez. Luego, son remodelados en la adultez y, finalmente, adaptados para publicación. Esta progresión parece reflejar la búsqueda de la identidad cultural por parte de la autora.³³⁸ Esto, a su vez, es representado en el proceso por el cual Kingston personaliza las historias de los otros y las adapta para sus propias necesidades en el contexto multicultural estadounidense.

Implícitas en esta discusión están las nociones cultura y experiencia. Malcolm Bradbury define el término cultura como “un repositorio para muchas ansiedades”.³³⁹ De hecho, “cultura” es un concepto vasto y fluctuante, con una multitud de dimensiones. Ciertamente, girando alrededor de la política (“de disputar sobre el valor”, repitiendo a Bradbury), el término no tiene el mismo significado para un crítico literario y un antropólogo, por ejemplo. El problema de su significado, o implicancias, es no obstante mucho más complejo cuando se trata del “sentido de la cultura”, aclara Bradbury, “como existente en los individuos y grupos dentro de una sociedad”.³⁴⁰ En tales casos, el término supone cuestiones como las que Bradbury seguidamente enumera: “jerarquía, precedencia social, poder cultural, toda la cuestión de la creación de valores y la orientación del valor en la sociedad, el modo en que la gente posee o siente que no posee una realidad comunal”.

Los conceptos de cultura como un proceso y de identidad convergen claramente. Las culturas son obviamente producidas y reproducidas por los individuos que interactúan en contextos socio-políticos. En “Beyond the Cultures War” (Más allá de la guerra de las culturas), el profesor Henry Louis Gates, Jr. sostiene que “[las identidades] existen [...] sólo en relación entre sí, y [...] son [...] sitios de disputa y negociación, autofabricación y remodelación”.³⁴¹

La filosofía de John Dewey ofrece un argumento muy interesante en relación a las nociones de cultura y experiencia. De hecho, su noción de cultura como experiencia personal provee una línea de pensamiento relevante para el análisis de las obras autobiográficas de Kingston. John Dewey tenía un profundo interés por la psicología social. Sus ideas sobre las dimensiones del comportamiento están ancladas en la filosofía de Hegel, quien sostenía que los individuos no permanecen aislados de la historia, la cultura o el medio ambiente. En “Experiencia y Método Filosófico”, Dewey escribe que debido a que la naturaleza tiene una vida propia, la interacción humana con la naturaleza se vuelve lo

³³⁷ Maxine Hong Kingston, *China ...*, op. cit., p. 13.

³³⁸ Yalom, Marilyn, “The Woman Warrior as Postmodern Autobiography”, en Shirley Geok-lin Lim, *Approaches...*, op. cit., pp. 108-15.

³³⁹ Bradbury, Malcolm, “Notes Towards a Definition of International Culture”, en Guy Amirthanayagam, *Asian and Western Writers...*, op. cit, p.13.

³⁴⁰ (Ídem, p. 21)

³⁴¹ Gates Jr., Henry Louis, “Beyond the Culture Wars: Identities in Dialogue”, *Profession*, MLA, New York, 1993, pp. 6-11. La identidad e interacción a través de bordes culturales ha sido estudiada por antropólogos en particular, incluyendo a Fredrik Barth, John Turner y Erving Goffman. Ver, también, Clifford, James y Marcus, George E., eds., *Writing Culture: The Politics of Ethnography*, U of California Press, Berkeley, 1986, p. 18 y Bordieu, Pierre, *Outlines of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.

que experimentamos.³⁴² De hecho, “experiencia” es un concepto fundamental en su vocabulario; tanto, que Dewey lo usó para el título de dos de sus trabajos más importantes, *Experiencia y Naturaleza* y *El Arte como Experiencia*.

El concepto de “experiencia” está de algún modo equiparado con “cultura” en el pensamiento de Dewey. En su inconclusa nueva introducción de *Experiencia y Naturaleza*, el filósofo sugería la sustitución del término “experiencia” por “cultura” en el sentido antropológico. Para él, cultura, si designaba “el amplio rango de cosas experimentadas en una infinita variedad de formas”, era un término más apropiado. Cultura es lo que caracteriza al hombre donde sea que se encuentre, y diferencia la naturaleza humana de la naturaleza animal. En otras palabras, la naturaleza humana es cultural e histórica en lugar de meramente biológica. Experimentar es una actividad totalmente humana para Dewey. No puede ser excluida de los intereses humanos, o de la experimentación activa. “La interacción entre la criatura viva y las condiciones circundantes”, observaba Dewey, “está involucrada en el proceso mismo de vivir”.³⁴³ Por consiguiente, una consideración mayor aquí es que la vida evoluciona en un medioambiente –no por estar en él simplemente, sino debido a él y a través de la interacción con él.

El medioambiente de Maxine Hong Kingston es esencialmente estadounidense. Ella se denomina estadounidense china, sin guión de unión entre los dos adjetivos, de manera que china sólo es el adjetivo para estadounidense.³⁴⁴ Nacida de dos padres chinos en Estados Unidos, fue criada en los Barrios Chinos de San Francisco y Stockton, en California. Su visión del mundo y su sentido de pertenencia son estadounidenses. En *The Woman Warrior*, ella escribe: “Cada vez que mis padres decían ‘hogar’ suspendían Estados Unidos. Suspendían el placer, pero no querían ir a China. En China mis padres nos venderían a mis hermanas y a mí”.³⁴⁵ Asimismo, como bien lo manifiesta Ling, “Maxine tiene la audacia estadounidense al protestar por la misoginia de la cultura china tradicional y los métodos tiranos de su madre para imponer su voluntad en la familia”.³⁴⁶ La madre de Kingston usa la palabra “fantasmas” para nombrar a los “bárbaros” no chinos. Esto refleja la necesidad de la generación más vieja de separar sus familias del mundo que los circunda, un mundo que no conoce nada acerca de las tradiciones y costumbres traídas de China. Desde el punto de vista de la madre, estas costumbres son la única forma correcta de hacer las cosas. Kingston, por otra parte, quiere escapar de los fantasmas de China que atormentaron su niñez, a través de las historias contadas por su madre. Quiere habitar los lugares donde “no hay fantasmas”.

La relación experimentar-experiencia es esencial para comprender la noción deweyana de “experiencia”. Consciente de las sutilezas semánticas que presupone el término, el filósofo Raymond Boisevert recurre al idioma francés para ofrecer una explicación más clara de cómo debe entenderse la conexión “experimentar-experiencia”. En francés, señala, estos términos “tienen significados aproximadamente inversos al de las palabras en inglés”.³⁴⁷ Por lo tanto, tomando sus ejemplos, decir que alguien es “experimentado” (*elle est expérimentée*, en francés), significa que “tiene experiencia”. Al mismo tiempo, decir que la gente tiene “experiencias” (“*faire des expériences*”), significa involucrarse en experimentos. La noción de Dewey requiere que el término sea comprendido como un adjetivo –hablamos de un maestro experimentado, por ejemplo. En este sentido, está claro que “el individuo, por medio de la práctica y la participación, junto con el estudio y la reflexión”, argumenta Boisevert, “ha desarrollado los hábitos apropiados para el desempeño exitoso de sus funciones”. Esta noción implica que la experiencia sólo se logra a través del contacto directo, o experimentación, con el medioambiente. Por lo tanto, la

³⁴² Boydston, Jo Ann, editor, *John Dewey: The Later Works: 1925-1953*. 17 Vols., Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1981-1990, pp 10-41.

³⁴³ Dewey, John, “Having an Experience”, Berkeley Publishing Group, op. cit., p. 35.

³⁴⁴ En el idioma inglés, el adjetivo siempre precede al sustantivo que califica. En la forma “chino estadounidense”, constituida por dos adjetivos, el segundo actúa como sustantivo, mientras que el primero funciona como su adjetivo, su calificativo.

³⁴⁵ Maxine Hong Kingston, *The Woman...*, op. cit., p. 99.

³⁴⁶ Amy Ling, “Between Worlds”..., op. cit., p. 121.

³⁴⁷ Boisevert, Raymond, *Re-Thinking Our Time: The Philosophy of John Dewey*, SUNY Press, New York, 1997, pp. 157, 158.

experiencia de Kingston no es china. Sus padres de hecho la *enculturaron* con tradiciones chinas, pero no lo hicieron en China sino en Estados Unidos. Ella no se encontró con –interactuó con– la cultura china directamente. Sus conexiones experimentar-experiencia con esa cultura tuvo lugar en los Barrios Chinos en Estados Unidos, las escuelas estadounidenses chinas, e inmigrantes que, al mismo tiempo, tenían que aprender y adaptarse a las formas estadounidenses. En síntesis, Kingston está enculturada familiarmente con la tradición china, pero socialmente –experiencialmente– lo está con la tradición estadounidense.

La interacción, entonces, es esencial a la experiencia. Dewey señala que “ninguna criatura vive meramente debajo de su piel; sus órganos subcutáneos son medios de conexión con lo que yace más allá de su estructura corporal”.³⁴⁸ Experimentar no es sólo recibir impresiones, como ocurre en el caso de los espectadores pasivos en el teatro. De hecho, el medioambiente es un escenario, pero uno en el cual los individuos sobreviven participando. Se ha visto que el contacto de Maxine Hong Kingston con la cultura china no es interaccional sino referencial. La fuente principal desde la que fue enculturada con las tradiciones chinas eran los relatos de su madre. *Brave Orchid*, tal el nombre de su madre, se esfuerza mucho por criar una buena hija “china” en Estados Unidos. El relato de sus historias ciertamente es una fuente de conocimiento popular y sabiduría tradicional chinos, como también una poderosa influencia en la formación de identidad cultural. Sin embargo, también es fuente de confusión. Uno de los problemas centrales que enfrenta la segunda generación de estadounidenses chinos es el de cómo distinguir si las declaraciones hechas y las historias contadas son verdaderas o falsas. También, cómo interpretar los silencios, llenar los espacios con la información correcta. La confusión y la búsqueda de comprensión del narrador se reflejan claramente en la interrogación que extiende a otros chinos estadounidenses: “Estadounidenses chinos, cuando ustedes tratan de comprender qué cosas en ustedes son chinas, cómo separan lo que es peculiar a la niñez, a la pobreza, las locuras, una familia, su madre que marcó vuestro crecimiento con historias, de lo que es chino? ¿Qué es la tradición china y qué es las películas?”³⁴⁹ De hecho, otras fuentes por las cuales los chinos estadounidenses han tenido algún “contacto” con la cultura china son los medios de comunicación, las bibliotecas –la investigación. Como el mismo Frank Chin ha escrito, “los estadounidenses chinos y japoneses, nacidos y criados en Estados Unidos, ... recibieron su China y su Japón de la radio, a través de la pantalla cinematográfica, de la televisión, por las revistas de historietas, de los defensores de la cultura blanca estadounidense que retrataban al hombre amarillo como *algo* que cuando estaba herido, triste o enojado, o maldecía o estaba perplejo, lloriqueaba, gritaba o chillaba ‘Aiiieeeee!’”.³⁵⁰

Dado que el individuo está expuesto a los peligros de su entorno, es necesario que se adapte a ellos. Este ajuste tiene lugar por temporización y defensa, o conquista inclusive. En relación a esto, Dewey observa que “la carrera y el destino de un ser viviente están estrechamente ligados con sus intercambios con su entorno, no exteriormente sino de la manera más íntima”.³⁵¹ A su vez, Boisevert aduce que experimentar es “el modo humano de estar en el mundo”, con la experimentación, reflexión y concientización de las consecuencias” como su “lema”.³⁵² Por consiguiente, la participación activa y lo que ella trae consigo es lo que John Dewey denomina “experiencia”. La dicotomía central que existe entre la cultura china y la estadounidense, para Kingston al menos, gira en torno a la cuestión de género. No hay igualdad de sexos en la familia china. Los textos de Kingston incluyen muchos proverbios que expresan la actitud negativa de los chinos hacia sus hijas (y las mujeres en general). Por ejemplo, en *The Woman Warrior* la autora escribe: “Las niñas son gusanos en el arroz.” “Es más rentable criar gansos que hijas”; “Alimentar hijas es alimentar tordos”.³⁵³ Asimismo, las imágenes dominantes de la mujer china son, de acuerdo a la autora, aquéllas de esposas y esclavas, y de heroínas y espadachines. Sólo realizando hazañas sobrehumanas es posible para una niña china demostrar

³⁴⁸ Dewey, John, “The Live Creature”, Berkeley Publishing Group, op. cit., p.13.

³⁴⁹ Maxine Hong Kingston, *The Woman ...*, op. cit., pp. 5-6.

³⁵⁰ Chin, Frank et al., eds., *The Big Aiiieeeee! An Anthology of Chinese American and Japanese American Literature*, Meridian/Penguin Books, New York, 1991, p. xi.

³⁵¹ John Dewey, “The Live Creature”, op. cit., p. 13.

³⁵² Raymond Boisevert, *Re-Thinking...*, op. cit., p. 158.

³⁵³ Maxine Hong Kingston, *The Woman...*, op. cit., pp. 43, 46.

“perfecta filiación”.³⁵⁴ Además, las historias de Brave Orchid sobre sus propias experiencias en China enfatizan el respeto y el estatus que ella logró como médica, y su valentía y poder son revelados en sus confrontaciones con los fantasmas. Reconciliar estos modelos femeninos chinos con aquéllos de la cultura estadounidense dominante no es una tarea fácil para una niña (la joven Kingston en *The Woman Warrior*).

La dicotomía entre la cultura china y la estadounidense también gira alrededor de cuestiones de raza e historia para Kingston. El tema de la emasculación política, social y sexual subyace en la mayoría de las descripciones de la autora de los hombres chinos en Nueva York, California, Hawaii y Alaska. Como *The Woman Warrior, China Men* ciertamente es un artefacto en el que el narrador combina tanto ficción y hechos, imaginación, invención, como recursos estilísticos para hacer más vívida la experiencia. De ningún modo el texto pretende ser una reconstrucción fáctica de la historia asiático estadounidense. Kingston de hecho usa la historia, pero la reinterpreta y reconstruye en términos de su propia experiencia personal como hija de inmigrantes chinos. También aquí, el medio encarna el mensaje.

La experiencia también es un continuo para Dewey. Es un proceso en el cual cada parte sucesiva fluye libremente y se funde en lo que sigue. En la vida de Kingston, la enculturación social (estadounidense) se fusiona con la cultura de su familia (china). Por consiguiente, ella es estadounidense china. Hasta qué punto una cultura se funde en la otra depende de la sensibilidad de cada individuo y su interacción con el entorno. En síntesis, depende de “la forma más íntima” de experimentar el entorno por parte del individuo. Frank Chin y Maxine Hong Kingston mismos constituyen un ejemplo válido en este sentido. Ambos son estadounidenses chinos. Ambos *aprendieron* (énfasis mío) la cultura china referencialmente, puesto que nacieron en y han interactuado socialmente con la cultura estadounidense. Sin embargo, sus experiencias, puntos de vista y percepciones son diferentes. Obviamente, uno está más cerca de su ascendencia china y, como tal, es un defensor de lo que presupone la vieja tradición —el patriarcado y la convicción de que la memoria (historia) es una reserva masculina. La otra, ciertamente se siente más identificada con su mitad estadounidense. Aunque no rechaza su ascendencia china (¿Cómo podría?), ella es una defensora de su género e individualidad contra las prácticas que presupone la cultura china tradicional.

A su vez, según escribe Dewey, “en una experiencia, el flujo es desde algo a algo”.³⁵⁵ Para representar esto visualmente, el flujo de la experiencia puede reflejarse en el movimiento de las olas que llegan a la playa. Mientras una ola conduce a y se funde en otra, y mientras una ola continúa lo anterior, cada una permanece distinta en sí misma. Como agrega Dewey, “no hay sacrificio de la propia identidad de las partes”. En relación a esto, viene a la mente la respuesta de uno de los críticos de la *mainstream*: “El este es el este y el oeste es el oeste y los dos jamás se encontrarán”. Los puntos de vista de Kingston y de Chin son diametralmente opuestos con respecto a esta noción. Kingston cree en la asimilación y por lo tanto sostiene que, de hecho, tal unión se da. Chin rechaza enérgicamente la idea de la asimilación y por consiguiente descarta la unión. Ciertamente, la cultura oriental y la occidental son dos mundos diferentes. Sin embargo, esto no significa que no puedan “encontrarse”; de hecho lo hacen. Aunque cada una de las dos mitades que caracterizan la experiencia bicultural es distinta, siempre hay un punto de convergencia. Es precisamente en este punto en el que dos culturas —experiencias— se encuentran, en el que el individuo refleja hasta qué punto ha negociado con las condiciones de su entorno. Ya sea que se lo llame negociación, asimilación, aceptación o simplemente experiencia personal, este punto de conexión constituye el complejo debate existencial de la experiencia bicultural de un individuo.

Los elementos del entorno diario del individuo necesitan ensamblarse. Más que “meramente acumularse”, como señala Boisevert, dichos elementos necesitan convertirse en “un conjunto de hábitos que provean modos significativos de interactuar con ese entorno”.³⁵⁶ Para la persona experimentada —enculturada— estos ahora son “significados”, es decir, “hechos que tienen lugar en una matriz interpretativa”. Una variedad de hechos inesperados pueden ocurrir en la vida de la persona

³⁵⁴ (Ídem, p. 45)

³⁵⁵ John Dewey, “Having an experience”, op. cit., p. 36.

³⁵⁶ Raymond Boisevert, *Re-Thinking ...*, op. cit., p. 158.

experimentada, pero ahora ésta es capaz de ubicarlos en un contexto más amplio e interpretarlos adecuadamente. En otras palabras, esos hechos adquieren significado, es decir, se convierten en elementos integrados en un todo dominante.

Kingston ha enfatizado repetidamente la unidad orgánica de *The Woman Warrior* y *China Men*. En “Personal Statement” escribe que “para apreciar mejor *The Woman Warrior*, necesitan leer *China Men*. Verán que “yo” logro una voz narrativa adulta. Y descubrirán qué más hacen las personas. Brave Orchid viene a Nueva York y asume el rol de esposa. El narrador feminista viaja al País de los Hombres. Encuentra sus antepasados y con compasión sigue a sus hermanos a Vietnam. “Yo” no soy otra cosa que lo que “yo” soy en relación a otra gente. En *The Woman Warrior* “yo” comienzo la búsqueda de identidad comprendiendo a la madre arquetípica. En *China Men*, “yo” me vuelvo más completa por mi habilidad para apreciar el otro sexo”.³⁵⁷ Kingston escribió mucho de ambos libros al mismo tiempo, e inicialmente los pensó como un solo texto largo. Sin embargo, “los relatos de las mujeres y los relatos de los hombres”, comenta, se dividieron en dos volúmenes, reproduciendo naturalmente la historia y la geografía”.³⁵⁸ Así, las mujeres se quedaron en China y mantuvieron comunidades. Los hombres, por su parte, zarparon a la Montaña Dorada (Gold Mountain), donde construyeron Barrios Chinos de solteros. De hecho, *China Men* es una rendición complementaria de la experiencia china estadounidense ya retratada en *The Woman Warrior*. Le permite a la escritora completar su búsqueda de identidad y conocimiento de sí misma a través de la reconstrucción de su propia historia cultural. A su vez, esta reconstrucción es posible solamente en términos de la reconstrucción de la propia experiencia de sus padres, sus historias personales.³⁵⁹

El proceso de volverse experimentado (es decir, ser capaz de acomodar los hechos en un orden correcto) también es el proceso que caracteriza el arte, argumenta Dewey. “La experiencia estética”, manifiesta, “es experiencia en su integridad”.³⁶⁰ Pone énfasis en el proceso completo, comenzando con la creación de una obra por el artista, y siguiendo con la vida de esa obra. Enfocándose en tal cronología, Dewey no sólo persigue “recuperar la continuidad de la experiencia estética con el proceso normal de vivir”; también quiere determinar el modo en el cual las obras de arte “idealizan cualidades encontradas en la experiencia común”.³⁶¹ Así, Dewey registra la actividad artística dentro del contexto de experimentar –vivir vidas humanas completamente. Este contexto encarna otras producciones que ayudan al individuo a captar el sentido de su vida. Como señala Boisevert, “somos criaturas que buscamos lo bueno en un mundo que no provee respuestas preparadas.”³⁶² Por lo tanto, la búsqueda sólo puede tener éxito si se integran “experimentación, reflexión, discusión, concientización de las consecuencias, compromiso emocional, soluciones tentativas y proyección imaginativa de los resultados”.³⁶³ En síntesis, la forma del individuo de alcanzar lo bueno es a través de experimento-experiencia.

El enojo y el desafío de Kingston hacia la cultura china patriarcal se hacen visibles desde el comienzo de *The Woman Warrior*. “No debes contarle a nadie [...] lo que estoy por decirte”, recuerda el narrador que le había advertido su madre. “En China tu padre tenía una hermana que se suicidó. Se tiró en el pozo de la familia”, agregó la madre. “Decimos que tu padre tiene todos hermanos porque es como si ella nunca hubiera nacido”, continúa.³⁶⁴ Pero el narrador desobedece el mandato y cuenta la historia de la tía pródiga, a quien considera su “antecesora”. Con su silencio, ella había participado en el castigo de su tía. El narrador es completamente consciente del impacto y las consecuencias de su acto. Por lo tanto, también escribe: “Mi tía me ronda –su fantasma atraído hacia mí porque ahora, después de

³⁵⁷ Maxine Hong Kingston, *China...*, op. cit., p. 23.

³⁵⁸ Maxine Hong Kingston, “Personal Statement”, op. cit., p. 24. Ver, también, Rabinowitz, Paula, “Eccentric Memories: A Conversation with Maxine Hong Kingston”, *Michigan Quarterly Review* 26, 1987, p. 179.

³⁵⁹ Diane Simmons, ‘Pig in a Poke’..., op. cit., pp. 99, 103.

³⁶⁰ Dewey, John, *Art as Experience*, Perigee Books, Berkeley Publishing Group, New York, 1980, p. 278.

³⁶¹ (Ídem, pp. 10, 16-17)

³⁶² Raymond Boisevert, *Re-Thinking ...*, op. cit., p. 159.

³⁶³ (Ídem, p. 160)

³⁶⁴ Maxine Hong Kingston, *The Woman...*, op. cit., p. 23.

cincuenta años de abandono, sólo yo le dedico páginas de papel”.³⁶⁵ Narrar la historia de La Mujer Sin Nombre, como señala McBride, es “en sí mismo un acto de rebelión”.

El título de la obra *Art as Experience*, de Dewey, evidencia la creencia del autor de que hacer arte no está divorciado del contexto de la vida diaria. De hecho, “debe entenderse como un refinamiento de lo que ocurre naturalmente”. Encontrar una voz y ser escuchada fue un objetivo mayor en la vida de Kingston. Del mismo modo, la importancia de la articulación (romper el silencio) es un tema principal en sus textos. Encontrar la propia voz y contar las historias personales representa poder –como tener las historias personales enterradas (silenciadas) es sinónimo de impotencia. Así, desde el primer episodio de *The Woman Warrior*, “No Name Woman”, a través de los relatos de su propia niñez (la creencia de que su madre le había cortado el frenillo, su silencio en la escuela caucásica, el terrible acoso de una compañera estadounidense en un intento por hacerla hablar –un acto de auto desprecio), hasta el último episodio, “A Song for a Barbarian Red Pipe”, Kingston elabora sobre este tema.

Aunque de un modo distinto, la articulación (verbalización) como forma de supervivencia también es evidente en *China Men*. Al relatar este texto el narrador se ha reconciliado con su pasado. Conociendo la incapacidad del padre para producir significado, se apropia de su pasado y lo inventa para obtener pistas para su problemática bicultural. En lugar del silencio del padre, Kingston da dos versiones del viaje de éste a la Montaña de Oro: una versión fantasiosa de un viaje ilegal como polizón y una versión histórica de una entrada a Estados Unidos a través de Angel Island.

En *The Woman Warrior*, Kingston termina reconociendo que su cultura, su huella ancestral, es ineludible. Finalmente ha comprendido a su opresiva y “mítica madre”. En *China Men*, se dispone a comprender el mundo de su padre, es decir, el mundo de los hombres chinos.

Además, la experiencia que concluye en producciones tan refinadas (obras literarias, en este caso) tiene una fuerte repercusión en las experiencias de la comunidad a la que pertenecen sus creadores. Como señala Boisevert, “ellos sirven como medios, como mediadores, en experiencias subsiguientes”. El Coliseo, por ejemplo, es un símbolo vivo de la Roma pagana, de cuya experiencia el edificio fue una expresión –no como obra de arte sino como un lugar para entretenimiento. Al mismo tiempo, sin embargo, representa armonía estética, es decir, un parangón de como convergen la forma, la función y la belleza.

The Woman Warrior y *China Men* ciertamente tuvieron repercusiones dentro y fuera de la comunidad a la que pertenece su autora. Al contar sus propias experiencias de vida e interpretar las historias orales de su madre, las leyendas y proverbios, como así también el silencio de la historia y de su propio padre, Kingston va tras su necesidad personal de comprender los porqué y para qué. A esto lo realiza en términos de su búsqueda para crear una historia personal sostenible y llegar a un acuerdo con su propia conciencia fragmentada. Al mismo tiempo, no obstante, la escritora emprende un ejercicio de revisión, re-escribiendo los mitos y la historia en un intento por reclamar los fragmentos como suyos y darles un nuevo significado relevante al contexto socio-cultural estadounidense. Como el Coliseo, *The Woman Warrior* y *China Men* permanecen como símbolos vivientes de lo que significa ser estadounidense asiática, y una mujer estadounidense asiática que vive en los Estados Unidos. Contrariamente al Coliseo, sin embargo, estos símbolos comparten lo social (público) y lo personal (privado). Como tal, el espacio para el debate en torno a estos textos se encuentra inevitablemente abierto. Las fuertes reacciones de los críticos de Kingston constituyen una prueba válida. Por consiguiente, los productos son significativos.

Bibliografía

³⁶⁵ (Ídem, p. 16)

- Amirthanayagam, Guy, ed. (1982). *Asian and Western Writers in Dialogue: New Cultural Identities*. Hong Kong: Macmillan.
- Boisevert, Raymond. (1997). *Re-Thinking Our Time: The Philosophy of John Dewey*. New York: SUNY Press.
- Bordieu, Pierre. (1977). *Outlines of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boydston, Jo Ann, ed. (1981-1990). *John Dewey: The Later Works: 1925-1953*. 17 Vols. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Chin, Frank. "This Is Not an Autobiography." *Genre* 18.2 (1985):109-30.
- Clifford, James, and George Marcus, eds. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Dewey, John. *Art as Experience*. 1934. (1980). Perigee Books. New York: Berkley Publishing Group.
- . "Having an Experience." (1934). Berkley Publishing Group 35-57.
- . "The Live Creature." (1934). Berkley Publishing Group 3-19.
- Gates, Henry Louis, Jr. "Beyond the Culture Wars: Identities in Dialogue." *Profession*, New York: MLA (1993): 6-11.
- Janette, Michelle, "The Angle We're Joined At: A Conversation with Maxine Hong Kingston." *Transition* 6.3 (1996): 140-157.
- Kingston, Maxine Hong. (1989). *China Men*. New York: Vintage.
- . "Personal Statement." *Approaches to Teaching Kingston's The Woman Warrior*, pp. 23-25.
- . (1989). *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1975).New York: Vintage.
- Lim, Shirley Geok-lin, ed. (1991). *Approaches to Teaching Kingston's The Woman Warrior*. Approaches to Teaching World Literature 39. New York: MLA.
- Ling, Amy. (1990). *Between Worlds: Women Writers of Chinese Ancestry*. New York: Pergamon.
- Payne, John Robert, ed. (1994). *American Lives: Essays in Multicultural American Autobiography*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Rabinowitz, Paula, "Eccentric Memories: A Conversation with Maxine Hong Kingston." *Michigan Quarterly Review* 26 (1987): 177-87.
- Ruoff, A. La Vonne Brown, and Jerry W. Ward, Jr. eds. (1990). *Redefining American Literary History*. New York: MLA.
- Simmons, Diane, "'Pig in a Poke': An Interview with Maxine Hong Kingston." *Crab Orchard Review* 3.2 (1998): 96-116.
- Spiller, Robert E., et al. (1974). *Literary History of the United States*. Fourth Ed. New York: Macmillan.
- . (1980). "The Cycle and the Roots: National Identity in American Literature." *Toward a New American History*. Ed. Louis J. Budd, Edwin H. Cady, and Carl L. Anderson. Durham: Duke UP.
- Stone, Albert E. (1982). *Autobiographical Occasions and Original Acts: Versions of American Identity from Henry Adams to Nate Shaw*. Philadelphia: U of Pennsylvania P.
- Yalom, Marilyn, ed. (1983). *Women Writers of the West Coast Speaking of Their Lives and Careers*. Santa Barbara: Capra.

Obeah: Memoria y resistencia en la literatura caribeña femenina

Martha Renée Navarro

Arrancados de su mundo y tras completar el siniestro cruce del Pasaje Medio, los africanos esclavizados eran abandonados como ganado a merced de vendedores y compradores en los mercados de las costas americanas. "Migrantes" forzados, desnudos, reacios, temerarios, estos africanos no obstante se mantuvieron impregnados de las memorias de su terruño perdido y recreaban algunas de ellas a través de la práctica del Obeah. El término *obeah* es de origen africano y presupone "un conjunto o sistema de creencias secretas sobre el uso de las fuerzas sobrenaturales para conseguir o proteger contra fines

maligros [...] y varía enormemente en cuanto a tipo, requerimientos y prácticas”.³⁶⁶ Entre los africanos esclavizados en territorios americanos, la práctica del Obeah fue una forma de resistir y sobrevivir al trauma de su condición. Su subsistencia durante el período de la esclavitud y su existencia permanente como una fuerza dentro de la Diáspora negra son tan inesperadas como paradójicas. Rechazada por la clase media (blanca y dominante) en virtud de su primitivismo, la realidad de esta fuerza ha emergido a la superficie en la literatura a través de las referencias a la magia y las supersticiones, por ejemplo. En este trabajo se explora el rol que ha tenido el culto Obeah en la memoria y resistencia de las comunidades oprimidas de Jamaica. En particular, la atención se focaliza en el rol que han tenido las mujeres esclavizadas, a través de las actitudes hacia esas creencias y prácticas africanas reflejadas en la obra de Michelle Cliff, escritora jamaicana-estadounidense y activista feminista contemporánea. Para tal fin, se analizan las novelas *Abeng* (1984), *No Telephone to Heaven* (1987) y *Free Enterprise* (1993), en las que la autora representa la memoria de las mujeres que resisten como un continuo que genera más resistencia y como una fuente de inspiración y coraje para los oprimidos en su lucha por resistir la dominación a través del tiempo.³⁶⁷

Durante siglos se consideró que las prácticas mágico-religiosas y ciertos cultos de algunas comunidades negras de las Indias Occidentales eran supersticiones de los negros o resabios del fetichismo africano. La literatura europea acerca de las poblaciones caribeñas siempre describía gente negra supersticiosa. Durante la segunda mitad del siglo XXVII, las cartas escritas por el clero de las Indias Occidentales notaban la presencia de hechiceros. El Padre Labat, en su famoso *Nouveaux Voyage aux Isles d'Amérique*, o Nuevo Viaje a las Islas de América (1722), observaba que casi todos los esclavos africanos eran brujos y dominaban el uso del veneno. A esta representación simplista se agregaron visiones producidas por algunos autores del siglo XVIII, tales como Moreau de Saint Méry y Girod-Chantrons, entre otros. En el siglo XX, estos estereotipos se difundieron ampliamente a raíz de un libro escrito por W.B. Seabrook, *The Magical Island* (1929). En esta obra, el autor describía los distintos pasos de un ritual voodoo de iniciación enfatizando sobre los gestos y los gritos humanos mezclados con los de los animales sacrificados. También puede citarse *Two years in the French West Indies*, o Dos años en las Indias Occidentales francesas (1890), de Lafcadio Hearn. Los autores de estos informes de viajes nunca olvidaban retratar a los “*quimboiseurs*”, “*séanciers*”, “*magnétiseurs*” o “*dormeuses*”.* Debido a que escribían acerca de las Indias Orientales, ellos pensaban que tenían que hacer alusión a este tipo de personajes. Asimismo, en *The Beacon*, la revista mensual de Trinidad creada en 1931, dos relatos cortos son testigo del interés que tenían los escritores en este tema particular. Ellos son *Booze and the Goberdaw* (1929) de Ralph De Boissière y *Black Mother* (1931) de Ernest Carr.

Descubierta la hetero-imagen construida por los autores europeos, los autores caribeños trataron de modificar o contradecir esta visión. En Haití, por ejemplo, el movimiento indigenista junto a Price Mars trató de alabar todos los rasgos de la herencia africana: las danzas, las lenguas, la música y particularmente el culto voodoo en *Ainsi parla L'oncle* (1928). El movimiento de la Negritud prolongó el indigenismo haitiano dando voz a la identidad y dignidad del ser de raza negra y rechazando la imagología simplista contenida en los relatos de viajeros. Con frecuencia, la ironía, la burla, el humor se utilizaron como medio para combatir la visión del ser desprestigiada. Años más tarde, en la segunda

³⁶⁶ R. Allsopp (editor), *Dictionary of Caribbean Usage*, Oxford UP, London, 1996, p 412. El Obeah no es una religión organizada. No tiene un sistema de creencias y prácticas más o menos unificadas que involucren, por ejemplo, deidades o dioses, rituales y ceremonias públicos o comunitarios; tampoco tiene espacios físicos o lugares donde se practique, o líderes espirituales de congregaciones, como ocurre en el Voodoo haitiano, el Candomblé brasileño, la Santería cubana, o la religión Orisha (anteriormente conocida como Shango) de Trinidad. Los investigadores Kenneth M. Bilby y Jerome S. Handler, sostienen que obeah es más bien un término general que engloba una amplia variedad y rango/alcance de creencias y prácticas relacionadas con el control o canalización de fuerzas sobrenaturales por individuos particulares o grupos para sus propias necesidades, o para clientes que buscan ayuda. Ver “Obeah: Healing and Protection in West Indian Slave Life”, *The Journal of Caribbean History* 38, 2 (2004), p 154.

* Distintos términos en idioma francés, que hacen referencia a los hombres o mujeres obeah.

³⁶⁷ Abeng, Crossing, New York, 1984; *No Telephone to Heaven*, Vintage International, New York, 1987; *Free Enterprise*, Dutton, New York, 1993. Todas las referencias a estas novelas en idioma inglés pertenecen a las ediciones mencionadas. Las traducciones de los textos del inglés al español, en toda la extensión del trabajo, son de mi autoría y asumo total responsabilidad por la veracidad de las mismas.

mitad del siglo XX, las obras de Michelle Cliff también están impregnadas de ese espíritu combativo. De hecho, la memoria y la resistencia son el motor que impulsa a personajes centrales de sus novelas, tales como Maroon Nanny (Reina de los Cimarrones), Mam Alli, Inez y Mesopotamia.

Las narrativas de Michelle Cliff representan la resistencia (la oposición pasiva o activa a la autoridad) como respuesta inevitable a la opresión, a pesar de la tendencia frecuente de los opresores a repudiar la oposición. En *Abeng*, por ejemplo, la Sra. Beatrice Phillips descarta la posibilidad de que sus sirvientes negros puedan estar resentidos con ella. Según palabras del narrador, “Miss Bea no creía que los negros pudieran enojarse con sus gustos. Ah, sí, ellos siempre se estaban picando uno al otro, peleando y camorreando en los lugares donde se vendía ron [...] pero eso no era lo mismo que enojo hacia sus *mejores*. Esta gente no era capaz de enfurecerse. Eran perezosos. Abúlicos”.³⁶⁸ Mientras los prejuicios de la Sra. Phillips no le permiten notar el “rayo de furia” que emiten los ojos de su sirvienta, el lector no sólo capta la mirada de Minnie Bogle sino que también la oye a referirse a Miss Phillips como “una vieja perra” que se rodea de perros para hacerla enojar. Minnie no es ciega a su opresión. A pesar de que soporta el abuso de su ama porque necesita el dinero y el lugar para vivir, el narrador aclara que “su sufrimiento no tenía que ser silencioso. Su enojo debía volverse silencioso cuando se encontraba con Miss Bea, quien era insensible al mismo, pero para Minnie estaba vivo, y la hacía continuar”. Juxtaponiendo a Minnie (quien honra el nombre del rebelde jamaicano Paul Bogle)³⁶⁹ y Miss Bea (cuyo nombre es el del gran defensor de la filosofía del esclavo dócil, Ulrich B. Phillips) Cliff confronta las posiciones conflictivas fundamentales acerca de la resistencia de los esclavos: que ésta tuvo lugar en todo sitio donde existió la esclavitud versus la idea de que los esclavos no eran capaces de rebelarse. La beligerancia de Minnie contradice el argumento del esclavo dócil y habla por los numerosos individuos que le dieron sentido a sus vidas esclavizadas manteniendo vivo su enojo. Su furia es invisible para Mrs. Phillips solamente, quien debe permanecer ciega y sorda a la oposición para guardar su nicho en un sistema que la identifica como *mejor* que Minnie (las cursivas son mías).

En sus textos, Cliff está de parte de los historiadores que afirman que la resistencia fue endémica a la esclavitud, aunque las historias de resistencia fueran suprimidas (C.L.R. James, Aptheker, Genovese, Craton) y de los académicos que alegan que las mujeres rebeldes han sido ignoradas por la historia (Fox-Genovese, Mathurin, Bush).³⁷⁰ Cliff insiste en que, debido a su potencial incendiario, las historias

³⁶⁸ Michelle Cliff, *Abeng*, p 153, 152 (las cursivas son mías).

³⁶⁹ Paul Bogle lideró una rebelión de “hombres liberados” en 1865. La rebelión fue provocada por privaciones extremas y opresión y fue reprimida por un régimen paranoico. Más de 430 hombres y mujeres fueron abatidos o asesinados judicialmente. Irónicamente, Bogle fue capturado por Cimarrones en un cañaveral. Ver Craton, Michael, *Testing the Chains: Resistance to Slavery in the British West Indies*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1982, p. 328.

³⁷⁰ Historiadores: James, C.L.R., *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, Vintage, New York, 1963; Aptheker, Herbert, *American Negro Slave Revolts*, International Publishers, New York, 1943; Genovese, Eugene, *From Rebellion to Revolution: Afro-American Slave Revolts in the Making of the Modern World*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1979; Craton, Michael, “Continuity Not Change: The Incidence of Unrest Among Ex-Slaves in the British West Indies, 1838-1876”, *Slavery and Abolition* 9.2 (1988), pp 144-70. Académicos: Fox-Genovese, Elizabeth, “Strategies and Forms of Resistance: Focus on Slave Women in the United States”, en Gary Okihiro Y. (editor), *In Resistance: Studies in African, Caribbean, and Afro-American History*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1986, pp 143-65; Mathurin, Lucille, *The Rebel Woman in the British West Indies During Slavery*, African-American Publications, Kingston, 1975; Bush, Barbara, “‘The Family Tree Is Not Cut’: Women and Cultural Resistance in Slave Family Life in the British Caribbean”, en Gary Okihiro Y. (editor), *In Resistance: Studies in African, Caribbean, and Afro-American History*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1986, pp 117-32 y *Slave Women in Caribbean Society*, Heinemann, Kingston, 1990.

Si bien estos académicos reconocen los esfuerzos de los historiadores de género masculino por revisar la noción del esclavo dócil, indican que las mujeres rebeldes todavía permanecen sin ser nombradas (Fox-Genovese, 143). Mujeres militantes, como Cherry Turner, quien fue “torturada bajo el látigo después de la muerte de su esposo para que mostrara sus papeles” (Higginson 284), y Nancy Posser son excluidas de los relatos históricos sobre las rebeliones lideradas por Nat Turner y Gabriel Prosser (Terborg-Penn “Black Women” 194). La misma Reina Nanny de los Cimarrones del Barlovento ha sido ampliamente ignorada; según Debora Gabriel, la información biográfica sobre ella es vaga, ya que “los textos históricos escritos la mencionan sólo cuatro veces y usualmente con tono derogatorio”. Gabriel agrega que “Nanny es considerada la figura más importante de la historia de los Cimarrones. Se sabe que fue líder espiritual, cultural y militar de los Cimarrones del Barlovento, y su importancia se origina en el hecho de que guió a los Cimarrones durante el período más intenso de su resistencia contra los británicos, entre 1725 y 1740” (“Jamaica’s True Queen: Nanny of the Maroons”, *Caminos* N° 68 2013, Zotero Project, Cuba. Puede encontrarse en www.jamaicans.com/articles/primearticles/quennanny~print.shtml).

de resistencia fueron suprimidas por las sociedades esclavistas y continúan siendo suprimidas por las sociedades modernas como estrategia para evitar rebeliones. Las lagunas creadas por esta anulación tienden a hacer que la liberación parezca imposible y la opresión tan intrínseca a aquellos a quienes Frantz Fanon bautizó los “los condenados de la tierra”. Para neutralizar la desesperación y despertar la esperanza de los oprimidos en tiempos modernos, la escritora representa la resistencia como un continuo, y la memoria de la resistencia como un agente que provoca aún más resistencia. En sus novelas, tal continuidad se hace posible construyendo una genealogía de la resistencia femenina desde la esclavitud hasta el presente. Esta memoria recuperada es acumulativa y dinámica, constantemente enriquecida y remodelada por mujeres luchadoras, sean sus actos mayores y abiertos o pequeñas acciones que discretamente socavan la autoridad. Asimismo, aún cuando la resistencia no tiene un final exitoso, la memoria prevalece como inspiración. Para insistir en su rol de catalizadora en las luchas por la liberación, Cliff hace que la memoria de Maroon Nanny (la Reina Nanny de los Cimarrones) sea el fanal de un grupo de guerrilleros jamaíquinos de los 1980; así, en *No Telephone to Heaven* ellos evocan el nombre de Nanny, en cuya memoria están comprometidos, y hacen que resucitar su memoria sea parte de su objetivo.³⁷¹

En *Abeng*, *No Telephone to Heaven* y *Free Enterprise* Cliff representa la religión como parte del continuo de resistencia opuesta por los esclavos caribeños y estadounidenses. Los textos están informados por la idea de que las prácticas religiosas, tales como el obeah, tuvieron un rol preponderante en las sublevaciones de esclavos y que “los practicantes del culto obeah ... con frecuencia estaban en la vanguardia de la resistencia”.³⁷² Los esclavos en las Américas usaban el obeah, o magia, para mantenerse en contacto con sus identidades africanas “proscriptas” por el poder blanco, y su carácter transgresor es claro en la escritura caribeña y afro-estadounidense. Como señala Simon Gikandi, la práctica de la “magia” puede verse como un “sitio semiótico, libre e indeterminado, que privilegia a los excluidos a través de la transgresión”.³⁷³ Los textos caribeños representan el obeah, el voodoo y la santería como resistencia cultural, el mismo rol que el conjuro ocupa en textos afro-estadounidenses tales como *Conjure Woman* de Charles Chesnutt, *Mules and Men* de Zora Neale Hurston y *The Sorcerer's Apprentice* de Charles R. Johnson. A la vez que reconoce el nexo existente entre la resistencia y el culto obeah, Cliff representa este último como un ámbito de la mujer, netamente femenino; así lo ilustran sus retratos de Nanny y de Mma Alli, la mujer obeah de *Paradise Plantation*, quien “aconsejaba cómo escapar —y cuándo”. Cliff le otorga aún más distinción de género a esta práctica representando a la mujer obeah que sabotaba la esclavitud practicando abortos y enseñando las técnicas de control de la natalidad a las mujeres más jóvenes.

Nanny epitomiza la continuidad de la resistencia femenina, y el obeah es la fuente de su poder contra las fuerzas de la esclavitud. Las mujeres que practican y transmiten la “ciencia” de Nanny mantienen viva la memoria de África. En *Abeng*, los viejos que viven en la zona rural, mujeres especialmente, se comprometen con la resistencia pasando creencias y prácticas declaradas ilegales, ilustrándose así la aseveración de que el campesinado ha sido una fuerza revolucionaria notable en el Caribe.³⁷⁴ Cliff no obstante sugiere que el sistema dominante ha estado socavando la memoria de las prácticas tradicionales y que tales prácticas son observadas en la comunidad negra más como una repetición automática que como un esfuerzo deliberado por evocar y preservar un pasado que se encuentra “en peligro de extinción”. Asimismo, la influencia que las mujeres obeah tenían sobre la vida política del África Occidental pre-capitalista y en las comunidades de esclavos ha sido sabotada por la modernidad, y la magia es denigrada por el sistema dominante. El ataque a la misma bien puede originarse debido a su potencial para alinear a mujeres de distintas clases sociales, en contra de los hombres. Cliff ilustra esta situación a través de Kitty y su sirvienta, Dorothy, en *No Telephone to Heaven*: “las dos mujeres que estaban en la habitación se miraron, mientras los perros continuaban aullando,

³⁷¹ Cliff, *No Telephone to Heaven*, Vintage International, New York, 1987, p. 5.

³⁷² Cudjoe, Selwyn R., *Resistance and Caribbean Literature*, Ohio University Press, Athens, OH, 1980, pp. 23 y 66; Bush, Barbara, *Slave Women in Caribbean Society*, Heinemann, Kingston, 1990, pp. 74, 77 y 153.

³⁷³ *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1992, p. 241.

³⁷⁴ Cudjoe, Selwyn R., *Resistance and Caribbean Literature*, Ohio University Press, Athens, OH, 1980, p.53.

ignorando al hombre con su silencio. Él nunca pudo comprender estas cosas que hacían ellas. El hombre estaba ‘urbanizado’.³⁷⁵ A pesar de su voz autoritaria, el esposo de Kitty es despojado de poder por la alianza momentánea de las dos mujeres.

Cliff ilustra que los hombres “urbanizados”^{**} no son los únicos que se oponen a la “magia”, y refuerza su declaración haciendo que un hombre “progresista” como Lewis Powell, el maestro de campo, condene la magia de las mujeres rebajándola a una “ciencia ingenua, tonterías africanas”.³⁷⁶ Powell expone sus alumnos a textos de Hughes, McKay, y Toomer para infundirles orgullo por las “canciones de hombres negros”, pero al mismo tiempo critica *Tell my Horse* de Zora Neale Hurston por acentuar demasiado las costumbres africanas. Si tuviera el poder, este maestro borraría la memoria puesto que considera que “estas cosas bárbaras deberían hacerse lo menos posible”.³⁷⁷ Llama “bruja maldita” a Mad Hannah, otro personaje de raza negra en la novela, y llega al extremo de culparla por la muerte de su hijo. El maestro Powell no reconoce la contribución de la “magia” a las luchas por la liberación y cree que “a esta gente –a quienes nunca olvidó como su gente- había que enseñarle a elevarse por encima de su pasado y olvidarse de toda la tontería del obeah o nunca llegarían a nada”.³⁷⁸ Con este ejemplo, Cliff denuncia como masculino el intento de robar a las mujeres el poder que emana de su intimidad “con el cielo y los astros”, poder otorgado a ellas por la naturaleza, que es “mujer y gobierna todo”.³⁷⁹

La asociación que hace Cliff entre las mujeres y África y la naturaleza, ha sido criticada en el ámbito de la crítica feminista. María H. Lima, por ejemplo, argumenta que desde una “perspectiva feminista cultural post-estructuralista” el proyecto de “transformación social revolucionaria” de la escritora jamaicana es esencialista.³⁸⁰ El análisis de Lima ilustra la dificultad que existe al encasillar el trabajo de Cliff en cualquier constructo teórico único porque ella “insinúa constructos sólo para deshacerlos”. Por ejemplo, como las esencialistas, establece diferencias de género innatas; sin embargo, rompe el binario femenino/masculino agregando el homosexual, una tercera categoría que significa separación. A pesar de que representa a las mujeres como maternales, Cliff también las hace poderosas y feroces en lugar de suaves y amorosas. Según Barbara Ryan, también puede argumentarse que para esta escritora “el género no es realmente una cuestión de diferencia sino que en realidad es un sistema de dominación”, una posición abrazada por las feministas tanto esencialistas como no-esencialistas.³⁸¹ Algunas veces, la representación que hace Cliff de la experiencia femenina parece afrocéntrica, una mirada que lee “experiencias afro-diaspóricas a través de ideales, sistemas de creencias y tradiciones culturales africanos reconstruidos”.³⁸² Sin embargo, Cliff se aleja del afrocentrismo deteniéndose en cuestiones que en esta mirada están silenciadas, tales como la clase social, el sexismo y la homofobia. Aparte de ser compatibles con aspectos del feminismo esencialista y el feminismo culturalista y del afrocentrismo, los textos de la autora caribeña son coherentes con la tradición feminista del África Occidental, la cual enfatiza la independencia y autosuficiencia de las mujeres y las equipara, por su capacidad reproductiva, con la fuerza de la vida misma.³⁸³ Bernice Johnson Reagon ha escrito que “África es una mujer” y

³⁷⁵ Cliff, *No Telephone*, p. 68.

^{**} En el texto original en inglés, el verbo usado es *cityfied*. Éste no existe en la lengua inglesa corriente. Por lo tanto, considerando la raíz de esa palabra (*city*) e interpretando su significado de acuerdo al contexto en el que está usada, he optado por traducirla como “urbanizado”. Cliff establece la diferencia entre el hombre rural, que vive en el campo, y aquél que vive en la ciudad y adquiere los hábitos, el comportamiento, la mentalidad propios de la urbe; en otras palabras, está “urbanizado”.

³⁷⁶ *No Telephone to Heaven*, 69.

³⁷⁷ *Abeng*, pp 90 y 87, respectivamente.

³⁷⁸ *Abeng*, p.87.

³⁷⁹ *No Telephone to Heaven*, p. 69 y *Abeng*, pp. 17 y 53, respectivamente.

³⁸⁰ Lima, María Helena, “Revolutionary Developments: Michelle Cliff’s ‘No Telephone to Heaven’ and Merle Collins’s ‘Angel’”, *Ariel* 24.1, 1993, p. 40. [151 palabras]

³⁸¹ *Feminism and the Women’s Movement: Dynamics in Social Movement, Ideology and Activism*, Routledge, New York, 1992, p.118).

³⁸² du Cille, Ann, “Postcolonialism and Afrocentrism: Discourse and Dat Course”, *The Black Columbiad: Defining Moments in African American Literature and Culture*, Editors Werner Sollors and maria Diedrich, Harvard University Press, Cambridge, 1994, pp. 34-35.

³⁸³ Steady, Filomina Chioma, “African Feminism: A Worldwide Perspective”, en Terborg-Penn, Rosalyn, Sharon Harley and Andrea Benton Rushing, *Women in Africa and the African Diaspora*, Howard University Press, Washington, DC, 1987, p 7.

emplea la maternidad y la crianza como metáforas para la salvaguardia de las tradiciones africanas que fueron proscriptas y enterradas.³⁸⁴ En conclusión, podría decirse que la obra de Cliff es sincrética, ilustrando la coexistencia de sistemas de creencias divergentes como un desafío a la lógica eurocéntrica “o” (es decir, de diferenciación: uno “u” otro; blanco “o” negro).

El sincretismo, entonces, caracteriza la representación de la resistencia femenina a través del tiempo, en las novelas de Cliff. Las mujeres sobrevivieron asimilándose a nuevas prácticas pero resistieron aferrándose a las viejas. Usaron el conocimiento tradicional no sólo como un medio para preservar la herencia africana; lo usaron también como un arma revolucionaria para sabotear la esclavitud enseñando a las mujeres a aferrarse a sus propios cuerpos. Las viejas mujeres esclavas, concededoras de la “ciencia” de las hierbas y la magia enlistaban esclavas más jóvenes, y su coalición frustraba los esfuerzos de los amos por incrementar su capital reproduciendo esclavos. Por ejemplo, Mma Alli, en *Abeng*, practicaba abortos y enseñaba a controlar la natalidad; exhortaba a las mujeres “a mantener sus cuerpos como propios, aún cuando fueran hechas objeto de la violencia caprichosa del Juez Savage y sus negreros”, enseñándoles a desconectar su ser, su humanidad, de sus cuerpos.³⁸⁵ Mma Alli también educaba a las mujeres llevándolas a su propia cama y enseñándoles “la magia de la pasión”, fuente que les posibilitaba la fuerza, la resistencia.

La representación de esta *lección*, por parte de Cliff, parece re-escribir la descripción de Zora Neale Hurston de un ritual jamaicano en el que una vieja mujer especialista prepara a una joven para el matrimonio.³⁸⁶ A esta mujer se le enseña que los hombres quieren a las mujeres para “amor y suavidad y paz” únicamente; complacer al hombre es su tarea en la vida y ella no debe fallarle. En síntesis, el proceso apunta a “quitar todo lo mental, espiritual y físico que podría jugar en contra de un apareamiento feliz”. Al cabo de dos semanas, mientras clama por “ser llevada a su futuro marido”, la joven es sujeta por una banda de tela enrollando su entrepierna. Este texto ilustra cómo las mujeres son construidas como cuerpos sexualizados, algunas veces como juguetes para hombres de influencia, e involucra a mujeres mayores en perpetuar la opresión de las mujeres. Cliff subvierte este ritual que implica a mujeres mayores y textos en la continua esclavitud del cuerpo femenino haciendo de la educación y el lesbianismo un antídoto para la violación y la supremacía masculina. Dada la posición de poder de Mma Alli *vis-à-vis* las mujeres que solicitan su ayuda, sus tácticas pueden parecer tan cuestionables como las de un terapeuta que usa la seducción como parte de su tratamiento. Sin embargo, cuando se comparan mujeres tales como la “joven, joven, cosa” en la representación de Hurston con las mujeres esclavas que dejan la cabaña de Mma Alli, estas últimas salen con poderes conferidos, mientras que las primeras entran a una esclavitud con la cual han aprendido a colaborar.

Los personajes femeninos de Cliff resisten esta servidumbre negándose a reproducir, y el control de la natalidad forma parte del continuo de la resistencia femenina por su conexión con el obeah. El personaje Clare asocia el control de la natalidad con el obeah diciendo que el primero es un hecho, pero que “lo hizo la magia”.³⁸⁷ La práctica del aborto entre los esclavos estaba justificada por la creencia de que si bien un niño era sagrado, “un bebé concebido en la violación de un blanco no tendría alma”.³⁸⁸ Cliff escribe que “las abuelas de estas personas [...] habían sido violadas una y otra vez por los mismos hombres que las azotaban”. Para las mujeres de África occidental, una cultura en la cual “el evento más vital de la vida de una mujer es tener un hijo” y “la maternidad prolífica era honrada”, el aborto se convirtió en un arma durante la lucha de los esclavos por su liberación en las Américas, evidenciando así la interdependencia que existía entre la ideología y las prácticas culturales.³⁸⁹

³⁸⁴ “African Diaspora Women: The making of Cultural Workers”, en Terborg-Penn, *Women*, pp. 174, 178.

³⁸⁵ Cliff, (1984), p 35.

³⁸⁶ *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Harper & Row, New York, 1990, pp 18, 20.

³⁸⁷ Cliff, (1987), p 93.

³⁸⁸ Cliff, (1984), p 35.

³⁸⁹ Mathurin, Lucille, *The Rebel Woman in the British West Indies During Slavery*, African-American Publications, Kingston, 1975, p 2. También, Bush, Barbara, *Slave Women in Caribbean Society*, Heinemann, Kingston, 1990, p 125.

Los textos de Michelle Cliff generan conciencia de que las prácticas de control de la natalidad por parte de las esclavas jamaicanas, a las que Orlando Patterson llama “revolución ginecológica”, eran reconocidas, temidas y castigadas por los dueños de las plantaciones. En *Free Enterprise*, uno de los dos soldados que conducen a Parsons a una barraca en Montego Bay le advierte que allí puede encontrar a la peligrosa Mesopotamia.³⁹⁰ El sargento introduce la historia de Mesopotamia comentando que “estas mujeres africanas son ilustres marimachos”, luego dice que ella “tiene un hueco en la oreja” por haber sido clavada a un árbol como castigo por “el usual...rechazo a procrear”. A su vez, el teniente explica que su comportamiento es como el de las “gallinas que se niegan a poner huevos cuando no están satisfechas con su situación”. Cliff puede estar jugando con el comentario hecho por el colono y escritor Monk Lewis (1845): “Las negras pueden producir niños a voluntad...donde sean infértiles es como con las gallinas... no pondrán huevos a bordo de un barco porque no les gusta la situación”.³⁹¹ Ambos comentarios equiparan las mujeres esclavas con las aves de corral, pero también reconocen la agencia de las mujeres en la elección de no reproducir. Mesopotamia no sólo se niega a reproducir sino que también les distribuye dosis de mandioca silvestre, “un abortivo favorito”, a las mujeres embarazadas. Así, Cliff recalca la agencia de las mujeres esclavas y deconstruye el estereotipo que representaba a las mujeres negras como criaturas obsesionadas con el sexo.

A pesar del castigo, Masopotamia *maquinó* su plan desde el árbol de caoba al que estaba clavada.³⁹² Ella y sus colaboradores fueron encarcelados porque intentaron *dunbardear* el capataz, término derivado de del nombre de un capataz blanco asesinado por esclavas jamaicanas en el 1800.³⁹³ Al usar el término “*dunbardear*”, Cliff insiste en la continuidad y solidaridad de la resistencia femenina de las esclavas. El personaje del teniente en la novela define *dunbardear* como un “estilo de asesinato particularmente apropiado para las mujeres. Durante la noche, silenciosamente. Sin posibilidad para la víctima se prepare para encontrarse con su dios. El nombre de algún pobre demonio cuyas esclavas –todas mujeres- lo asesinaron en su propia cama”.³⁹⁴ La autora escribe que él acentuó las dos últimas palabras como para recalcar la bestialidad del crimen. Así, el teniente apela a la tradición misógina que representa a los hombres como víctimas de las mujeres perversas con las que durmieron, mujeres tales como Eva, Clytemnestra y Dalila. Sin embargo, Cliff le recuerda a los lectores que los hombres que dormían con sus esclavas no sólo explotaban su trabajo sino también sus cuerpos e ilustra cómo la explotación sexual les daba a las mujeres los medios para contraatacar. En el contexto de la novela de Cliff, “*dunbardear*” se convierte en una estrategia de resistencia legítima de la mujer.

Como Mesopotamia, Inez es otra mujer que se inserta en el continuo de la resistencia femenina usando el control de la natalidad para oponerse a la esclavitud. Esta joven de dieciocho años es capturada camino al asentamiento Cimarrón después de haber obtenido un arma. En lugar de sentenciarla, el Juez Savage la lleva a su casa y la viola durante seis semanas hasta que parte hacia Londres a visitar a su esposa y continúa violándola después de su regreso. El narrador cuenta, asimismo, que Inez sobrevive durante dos años planeando su escape, “esperando la emancipación, elaborando una forma de vengarse -de todas estas cosas”.³⁹⁵ Cliff enfatiza la continuidad de la resistencia representando a Inez como la aprendiz de Mma Alli, bajo cuya tutela continúa con la educación sobre la magia y el obeah que había comenzado en la comunidad de los Cimarrones. Una vez que Inez advierte su embarazo, acude a Mma Alli para que la ayude a “deshacerse del bebé de sangre mezclada que llevaba”, lo que la vieja Amazona hace destilando un té de raíces y hojas e interpretando un canto mágico sobre el mismo. Para ilustrar que los abortos no son actos caprichosos e individuales sino parte de la visión más grande de la lucha contra la esclavitud, el narrador informa al lector que antes de que Inez finalmente logre escapar,

³⁹⁰ Cliff, (1993), pp 116-117.

³⁹¹ Bush, Barbara, *Slave Women in Caribbean Society*, Heinemann, Kingston, 1990, p 138.

³⁹² Cliff, (1993), p 118.

³⁹³ Chancy, Miriam J.A., “Exile and Resistance: Retelling History as a Revolutionary Act in the Writings of Michelle Cliff and Marie Chauvet”, *Journal of Caribbean Studies* 9.3 (1993-1994), p 290.

³⁹⁴ Cliff, (1993), p 117.

³⁹⁵ Cliff, (1984), pp 34, 35, 39.

promete a otros esclavos darles refugio en la comunidad de los Cimarrones. Al personaje le preocupa no sólo su propia libertad sino también la de sus compañeros esclavos.

Las mujeres esclavas usaban el control de la natalidad y el aborto como forma de resistencia tanto en Estados Unidos como en Jamaica. Por lo tanto, la noción de resistencia femenina como un continuo abarca espacio geográfico y temporal. Según Loretta Ross, “el aborto y el infanticidio eran actos de desesperación, motivados no por el deseo de evitar el proceso de gestación biológico o las responsabilidades de ser madres sino por un compromiso de resistir las condiciones opresivas de la esclavitud”.³⁹⁶ En la novela *Free Enterprise* de Cliff, el personaje Annie Christmas comenta que los rebeldes comprometidos en el Harper’s Ferry (Ferry de Harper) siempre podían “contar con el suicidio y el infanticidio de las mujeres esclavas... sucedía todo el tiempo”.³⁹⁷ Como se ha dicho, las mujeres socavaban la esclavitud controlando sus cuerpos; en la ficción, a Scheherazade la “alentaron para procrear, pero sin éxito en ello”. Había aprendido a compatibilizar sus veintiocho días expertamente, y si por casualidad su período se atrasaba, “había cosas para tomar. Pociones destiladas de hojas y frutas silvestres entre otras”. Ella explica que estos ingredientes eran conocimiento común de las mujeres, y se refiere a la anciana familiar, una “vieja mujer en las barracas mantenía su pava a bajo hervor”.³⁹⁸ Cliff también enaltece las prácticas de control de la natalidad entre las prostitutas, héroes si nombre que “dieron servicio a los hombres que abrieron la frontera estadounidense”. Estas mujeres preparaban duchas vaginales anticonceptivas de distintos ingredientes, elaboraban tés amargos que expulsaban el niño con facilidad y confeccionaban diafragmas de piel de anguila, una técnica “aprendida de sus hermanas indias”.³⁹⁹ Un aspecto importante de estas prácticas es que dependían de redes cooperativas entre las mujeres, como lo sugiere la mención de “hermanas indias” por parte de Cliff.

Junto a la “resistencia cooperativa”, Cliff representa mujeres individuales cuyos intentos de desafiar la opresión pueden verse en el contexto de la resistencia como un continuo. En *Free Enterprise*, le recuerda al lector que después de la emancipación algunas mujeres continuaron siendo tratadas como esclavas y que, como esclavas, siguieron rebelándose. La criada Industry se compromete en la resistencia cultural contrarrestando las plegarias Cristianas de su amita con historias que imprimen la magia y bravura de Nanny en su imaginación.⁴⁰⁰ Industry no sólo salvaguarda su identidad cultural sino que también convierte a Regina pasándole su herencia afrocéntrica. Asimismo, la criada resiste escapándose y privando de su trabajo a sus amos. Ella representa los muchos esclavos valientes que no se amedrentaron por el castigo que les esperaba si eran atrapados. Por su “comportamiento rebelde”, es puesta en el cepo y desde allí, contrariamente a Cristo, insulta y maldice a sus torturadores, una ofensa que el amo castiga con una broca. Eventualmente, Industry es liberada del cepo, pero siete años después “todavía llevaba la broca. Todavía comía herrumbre. En silencio”.⁴⁰¹ Se necesita una broca, ese “símbolo de bárbaros del silencio y la opresión”, para callar a una mujer determinada a denunciar la opresión; y aún así, sus pensamientos no pueden ser refrenados.⁴⁰²

A través de Clare, personaje central de *Abeng* y *No Telephone to Heaven*, Cliff corrige la memoria fracturada de la resistencia de los Cimarrones. De acuerdo a Barbara Lalla, los personajes cimarrones (con minúscula, a diferencia de los Cimarrones históricos) son “extraños resentidos, viajeros y fugitivos; desvalidos y extraviados desesperados; reclusos idos o traumatizados, marginados, mujeres en estado de disociación, hombres salvajes y parias; rebeldes en junglas físicas o psicológicas”.⁴⁰³ Puede argumentarse que la mayoría de los personajes de Cliff se ajustan a esta descripción, pero Clare es su principal rebelde

³⁹⁶ Ross, Loretta J., “African-American Women and Abortion: 1800-1970”, *Theorizing Black Feminisms: The Visionary Pragmatism of Black Women*, edited by Stanlie M. James and Abena P.A. Busia, Routledge, New York, 1993, p 144.

³⁹⁷ Cliff, *Free Enterprise*, 1993, p 193.

³⁹⁸ Cliff, *Free Enterprise*, 1993, p 94.

³⁹⁹ Cliff, *Free Enterprise*, 1993, p 102.

⁴⁰⁰ Cliff, *Free Enterprise*, 1993, p 28.

⁴⁰¹ Cliff, *Free Enterprise*, 1993, p 29.

⁴⁰² Mobley, Marilyn Sanders, “A Different remembering: memory, History, and Meaning in *Beloved*”, en Gates, Henry Louis Jr. and Appiah, K.A. (Editores), *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, Amistad, New York, 1993, pp 356-65.

⁴⁰³ *Defining Jamaican Fiction: Marronage and the Discourse of Survival*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1996, p 2.

en una jungla “física y psicológica”. Hacia el final de su vida, Clare se ha convertido en una auténtica Cimarrona, cuya acción definitiva es “retirarse de la *mainstream* de la civilización como la definen otros, internándose en la jungla para llevar a cabo una última defensa de posición por la libertad”.⁴⁰⁴ Sin embargo, la defensa de la libertad por parte de Clare trasciende el cimarronaje / cimarroneo jamaicano y se vuelve parte de un movimiento internacional porque, si bien los miembros del grupo guerrillero toman la fuerza de su memoria cultural específica, como lo evidencia su invocación a la guerrera Cimarrona Nanny, ellos están respaldados por un movimiento revolucionario internacional.

Como candidata para su inscripción en el continuo de la resistencia caribeña femenina, el personaje Clare, como muchos sobrevivientes del Pasaje Medio, debe vivir una experiencia cercana a la muerte.⁴⁰⁵ Llega a Kingston (Jamaica) después de un pasaje literal y simbólico (reverso) “con mucha fiebre, dolorida, entrando a la ciudad por el mar como sus ancestros lo habían hecho una vez. Algunos ocultos bajo cubierta. Algunos caminando de un lado a otro en cubierta, con sombreros protegiendo sus rostros de fina complejidad del sol brutal”.⁴⁰⁶ Aunque Clare podría reclamar ancestros de abajo y arriba de cubierta, viaja con los de arriba, recostada “sobre la pulida cubierta mientras hombres de *Goa* limpian a su alrededor”. A pesar de su aumentada concientización racial y de género, Clare todavía se encuentra del lado de la clase privilegiada. Durante su viaje, delirando por la fiebre, su inconsciente es sacudido por un sueño en el que la tierra se parte debajo del mar; la ciudad está en llamas, el mar comienza a hervir”. Más tarde, ella conecta el sueño con la memoria de su madre de “cómo Port Royal (Puerto Real) se hundió, los piratas, comerciantes de esclavos, hermanos de la costa, castigados por Dios por su maldad”.⁴⁰⁷ La memoria y el sueño presagian la propia transformación de Clare y marcan su entrada a la historia de Jamaica. Cuando la hospitalizan y los médicos informan que puede haber quedado estéril, ella reflexiona sobre la noticia: “Todo ese esfuerzo para nada. Relajándose. Ojos para nada. Piel para nada. Nariz fina para nada”. Estas palabras ambivalentes sugieren que la nueva identidad “negra” de Clare no ha desplazado las enseñanzas de su padre sobre “blanquear” la línea de la familia. En ese punto de no retorno, Clare llora por su pérdida, sin darse cuenta de que su crianza está destinada a un propósito mayor; ella, como Nanny, se convertirá en una madre “nacional” en lugar de una madre biológica.

El viaje de Clare entra a una etapa de “rememoria”, usando el término de Toni Morrison, una etapa incentivada por el paisaje y los recuerdos que él evoca. Mucha de la reconstrucción del pasado de Clare tiene lugar durante el viaje en camión para llevar provisiones a los Cimarrones de las Montañas Cockpit y el retorno en descenso desde Accompong hasta la tierra de su abuela. Este recorrido les permite a los guerrilleros la oportunidad de insertarse en el continuo de resistencia al encontrarse con sus predecesores históricos y reavivar la memoria de Nanny de los Cimarrones. Asimismo, este viaje provee el marco para que Clare recree las memorias que han fijado su determinación revolucionaria.

Selwyn Cudjoe ha definido la resistencia política como “cualquier acto o complejo de actos diseñados para liberar a la gente de sus opresores, sean ellos amos de esclavos o corporaciones multinacionales”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Lalla, Barbara, *Defining Jamaican Fiction*, 1996, p 2.

⁴⁰⁵ Los escritores caribeños y afro-estadounidenses usan el Pasaje Medio como metáfora para una experiencia, hecho o viaje que transforma al personaje. Tales personajes son, por ejemplo, Avey Johnson en *Praisesong for the Widow* de Paule Marshall y Rutherford Calhoun en *Middle Passage* de Charles Johnson.

⁴⁰⁶ Cliff, Michelle, *No Telephone to Heaven*, p 168, 169.

⁴⁰⁷ El terremoto de 1692 fue uno de los peores que se registran en la historia. Causó el hundimiento en el océano de dos tercios del principal centro comercial de Jamaica junto con casi todos sus habitantes. Ver Patterson, Orlando, “Slavery and Slave Revolts: A Sociohistorical Analysis of the First Maroon War, 1665-1740”, en Price, Richard (editor), *Maroon Societies*, Anchor Books, New York, 1973, p 169.

⁴⁰⁸ *Resistance*, p 19.

*** El *abeng* es un instrumento en forma de trompeta hecho con un cuerno de animal, frecuentemente de vaca. Tradicionalmente, era una herramienta de comunicación y de ceremoniales. También era usado por los dueños de esclavos para llamarlos al trabajo en las plantaciones. *Abeng* es una palabra Twi del pueblo Akan. Tanto la palabra como el concepto llegaron desde la zona ahora conocida como Ghana, en barcos de esclavos a Jamaica. Cuando los africanos/Akans se escapaban de las plantaciones y corrían rumbo a las colinas llevaban el *abeng* en sus corazones y mentes. Estos africanos eran los cimarrones y lucharon una serie de guerras contra los ingleses para mantener su libertad. Los cimarrones sonaban el *abeng*

Sus palabras enfatizan la continuidad de la resistencia y sugieren que ésta no puede estar divorciada de su contexto histórico. Del mismo modo, Cliff ilustra que las revoluciones deben considerar los cambios históricos para ser parte de este continuo. Mientras insiste en el paralelo que existe entre los guerrilleros y los Cimarrones, ella también implica que los movimientos revolucionarios deben evolucionar con el tiempo. Así, sus nuevos Cimarrones no se quedan en el tiempo. Compran armas a los países desarrollados y, en lugar de moverse “por las rocas sobre sus codos y rodillas”, suben a las montañas en su camión llamado “No Telephone to Heaven” (*Sin teléfono al Cielo*), el que nunca se rompe a pesar de su deteriorado estado. Anteriormente, el camión era usado para transportar mujeres al mercado y gente a las reuniones de Resurrección pero ahora ha cortado sus vínculos con la iglesia y la economía, sectores que nunca se las ingeniaron para llevar gente hasta cielo. El camión se ha convertido en el vehículo político que transporta a los revolucionarios en su misión de luchar por un mundo más justo.

Si bien los guerrilleros están modernizados en muchos aspectos, Cliff insiste sobre su conexión con Nanny, quien en la narración es traicionada y asesinada por un informante. La noche del ataque, mientras las guerrillas esperan la “suave señal del *abeng*”, se dan cuenta de que las cosas no están sucediendo de acuerdo al plan.** Al oír los helicópteros militares volando por encima de ellos, se dan cuenta, sólo que demasiado tarde, de que han sido traicionados, y un guerrillero no identificado exclama, “¿Quién había sido el ‘*quashee*’?”. La traición confirma sobre lo que el director de cine había hecho alarde: “si hay problemas, estamos bien. Tenemos suficientes nativos empleados como exploradores y consejeros, así llamados, que de haber un problema nosotros seríamos los primeros en saberlo”.⁴⁰⁹ El relato de Cliff le recuerda al lector la compleja cuestión del poder y la traición, reminisciente de las guerras de los Cimarrones, cuando los indios Mosquito eran reclutados como rastreadores y a los esclavos se les ofrecía la libertad como incentivo para cazar Cimarrones. Estos reclutas era llamados *quashee* (las cursivas son mías).

Como respuesta a las críticas recibidas por hacer que Clare muera en la novela, Cliff ha manifestado que su muerte no presupone una derrota. Al final de *No Telephone to Heaven*, “Clare Savage ha echado su suerte, silenciosa y tentativamente de algún modo, pero definitivamente. Termina su vida abrasada en el paisaje de Jamaica, literalmente, como una de una pequeña banda de guerrilleros involucrados en un acto simbólico de revolución ... pero también está envuelta en el verde oscuro de las colinas y la complejidad delicada del trino de pájaro.”⁴¹⁰

A pesar de que Cliff privilegia a Clare al vincularla con Nanny como curandera, maestra, madre, agricultora y guerrera, ella es una de las guerrilleras, y parece más apropiado hablar de la muerte del grupo que de la de ella. Al final del texto, sólo se escucha el canto de los pájaros antes de que rompa el día, conectando a Nanny y sus soldados, quienes están reencarnados en pájaros.⁴¹¹ Como símbolo y memoria, ellos no mueren. Sus muertes también pueden comprenderse, como interpreta Carby, colocando a *No Telephone to Heaven* en el contexto de las “novelas basadas en la rebelión” en las cuales “la muerte es la conclusión”.⁴¹² Una última explicación para sus muertes es que el énfasis que Cliff pone en la historicidad haría que un final feliz fuera incongruente con una lucha no terminada, a pesar de que debe admitirse que una victoria simbólica no sería inconsistente con un conflicto no terminado.

No obstante la muerte de los héroes, hay un atisbo de esperanza en *No Telephone to Heaven*. Un sitio de la memoria al que Cliff vuelve repetidamente en *Abeng* es el de los huesos insepultos que fertilizan y nutren la tierra. Las muertes al final de la novela evocan esos huesos y sugieren un nuevo comienzo. Primero, los revolucionarios han contaminado la historia de la película -al menos para los lectores de Cliff- inscribiendo en ella la resistencia y rebatiendo la mirada de los directores de cine. Sin embargo, la victoria real de los guerrilleros consistirá en revivir la memoria durmiente de la resistencia jamaicana.

como un medio de comunicación entre los pueblos cimarrones; era como anunciar “los británicos vienen, vienen los ingleses”. De allí que su sonido represente libertad. Una concha de caracol también podía usarse como un *abeng*.

⁴⁰⁹ Pp. 208 y 203, respectivamente.

⁴¹⁰ “Clare Savage” 265-66).

⁴¹¹ Cliff, (1993), p 53.

⁴¹² “Ideologies”, p 139.

Raramente veinte personas mueren juntas sin dejar una historia, y los relatos de los levantamientos revelan que los rumores se extendían como relámpagos; por lo tanto, hay razón para creer que el intento de los nuevos Cimarrones se convertirá en una memoria que puede funcionar como catalizador para más resistencia. Finalmente, sólo de la muerte de Clare se tiene seguridad; algunos guerrilleros pueden haber sobrevivido para continuar la lucha.

Los ecos de las culturas y rituales de África señalan el intento por domesticar lo la extraño, la desregulación del universo, incurriendo así un juego sutil entre las continuidades y discontinuidades, las rupturas y las fusiones, siendo el objetivo ontológico la restitución del orden precedido por su disrupción.

Bibliografía

- Aptheker, Herbert, (1974): *American Negro Slave Revolts*, New York: International Publishers.
- _____. (1982): "Resistance and Afro-American History: Some Notes on Contemporary Historiography and Suggestions for Further Research", en Okihiro 10-20.
- Bush, Barbara, (1990): *Slave Women in Caribbean Society*, Kingston: Heinemann.
- Cliff, Michelle, (1984): *Abeng*, New York: Crossing.
- _____. (1989): *No Telephone to Heaven*, 1987, New York: Vintage International.
- Craton, Michael, (1988): "Continuity Not Change: The Incidence of Unrest Among Ex-Slaves in the British West Indies, 1838-1876", *Slavery and Abolition* 9.2: 144-70.
- _____. (1982): "From Caribs to Black Caribs: The Amerindian Roots of Servile Resistance in the Caribbean", en Okihiro 96-116.
- _____. (1982): *Testing the Chains: Resistance to Slavery in the British West Indies*, Ithaca, New York: Cornell UP.
- Cudjoe, Selwyn R., (1980): *Resistance and Caribbean Literature*, Athens, Ohio: Ohio UP.
- du Cille, Ann, (1994): "Postcolonialism and Afrocentricity: Discourse and Dat Course". *The Black Columbiad: Defining Moments in African American Literature and Culture*, Ed. Werner Sollors and Maria Diedrich, Cambridge: Harvard UP, 28-41.
- Fox-Genovese, Elizabeth, (1986): "Strategies and Forms of Resistance: Focus on Slave Women in the United States", en Okihiro 143-65.
- Genovese, Eugene, (1979): *From Rebellion to Revolution: Afro-American Slave Revolts in the Making of the Modern World*, Baton Rouge: Louisiana State UP.
- Hurston, Zora Neale, (1990): *Mules and Men*, Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica, 1938, New York: Harper & Row.
- James, C.L.R., (1963): *The Black Jacobins: Toussaint L'Overture and the San Domingo Revolution*, New York: Vintage.
- Mathurin, Lucille, (1975): *The Rebel Woman in the British West Indies During Slavery*, Kingston: African-American Publications.
- Okihiro, Gary, (1986): *In Resistance: Studies in African, Caribbean and Afro-American History*, Amherst: U of Massachusetts Press.
- Reagon, Bernice Johnson, (1987): "African Diaspora Women: The Making of Cultural Workers", en Terborg-Penn, *Women* 167-80.
- Ryan, Barbara, (1992): *Feminism and the Women's Movement: Dynamics in Social Movement, Ideology and Activism*, New York: Routledge.
- Steady, Filomina Chioma, (1987): "African Feminism: A Worldwide Perspective", en Terborg-Penn, *Women* 3-24.
- Terborg-Penn, Rosalind, (1986): "Black Women in Resistance: A Cross-Cultural Perspective", en Okihiro 188-209.
- Terborg-Penn, Rosalind, Sharon Harley and Andrea Benton Rushing, (1987): *Women in Africa and the African Diaspora*, Washington, DC: Howard UP.

