

Volver a pensar el cine de mujeres: estética y teoría feminista*

Teresa de Lauretis**

Cuando en 1976 Silvia Bovenschen se interrogó acerca de la existencia de una estética femenina, la única respuesta que pudo darse fue, sí y no: “existe, sin duda, si nos estamos refiriendo a una variante inusual de producción artística o a una teoría del arte construida con sumo cuidado”.¹ Si esta contradicción le resulta familiar a cualquiera que tenga aunque fuera una información muy vaga sobre el pensamiento feminista de los últimos quince años, ello se debe a que refleja una contradicción específica del movimiento de las mujeres, quizá incluso constitutiva: una doble presión, un impulso simultáneo en direcciones opuestas, una tensión hacia lo positivo de la política o una acción afirmativa en pro de las mujeres como sujetos sociales, por una parte, y la característica negativa inherente a la crítica radical de la cultura burguesa, patriarcal, por otra. Se trata también de la contradicción de las mujeres en el lenguaje, en tanto hablamos como sujetos de discursos que nos niegan u objetivizan a través de sus representaciones. Como lo dice Bovenschen: “Estamos en un terrible aprieto. ¿Cómo hablamos? ¿Con qué categorías pensamos? ¿No es cierto que hasta la lógica tiene algo de embuste viril?... Nuestros deseos e ideas sobre la felicidad, ¿están tan alejados de las tradiciones y modelos culturales? (p. 119).

No es sorprendente que una contradicción similar sea central en el debate sobre el cine de mujeres, su política y su lenguaje, tal como se articulaba en la teoría angloamericana del cine de los primeros años de la década del setenta en relación con la política feminista y el movimiento de la mujer, por un lado, y con las prácticas artísticas de vanguardia y la realización cinematográfica de autoría femenina, por el otro. De ahí también que los argumentos de la cultura cinematográfica feminista producidos en la segunda mitad de los años setenta tendieran a destacar una dicotomía entre dos inquietudes del movimiento de mujeres y dos tipos de obras fílmicas que parecían inconciliables: una apelaba a la documentación inmediata con fines de activismo político, concientización y expresión o búsqueda de imágenes posi-

tivas de la mujer; la otra insistía en el trabajo formal y riguroso sobre el medio –o, más bien la herramienta cinematográfica entendida como tecnología social– para analizar y desentrañar los códigos ideológicos encarnados en la representación.

Así, Bovenschen lamenta “la oposición entre las demandas feministas y la producción artística” (p. 131), entre las demandas que el movimiento les plantea respecto de representar las actividades femeninas, documentar sus expresiones, etc., y las demandas formales de la “actividad artística y su realización concreta con métodos y materiales”; y Laura Mulvey señala dos momentos sucesivos en la cultura cinematográfica feminista. Según ella, hubo primero un período caracterizado por el esfuerzo de cambiar el *contenido* de la representación cinematográfica (para presentar imágenes realistas de las mujeres y registrar sus testimonios acerca de experiencias de la vida real), período caracterizado por una combinación de “concientización y propaganda”.² En un segundo momento se tornó predominante el interés por el lenguaje de la representación como tal y la “fascinación por el proceso cinematográfico” condujo a las realizadoras y críticas “al interés por los principios estéticos y los términos de referencia proporcionados por la tradición de vanguardia y su aplicación” (p. 7).

En este último período, el interés común del cine de vanguardia y del feminismo en la política de las imágenes o la dimensión política de la expresión estética, las ha llevado a inclinarse por los debates teóricos sobre el lenguaje y la imagen que tienen lugar fuera de la cinematografía, en la semiótica, el psicoanálisis, la teoría de la crítica y la teoría de la ideología. Así, se argumentó que para combatir la estética del realismo, irremediablemente comprometida con la ideología burguesa y con el cine de Hollywood, las realizadoras feministas y de vanguardia deben adoptar una actitud contraria al “ilusionismo” narrativo y favorable al formalismo. Se suponía que “anteponer el proceso en sí y privilegiar el signifiante rompe necesariamente la unidad estética y fuerza la atención del/de la espectadora a los medios a los medios de producción del sentido” (p. 7).

Aunque Bovenschen y Mulvey no quieren renunciar al compromiso político del movimiento y a la necesidad de construir otras representaciones de la mujer, la forma en la que plantearon la cuestión de la expresión (una “estética femenina”, un “nuevo lenguaje del deseo”) recurrió a los términos de una noción tradicional del arte, específicamente la propuesta por la estética modernista. En ese sentido es

* Este artículo pertenece a su libro *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

** TERESA DE LAURETIS es profesora de Historia de la Conciencia en la Universidad de California, Santa Cruz. Sus libros más recientes son *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema y Feminist Studies/Critical Studies* (compiladora).



crucial que Bovenschen afirme realidad, las necesidades impulsos estéticos la mujer se expresan en el adorno del hogar y del cuerpo o en cartas u otras formas privadas de escritura. Pero la importancia de esta visión se reduce por los mismos términos que la definen: “los dominios de lo *pre-estético*”. Bovenschen, después de citar un pasaje de *The Bell Jar* de Sylvia

Plath, comenta:

“He aquí nuevamente la ambivalencia: por un lado vemos atrofiada y deformada la actividad estética pero por el otro encontramos, dentro de ese campo restringido, impulsos socialmente creativos que, sin embargo, no dan curso al desarrollo estético ni proporcionan oportunidades para el crecimiento... Estas actividades permanecían vinculadas a la vida cotidiana, como débiles intentos de tornar a esta esfera más agradable estéticamente. Pero el costo de esto era la estrechez mental. El objeto nunca podía abandonar el dominio en el cual venía a la existencia, permanencia ligado a su ámbito originario, nunca lograba romper los lazos e iniciar la comunicación” (pp. 132-33).

Plath lamenta que la hermosa alfombra que la señora Willard trenzó en casa no esté colgada en la pared. Ha sido destinada al uso para el cual fue creada y, por lo tanto, despojada rápidamente de su belleza. De la misma forma para Bovenschen “el objeto” de la creación artística habría dejado su contexto de producción y su valor de uso para entrar en el “campo artístico”, es decir, entrar al museo, a la galería de arte, al mercado. En otras palabras, el arte es lo que se disfruta en público antes que en privado, tiene un valor de cambio más que un valor de uso y dicho valor se atribuye a través de cánones estéticos socialmente establecidos.

También Mulvey, al proponer la destrucción del placer narrativo y visual como el principal objetivo del cine hecho por mujeres, llama la atención sobre una tradición establecida, aunque radical: la tradición histórica de la izquierda de vanguardia que se remonta a Eisenstein y Vertov (si no Méliès) y pasando por Brecht llega a su pico de influencia en Godard y, del otro lado del Atlántico, a la tradición del cine estadounidense de vanguardia.

“El primer golpe contra la acumulación monolítica de las convenciones fílmicas tradicionales (ya aprendidas por realizadoras radicales) es liberar la

mirada de la cámara en cuanto a su materialidad temporal y espacial y liberar la mirada del público en cuanto a su distanciamiento intenso y dialéctico”.³

Pero por más que Mulvey y otras realizadoras de vanguardia insistan en que el cine de mujeres debe evitar una política de las emociones para problematizar la identificación de la espectadora con la imagen de la mujer en la pantalla, la respuesta frente a sus escritos teóricos, la recepción de sus películas (codirigidas con Peter Wollen) no muestran consenso. Críticas feministas, espectadoras y realizadoras están en duda. Por ejemplo, Ruby Rich:

“De acuerdo con Mulvey, la mujer no es visible en el público, al que se percibe como masculino; de acuerdo con Johnston, la mujer no es visible sobre la pantalla... ¿Cómo puede formularse el planteo de una estructura que insiste en nuestra ausencia incluso frente a nuestra presencia? ¿Qué hay en una película con la cual se identifica una espectadora? ¿De qué forma pueden usarse como crítica las contradicciones? ¿Y de qué forma pueden influir estos factores sobre lo que una hace como mujer cineasta, o específicamente como cineasta feminista?”⁴

Las cuestiones de la identificación, la auto-definición, los modos y hasta la posibilidad de representarse a una misma como sujeto –preguntas que la vanguardia de artistas y teóricos masculinos también se ha estado haciendo durante casi un siglo, mientras trabaja para subvertir las representaciones dominantes o desafiar su hegemonía– son fundamentales para el feminismo. Si la identificación “no es simplemente un mecanismo psíquico entre otros, sino la operación misma en la que se constituye el sujeto humano, como la describen Laplanche y Pontalis, entonces tanto más importante, teórica y políticamente, resulta esa identificación para las mujeres que nunca antes nos hemos representado a nosotras mismas como sujetos y que tenemos imágenes y subjetividades que –hasta hace muy poco– no han sido nuestras y que por lo tanto no hemos podido modelar, retratar o crear.”⁵

Por cierto hay razones para cuestionar el paradigma teórico de un sujeto-objeto dialéctico, tanto hegeliano como lacaniano, que sostiene los discursos estéticos y científicos de la cultura occidental, ya que lo que contiene ese paradigma, aquello en lo que se apoyan esos discursos, es la no reconocida asunción de la diferencia sexual: el hecho de que el sujeto humano, Hombre, es el varón. Como en la distinción originaria del mito clásico que nos alcanza a través de la tradición platónica, la creación humana y todo lo que es humano –mente, espíritu, historia, lenguaje, arte o capacidad simbólica– se define en contradistinción con el caos amorfo, *phusis* o la naturaleza, con algo que es femenino, matriz y materia; y sobre esa oposición binaria se modelan todas las demás. Como dice Lea Melandri:

“El idealismo, las oposiciones entre mente y cuerpo, entre racionalidad y materia, se originan en un doble

encubrimiento: del cuerpo de la mujer y de la fuerza de trabajo. Sin embargo, cronológicamente antes de la mercancía y la fuerza de trabajo que la ha producido, la cuestión que se ha negado siempre en su concreción y particularidad, en su ‘forma relativa plural’ es el cuerpo de la mujer. La mujer entra en la historia habiendo perdido ya su calidad de concreta y su singularidad: ella es la máquina económica que reproduce la especie humana, y ella es la Madre, un equivalente más *universal* que el dinero, la medida más abstracta jamás inventada por la ideología patriarcal”.⁶

El hecho de que esta proposición siga siendo válida cuando se la prueba con la estética del modernismo o las numerosas tendencias del cine de vanguardia desde las películas visionarias a las estructural-materialistas en las películas de Stan Brakhage, Michael Snow o Jean-Luc Godard, pero no en las películas de Yvonne Rainer, Valie Export, Chantal Akerman, o Marguerite Duras, por ejemplo; que siga siendo válida para las películas de Fassbinder, pero no para las de Ottinger, para las películas de Pasolini y Bertolucci, pero no para las de Cavani y otras, me sugiere que quizá sea tiempo de cambiar completamente los términos de la cuestión.

Habría que preguntar a estas películas de mujeres: ¿Qué marcas formales, estilísticas o temáticas apuntan a la presencia femenina detrás de la cámara? y a partir de ahí generalizar, universalizar y decir: éste es el sonido y la imagen del cine de mujeres, éste es su lenguaje –al fin de cuentas eso sólo significa aceptar una cierta definición de arte, cine y cultura, y mostrar cómo las mujeres pueden “contribuir”, pagar su tributo a la “sociedad” y cómo lo hacen. Dicho de otra manera, preguntarse por la existencia de una estética femenina o de mujeres o un lenguaje específico del cine de mujeres, es quedar atrapada en la casa del amo y allí, como nos previene la sugestiva metáfora de Audre Lorde, legitimar los ocultos rituales de una cultura que necesitamos cambiar con urgencia. Los cambios cosméticos, nos dice ella, no serán suficientes para la mayoría de las mujeres –sean mujeres de color, negras, blancas– o en sus propias palabras la asimilación “no es aceptable dentro de la *herstory* [historia de mujeres] europea occidental”.⁷

Es hora de escuchar. Lo cual no quiere decir que debamos prescindir de un análisis y una experimentación rigurosos sobre los procesos formales de la producción de imágenes y el desarrollo de puntos de vista sobre cuestiones específicas, sino más bien que la teoría feminista debería comprometerse particularmente con la redefinición de los saberes estéticos y formales en la misma medida en que el cine de mujeres ha estado comprometido en la transformación de la visión.

Tomemos la película *Jeanne Dielman* (1975) de Akerman, que trata de las actividades cotidianas y la rutina de un ama de casa belga de clase media, una mujer madura. En esta película la pre-estética es ya plenamente estética, pero no a raíz de la belleza de las imágenes, la composición

equilibrada de los encuadres, la ausencia de planos en retroceso o la edición perfectamente calculada de tomas de la cámara fija en un espacio narrativo continuo y obsesivo, sino porque son las acciones, los gestos, el cuerpo, la mirada de una mujer lo que define el espacio de nuestra visión, la temporalidad y los ritmos de la percepción, el horizonte de significados disponible para la espectadora. El suspenso narrativo no está construido sobre la expectativa de un “evento significativo”, un acto socialmente trascendental (que por otra parte sucede, aunque en forma inesperada y casi incidental hacia el final de la película) sino sobre los menudos desligamientos en la rutina de Jeanne, los pequeños olvidos, las vacilaciones entre los gestos de tiempo-real tan comunes e “insignificantes” como pelar papas, lavar los platos o hacer café –y luego no tomarlo–. La película construye, seguramente como forma y artificio, el retrato de la experiencia femenina, su duración –percepción, sucesos, relaciones y silencios– que se percibe como inmediata e incuestionablemente verdadera. Y, en este sentido, la “pre-estética” es estética antes que esteticista, como ocurre en películas tales como *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, de Godard, *Repulsión*, de Polanski o *El eclipse*, de Antonioni. Para decir lo mismo de otra manera, la película de Akerman se dirige a la espectadora en tanto mujer.

Chantal Akerman expresa en una entrevista acerca de la realización de *Jeanne Dielman* el esfuerzo por parte de la cineasta para traducir una presencia en la emoción de un gesto, transmitir el sentido de una experiencia que, aunque subjetiva, está socialmente codificada (y por lo tanto, es reconocible) y para hacerlo formalmente, trabajando a través de su conocimiento conceptual (o, podría decirse, teórico) de la forma en el cine:

“Realmente pienso que es una película feminista porque le doy lugar a cosas que nunca o casi nunca se muestran de esa manera, como los gestos cotidianos de una mujer. Se trata de lo más bajo en la jerarquía de las imágenes fílmicas... Pero, más que por el contenido, es por el estilo. Si usted elige mostrar los gestos de una mujer en forma tan precisa es porque los ama. De alguna forma está reconociendo los gestos que siempre se negaron e ignoraron. Creo que el problema real con las películas de las mujeres no se relaciona con el contenido. Es que difícilmente alguna mujer tenga la suficiente confianza como para sostener sus sentimientos. Al contrario, el contenido es la cosa más simple y obvia. Ellas se ocupan de eso y olvidan buscar medios formales para expresar lo que son y lo que quieren, sus propios ritmos, su manera particular de ver las cosas. Muchas mujeres menosprecian inconscientemente sus propios sentimientos. Pero creo que yo no. Tengo la suficiente confianza en mí misma. Esa es la otra razón por la cual pienso que ésta es una película feminista –no por lo que dice, sino por *lo que muestra y por cómo lo muestra*”.⁸

Este lúcido planteo de la poética suena en paralelo con mi propia respuesta como espectadora y me brinda cierta explicación de por qué me reconozco en esas inusuales

imágenes fílmicas, en esos movimientos, esos silencios y esas miradas, las formas de una experiencia casi no representadas, no vistas anteriormente en el cine, pero aprehendidas aquí en forma lúcida e inequívoca. Así, el planteo no puede descartarse aduciendo que se trata de lugares comunes, como por ejemplo, la intención de la autora, o la falacia intencional. Como dice otra crítica y espectadora: en esta película se entrecruzan “dos lógicas”, “dos modos de lo femenino”: personaje y dirección, imagen y cámara, mantienen posiciones distintivas aunque interactivas y mutuamente dependientes. Llaméseles femineidad y feminismo; una se hace representable por el trabajo crítico de la otra; sin duda, una queda mantenida a distancia, construida, “encuadrada”, y no obstante “respetada”, “amada”, “con cesión de espacio” por la otra.⁹ Ambas “lógicas” permanecen separadas:

“La mirada de la cámara no puede ser construida desde la perspectiva de alguno de los personajes. Su interés va más allá de la ficción. La cámara se presenta a sí misma en su ecuanimidad y su carácter previsible, tal como lo precisa Jeanne. Sin embargo, desde el principio al fin la cámara mantiene su lógica; se desbarata el orden de Jeanne y mediante el crimen el texto llega a su final lógico: Jeanne les pone fin a ambos. Si, simbólicamente, Jeanne destruyó al falo, el orden del falo resulta visible todavía en torno de ella.¹⁰

El espacio construido por la película no es sólo uno de visión textual o fílmica, en la pantalla y no, ya que hay un espacio fuera de la pantalla inscripto en las imágenes, aunque no esté suturado narrativamente por el plano en retroceso sino llega eficazmente a los determinantes históricos y sociales que definen la vida de Jeanne y la sitúan en su encuadre. Más allá de ello el espacio de la película es también un espacio crítico de análisis, un horizonte de significados posibles que incluye hasta el/la espectador/-a o se extiende hasta él o ella (“se extiende más allá de la ficción”) en la medida en que el/la espectador/-a se llevado/-a a ocupar dos posiciones al unísono, a seguir las dos “lógicas” y percibir las como concomitantemente verdaderas.

Al afirmar que una película cuyo espacio simbólico y visual está organizado de esta manera *se dirige a su espectador/-a como a una mujer*, haciendo caso omiso del género de las personas que la miran, quiero decir que la película define todos los puntos de identificación (con personaje, imagen, cámara) como mujer, femenino o feminista. Sin embargo, ésta no es una noción tan simple ni tan evidente por sí misma como el punto de vista teórico fílmico establecido de la identificación cinematográfica, aquel que dice que la identificación con la mirada es masculina y la identificación con la imagen es femenina. Precisamente no es evidente porque tal perspectiva –la cual, por cierto, explica correctamente la forma del trabajo del cine dominante– se acepta actualmente: el que la cámara (tecnología), la mirada (voyeurismo) y la pulsión *escópica* [de la lente de la cámara] por sí misma forman parte de lo fálico y, por lo tanto, son de alguna manera entidades o figuras de naturaleza masculina.

La dificultad de comprobar que una película apela a la espectadora como mujer se introduce una y otra vez en las conversaciones o discusiones entre público y cineastas. Luego de una proyección de *Redupers* en Milwaukee (en enero de 1985) Helke Sanders contestó una pregunta acerca de la función que cumplía el muro de Berlín en su película y concluyó diciendo, si se me permite parafrasearla: “pero, por supuesto, el muro también representa otra división que es específica para las mujeres”. Ella no desarrolló la idea, pero siento que lo que quiere decir es claro y que no hay posibilidad de equívoco. Y lo mismo piensa al menos otra crítica y espectadora, Kaja Silverman, que considera al muro como una división de otro tipo que aquello que el muro separaría y no puede porque las cosas “fluyen a través del muro de Berlín, (ondas de radio y televisión, gérmenes, los escritos de Christa Wolf)” y las fotografías de Edda muestran ambas ciudades en sus “semejanzas cotidianas más que en sus divergencias ideológicas”.

Los tres proyectos están motivados por el deseo de derrumbar el muro, o, al menos, impedir que funcione como línea divisoria entre dos oposiciones irreductibles. *Redupers* convierte al muro en un signo de las fronteras

Teresa de Lauretis: Technologies of Gender Essays on Theory, Film, and Fiction

Sumario:

The Technology of Gender (1-30); The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender (31-50); Gaudy Rose: Eco and Narcissism (51-69); Calvino and the Amazons: Reading the (Post)Modern Text (70-83); Gramsci Notwithstanding, or, The Left Hand of History (84-94); Fellini's 9 1/2 (95-106); Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer (107-126); Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory (127-148)

Indiana University Press
Bloomington and Indianapolis, U.S.A.

psíquicas, ideológicas, políticas y geográficas. Funciona allí como una metáfora de la diferencia sexual, de los límites subjetivos articulados por el orden simbólico existente tanto en el Este como en el Oeste. Así, el muro designa las fronteras discursivas que separan a los habitantes del mismo país que hablan el mismo lenguaje y pertenecen a un mismo espacio dividido”.¹¹

Aquellas personas que compartimos la percepción de Silverman debemos preguntarnos si el sentido de esa otra división específica, representada por el muro en *Redupers* (la diferencia sexual, una frontera discursiva, un límite subjetivo), está presente en la película o en nuestros ojos de espectadoras. ¿Realmente se encuentra allí, en la pantalla, en la película, inscrita en el montaje lento de largas tomas y en la quietud de las imágenes de encuadres silenciosos o más bien, en nuestra percepción, en nuestra comprensión, como –precisamente– un límite subjetivo y una frontera discursiva (el género), un horizonte de significado (feminismo) que es proyectado en las imágenes hacia la pantalla, en torno al texto?

Creo que se trata de una clase de división distinta de la que aparece en la figura del “cielo dividido” de Christa Wolf, por ejemplo, en la del “cuarto propio” de Virginia Woolf: el sentimiento de una distancia interna, una contradicción, un espacio de silencio que se encuentra a lo largo del conjunto imaginario de representaciones culturales e ideológicas sin negarlas ni ocultarlas. Las artistas, cineastas y escritoras conocen esta división o diferencia porque tratan de expresarla en sus obras. Los/las espectadores/-as y lectores/-as piensan que la encontrarán en esos textos. Sin embargo, aún hoy, la mayoría de nosotros/-as seguiría estando de acuerdo con Silvia Bovenschen.

“Por el momento”, escribe Gertrude Koch, “el tema sigue siendo si las películas hechas por mujeres realmente logran subvertir este modelo básico de la construcción de la mirada de la cámara o si la mirada femenina que se posa en el mundo, en los varones, en las mujeres y en los objetos a través de la cámara será esencialmente diferente”.¹² Sin embargo, planteado en estos términos, el tema se transforma fundamentalmente en una cuestión retórica. He sugerido que el énfasis debe ser desplazado del/de la artista detrás de la cámara, la mirada o el texto como origen y determinación del significado, hacia la esfera pública más amplia del cine como tecnología social: debemos desarrollar nuestra comprensión de la imbricación del cine con otras formas de representación cultural y sus posibilidades, tanto en la producción como en la contraproducción de la visión social. Sugiero además que, aunque los/las cineastas confronten los problemas de transformación de la visión involucrando a todos los códigos del cine, específicos y no específicos, contra el dominio de tal o cual “modelo básico”, nuestra tarea como teóricas es articular las condiciones y las formas de la visión para otro sujeto social y así aventurarnos en el tema de alto riesgo que significa redefinir la estética y el conocimiento formal.

Un proyecto de esa naturaleza implica, evidentemente, reconsiderar y revalorar las formulaciones feministas iniciales, como sintetiza Sheila Rowbotham: “reflexionar

sobre nosotras mismas a través de nuestras propias creaciones culturales, nuestras acciones, nuestras ideas, nuestros panfletos, nuestra organización, nuestra historia, nuestra teoría”.¹³ Y si ahora podemos agregar “nuestras películas”, quizá ha llegado el momento de repensar el cine de mujeres como la producción de una visión social feminista. Como una forma de crítica política o de política crítica y a través de la conciencia específica que las mujeres han desarrollado para analizar la relación del sujeto con la realidad histórico-social, el feminismo no sólo ha inventado nuevas estrategias y creado nuevos textos, sino que –y esto es lo más importante– ha concebido un nuevo sujeto social: las mujeres como disertantes, escritoras, lectoras, espectadoras, consumidoras y realizadoras de formas culturales, como modeladoras de procesos culturales. Por lo tanto, el proyecto del cine de mujeres ya no es el de destruir o desbaratar la visión centrada en el varón al representar sus puntos ciegos, sus lagunas o sus represiones. Ahora, el esfuerzo y el desafío se centran en cómo producir otra visión: construir otros objetos y sujetos de la visión y formular las condiciones de representabilidad de otro sujeto social. Por ahora, el trabajo feminista en las películas parece concentrado necesariamente en esos límites subjetivos y fronteras discursivas que marcan la división de las mujeres como género-específica, una división más elusiva, compleja y contradictoria que puede ser transmitida en la noción de diferencia sexual tal como se la utiliza corrientemente.

La idea de que *una película puede apelar a la espectadora como mujer*, antes que retratar a las mujeres en forma positiva o negativa me parece muy importante en el intento crítico de caracterizar al cine de mujeres como un cine para mujeres, además de creado por ellas. Es una idea que no se encuentra en los escritos críticos que mencioné anteriormente y que se centran en la película, el objeto, el texto. Pero al releer hoy esos ensayos, se puede notar –y es importante subrayarlo– que el tema de un lenguaje fílmico o una estética femenina se articula desde el principio con el movimiento de las mujeres: “lo nuevo surge solamente del trabajo de confrontación” (Mulvey, 4); “la imaginación de las mujeres constituye el movimiento mismo” (Bovenschen, 136), y desde el punto de vista no formalista de Claire Johnston acerca del cine de mujeres como un contra-cine, una estrategia política feminista podría reivindicar, antes que evadir, el uso del cine como una forma de cultura de masas: “Con el fin de oponer nuestra objetivación en el cine, debemos liberar nuestras fantasías colectivas: el cine de las mujeres debe encarnar la pulsión deseante: tal objetivo requiere el uso del film de entretenimiento”.¹⁴

Desde los primeros festivales del cine de mujeres en 1972 (Nueva York, Edimburgo) y el primer periódico de crítica de cine feminista (*Women and Film*, publicado en Berkeley de 1972 a 1975), el tema de la expresión de las mujeres ha sido tanto de expresión de sí como de comunicación con otras mujeres, un tema que es a la vez el de la creación/invencción de nuevas imágenes y el de la creación/representación de nuevas formas de comunidad. Si repensamos el problema de una especificidad del cine de mujeres

y de las formas estéticas, de esta manera, en términos de apelación—quién está haciendo películas para quién, quién está mirando y hablando, cómo, dónde y a quién—entonces lo que se ha considerado siempre una grieta, una división, una hendidura ideológica dentro de la cultura fílmica feminista entre la teoría y la práctica o entre el formalismo y el activismo podría llegar a ser la verdadera fuerza, el impulso y la heterogeneidad productiva del feminismo. En su introducción a la reciente colección *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp y Linda Williams señalan:

“Si el trabajo feminista en el cine se ha tornado crecientemente teórico y menos orientado hacia la acción política, esto no significa necesariamente que la misma teoría sea contraproducente para la causa del feminismo ni que la forma institucional de los debates dentro del feminismo reproduzcan simplemente un modelo masculino de competencia académica. [...] Las feministas que comparten preocupaciones semejantes colaboran en autorías y ediciones conjuntas, producciones de películas en cooperativa y sistemas de distribución. Así, muchas de las aspiraciones políticas del movimiento de mujeres forman una parte integral de la misma estructura del trabajo feminista dentro y a propósito de la película”.¹⁵

La “re-visión” de su título, que tomaron prestado de Adrienne Rich (“Re-visión: el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos”, escribe Rich, es para las mujeres “un acto de supervivencia”), refiere al proyecto de reivindicar la visión de “ver de manera diferente la diferencia”, de desplazar el énfasis crítico de las “imágenes de” las mujeres “al eje de la visión en sí misma a los modos de organizar la visión y de escuchar que dan como resultado la producción de esa ‘imagen’”.¹⁶

Conuerdo con las autoras de *Re-visión* cuando dicen que durante la década del '70 las teorías feministas fueron “desde un análisis de la diferencia como opresiva a la definición y la especificación de la diferencia como liberadora, como oferente de la única posibilidad de cambio radical” (p. 12). Pero creo que el cambio radical demanda que tal especificación no se limita a la “diferencia sexual”, es decir, una diferencia entre mujeres y varones, hembras y machos o Mujeres y Varones. El cambio radical exige una delineación y un mejor entendimiento de la diferencia entre las mujeres y la Mujer, lo que equivale a decir, las diferencias entre las mujeres. Puesto que, después de todo existen historias diferentes de las mujeres. Existen mujeres que se enmascaran y mujeres que usan velo, mujeres invisibles a los varones, en su sociedad, pero también mujeres que son invisibles para otras mujeres, en nuestra sociedad.¹⁷

La invisibilidad de las mujeres negras en las películas dirigidas por mujeres blancas, por ejemplo, o del lesbianismo en la corriente principal de la crítica feminista es la que representa con más fuerza *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden, mientras que al mismo tiempo construye los términos de su visibilidad como sujetos y objetos de la visión. Ubicada en un hipotético futuro cercano y en un lugar muy

parecido al bajo Manhattan, con la mirada de un documental (según Chris Marker) y el tono de la escritura de ciencia ficción contemporánea (y la ciencia ficción de pos-nueva ola de Samuel Delany, Joanna Russ, Alice Sheldon o Thomas Disch), *Born in Flames* muestra cómo una revolución cultural social y democrática “exitosa” que transcurre su décimo año vuelve, lenta pero segura, a los viejos patrones de dominación masculina, a la política habitual y al tradicional desinterés de la izquierda por los “temas de mujeres”. Es alrededor de esta específica opresión de género, en sus diversas formas, que muchos grupos de mujeres (negras, latinas, lesbianas, madres solteras, intelectuales, activistas políticas, intérpretes de punk y de *spirituals* y un Ejército de Mujeres) triunfan al unirse y movilizarse, paradójicamente no por ignorar sino por reconocer sus diferencias.

A semejanza de *Redupers* y *Jeanne Dielman*, la película de Borden se dirige a la espectadora en tanto mujer pero no lo hace retratando una experiencia que se siente inmediatamente como propia. Por el contrario, su narrativa meramente coherente, sus planos veloces, el montaje de sonido, el contrapunto de imagen y palabra, la diversidad de voces y lenguajes y la trama conscientemente “ciencia-ficcional” de la historia sostiene a distancia a la espectadora, proyectando hacia ella su ficción como un puente de diferencia. En síntesis, lo que *Born in Flames* hace por mí, como mujer espectadora, es permitirme ver en forma diferente la diferencia, mirar a las mujeres con ojos que antes nunca había tenido pero que son míos, ya que, mientras la película subraya (las palabras son de Audre Lorde) la “interdependencia de fuerzas diferentes” en el feminismo, también inscribe las diferencias entre mujeres como *diferencias dentro del campo de las mujeres*.

Born in Flames se dirige a mí como mujer y feminista que vive un momento particular de la historia de las mujeres en los Estados Unidos de la actualidad. Los eventos y las imágenes de la película tienen lugar en lo que la ciencia ficción llama un universo paralelo, un tiempo y un lugar cualesquiera que aparentan y se sienten como un aquí y ahora aunque no le sean. Del mismo modo que yo (y todas las mujeres) vivimos en una cultura que es y no nuestra. En ese universo improbable pero no imposible de la ficción del film las mujeres se unen en la lucha misma que las divide y las diferencia. Así, lo que describe para mí, lo que provoca mi identificación con el film y me da un lugar en él como espectadora es la contradicción entre mi propia historia y la diferencia personal/política que también está dentro de mí.

“La relación entre la historia y los así llamados procesos subjetivos”, dice Helen Fehervary en una reciente discusión acerca de los filmes de mujeres en Alemania, “no consisten en captar la verdad de la historia como una entidad objetiva, sino en descubrir la verdad de la experiencia. Evidentemente, esta especie de inmediatez experiencial tiene que ver con la historia y auto-conciencia propias de las mujeres”.¹⁸ Lo que el cine de mujeres puede analizar, articular, reformular es cómo y por qué nuestras historias y nuestra conciencia son diferentes, escindidas e inclu-

so conflictivas. Haciéndolo puede ayudarnos a crear algo más para poder ser, como dice Toni Morrison de sus dos heroínas:

“Puesto que cada una había descubierto años antes que no eran ni blancas ni varones y que toda libertad y triunfos les estaban vedadas se habían propuesto crear algo más para poder ser”.¹⁹

En las páginas siguientes voy a referirme a menudo a *Born in Flames* al discutir algunas de las cuestiones que ha suscitado, pero no será con la finalidad de realizar un análisis textual. Más bien, lo tomaré como punto de partido de una serie de reflexiones acerca del tema que trata este ensayo, cosa que fue realmente para mí.

Vuelve a ser el caso de una película, y un proyecto de una cineasta los que me hacen ver con gran claridad la cuestión de la diferencia, esta vez en relación con otros factores antes que el del género, notoriamente el de raza y el de clase —una cuestión infinitamente debatida dentro del feminismo marxista y rearticulada recientemente en la prensa y las publicaciones feministas por las mujeres de color—. No es sorprendente que este tema reaparezca ahora como urgente e irrevocable en una época en la que la severa regresión social y las presiones económicas (la llamada “feminización de la pobreza”) disfraza la auto-complacencia de un feminismo liberal que disfruta de su modesta porción de legitimación institucional.

Un signo de los tiempos, la reciente producción de “películas de mujeres”, comerciales y realizadas por varones (*Lianna; Personal Best; Silkwood; Frances; Places of the Heart*, etc.) ha sido indudablemente “autorizada” y financieramente viable por esa legitimación. Pero se ha comprado el éxito, aunque modesto, del feminismo liberal al precio de hacer aceptable a la cultura dominante la complejidad contradictoria —y la productividad teórica— de conceptos tales como diferencia sexual, lo personal es político y el feminismo mismo, reduciéndolos a ideas más aceptables y ya existentes en la cultura dominante. Para muchas personas hoy la “diferencia sexual” es apenas algo más que sexo (biología) o género (en el sentido más simple de la socialización femenina) o las bases de ciertos “estilos de vida” privados (relaciones homosexuales y otras relaciones no ortodoxas); “lo personal es político” se traduce con demasiada frecuencia en “lo personal contra lo políticos”; y el campo académico y los medios se apropian muchas veces del “feminismo” como un discurso —una variedad de crítica social, un método de análisis literario o estético— entre otros y más o menos digno de atención de acuerdo al grado de su atractivo de mercado para los/las estudiantes, lectores/-as o espectadores/-as. Y, sí, un discurso perfectamente accesible para todos los varones de buena voluntad. En ese contexto hay que seguir pensando las cuestiones de raza o de clases como principalmente sociológicas o económicas, y, en consecuencia, paralelas a pero no dependientes del género, relacionadas con la subjetividad pero no determinantes, y de escasa relevancia para este “discurso feminista” que, como tal, no tendrá competencia alguna en la materia sino solamente y en el mejor de

los casos, preocupación humana o “progresista” con respecto a los individuos menos afortunados.

Sin embargo, las que han establecido la relevancia del feminismo (sin comillas) para la raza y la clase han sido muy explícitamente esas mujeres de color, negras y blancas, quienes no son los recipientes sino más bien los “blancos” de iguales oportunidades, quie-



nes están fuera o no se dejan engañar por el “feminismo” liberal, quienes comprenden que el feminismo no es nada si no es a la vez político y personal con todas las dificultades y contradicciones que ello implica. Para tales feministas resulta claro que la construcción social del género, de la subjetividad y de las relaciones de representación con la experiencia sucede dentro de la raza y la clase tanto como en el lenguaje y en la cultura, a menudo incluso, a través de los lenguajes, las culturas y los aparatos socioculturales. Así, la noción de género o “la diferencia sexual” no puede acomodarse simplemente dentro de categorías preexistentes, carentes de género o de género masculino, por las cuales se han elaborado los discursos oficiales sobre la raza y la clase; además los temas de la raza y la clase no pueden subsumirse simplemente bajo alguna categoría más amplia rotulada como la condición femenina, la femineidad, la condición de la mujer, o en última instancia, la mujer. En cambio, es cada vez más evidente que todas las categorías de nuestra ciencia social deben reformularse *partiendo de* la noción de sujetos sociales que pertenecen a un género. Y algo acerca de este proceso de reformulación —re-visión, re-escritura, re-lectura, re-pensamiento, “reflexionar sobre *nosotras mismas*”— es lo que veo inscripto en los textos del cine de mujeres aunque todavía no está suficientemente enfocado en la teoría fílmica feminista o en la práctica de la crítica feminista en general. Tal como la relación de la escritura feminista con el movimiento de mujeres, este punto demanda una discusión mucho más amplia de la que puedo realizar aquí. Sólo puedo esbozar el problema tal como repercute en mí con inusual intensidad en la recepción de la película de Lizzie Borden. Y mi propia respuesta a ella.

Lo que *Born in Flames* logra representar es esta comprensión feminista: que el sujeto mujer es en-gendrado, construido y definido como género a través de múltiples representaciones de clase, raza, lenguaje y relaciones sociales y que por consiguiente, esas diferencias entre las mujeres son diferencias *dentro* del campo de las mujeres, y por esa razón el feminismo puede existir a pesar de esas diferencias, más aún, no puede continuar existiendo sin ellas, cosa que sólo empezamos a comprender ahora. La originalidad del tema de esta película es su representación

de la mujer como sujeto social y como sitio de diferencias, diferencias que no son puramente sexuales o meramente raciales, económicas o (sub)culturales, pero que se presentan juntas y a menudo en conflicto unas con otras. Después de ver esta película una se queda con la imagen de una heterogeneidad en el sujeto social femenino, el sentido de una distancia respecto de los modelos culturales dominantes y de una división interna dentro de las mujeres que se mantiene, no a pesar de, sino en concurrencia con la unidad provisional de cualquier acción política concertada. Así, al igual que la narración del film, irresoluta, fragmentada y difícil de seguir, la heterogeneidad y la diferencia dentro de las mujeres permanece en nuestra memoria como la imagen narrativa de la película, su trabajo de representación, que no puede reducirse a una identidad fija, una semejanza de todas las mujeres como la Mujer o una representación del feminismo como una imagen coherente y accesible.

Además de las películas mencionadas, hay otras que han representado eficazmente esa división interna o esa distancia del lenguaje, la cultura y el sí-mismo que se repiten figurativa y temáticamente en el reciente cine de mujeres (por ejemplo, en *Processo a Caterina Ross*, de Gabriela Rosaleva y *Committed*, de Lynne Tillman y Sheila McLaughlin). Pero *Born in Flames* proyecta esa división en una escala social y cultural más amplia, tomando casi todos los temas y *questionándolos*. Cuando leemos en el costado de los camiones (robados) “U-Haul” que transportan los nuevos radiotransmisores móviles de las mujeres libres, que han renacido como Phoenix-Ragazza (muchacha fénix) de las llamas que destruyeron las dos estaciones, el film es “una aventura en movimiento”. Como lo vio una comentarista:

“Una película de acción, una fantasía de ciencia ficción, un *thriller* político, un film collage de la subcultura: *Born in Flames* es todo esto y nada de esto... Montada en secuencias de 15 segundos y salpicada con fragmentos de otros videos... *Born in Flames* está muy por encima de reflexiones hollywoodenses en torno de los medios tales como *Absence of Malice* (*Ausencia de malicia*), *Network* (*Poder que mata*), o *Under Fire* (*Bajo fuego*). Esto tiene menos que ver con su sustancia (la trama se centra en el sospechoso “suicidio” en prisión, a la Ulrike Meinhoff, de la líder del Ejército de las Mujeres, Adelaide Norris) que de su forma, que captura una docena de facetas de nuestro ambiente cotidiano de los medios de comunicación.²⁰

Las palabras de la última oración, que se hace eco del énfasis de Akerman acerca de la forma antes que del contenido reaparecen en Borden en varias afirmaciones a la prensa. Ella también está preocupada por su propia relación como cineasta con la representación fílmica (“dos cosas que yo me había propuesto con el film eran: cuestionar el carácter de la narración... y crear un proceso por el cual pudiera liberarme de mi propia esclavitud en términos de clase y de raza”).²¹ Y ella también, como Akerman, confía en que se puede transformar la visión, pues la suya se ha transformado: “Cualquier tipo de incomodidad que yo haya

sentido como cineasta blanca trabajando con mujeres negras hace mucho que ha desaparecido. Fue exorcizada en el proceso de realización de la película”. En respuesta a la sugerencia de la entrevistadora (Anne Friedberg) de que la película es “progresista” precisamente porque “exige cierta incomodidad de la audiencia y fuerza a la espectadora para confrontar su propia posición política (o falta de ella)”, Borden rechaza de plano el supuesto implícito de la entrevistadora:

“No pienso que se trata solamente de un público blanco de clase media. Lo que fue importante para mí fue crear una película en la cual ese *no* era el único público. El problema con gran parte del material crítico sobre la película es que se asume un público blanco de clase media, lector de los artículos escritos sobre una película que ellos/-as dan por sentado que tiene sólo un público blanco de clase media. Estoy muy confundida respecto a la incomodidad que sienten los/las críticos/-as. Lo que estuve tratando de hacer (y utilizar el humor es una forma de intentarlo) fue tener varias posiciones en las que cada persona puede tener un lugar en algún nivel. Cada mujer –con los varones es una cuestión totalmente distinta– tendría algún nivel de identificación con una posición dentro de la película. Algunos/-as críticos/-as están sobre-identificados/-as con una especie de posición privilegiada. Básicamente ninguna de las ubicaciones de los personajes negros estaba contra alguno/-a de los/las espectadores/-as blancos/-as, sino que era apenas una invitación: vení y trabajá con nosotros/-as. En vez de decirle al/a la espectador/-a que él o ella *no* pueden pertenecer, se supone que el espectador y la espectadora son depósitos de todos esos puntos de vista diferentes y todos esos estilos de retórica diferentes. Con cierta esperanza uno o una podría llegar a identificarse con una posición pero podría evaluar todas las posiciones diferentes presentadas en la película. Básicamente siento que esta incomodidad sólo proviene de gente que se resiste muchísimo a ese tipo de cosa”.²²

A mi entender ésta es una respuesta que reseña sutilmente un cambio en el cine de mujeres, un pase de la estética de la subversión modernista o de vanguardia a un naciente conjunto de cuestiones sobre la representación fílmica a las cuales se puede o no aplicar el término *estética*, dependiendo de la definición de arte que se haga, la definición de cine y la relación entre ambas. Igualmente, de un modo u otro serían preferibles o más aplicables en este contexto los términos *posmoderno* o *estética posmodernista*, como ha sugerido Craig Owens en cuanto al trabajo de otras mujeres artistas aunque éste es un tema demasiado amplio para discutir aquí.²³

En todo caso, según mi parecer, ha habido una transformación en el cine de mujeres desde una estética centrada en el texto y sus efectos sobre el sujeto espectador/-a o lector/-a –cuya auto-coherencia, real o imaginaria se fractura por la propia perturbación del texto en cuanto coherencia lingüística, visual y/o narrativa– a lo que podría llamarse una estética de la recepción, en la que el/la espectador/-a es la preocupación primera de la película en el sentido de que está inscripto/-a desde el principio en el proyecto de la

cinematista e incluso en la realización de la película.²⁴ Por supuesto, una preocupación explícita por el público no es nueva en el arte ni en el cine, desde Pirandello y Brecht en el pasado, y está siempre presente en forma conspicua en Hollywood y en la TV. Sin embargo, lo nuevo aquí es la particular concepción acerca del público, que ahora se encara en su heterogeneidad y en su otredad respecto del texto.

La concepción del público como una comunidad heterogénea se hace aparente en las películas de Borden por su inusual manejo de la función de dirección. El uso de la música y el ritmo en conjunción con el lenguaje hablado desde el rap hasta una variedad de jergas subculturales y lenguajes no estandarizados sirve menos a los propósitos de documentación o cine verdad que a aquellos a los que en otro contexto podría llamarse de caracterización: esos elementos están allí para proveer un medio de identificación psicológica que usualmente está de acuerdo con los caracteres principales o los “protagonistas”. “Quería hacer una película que públicos diferentes pudieran relacionar con niveles diferentes; si querían ignorar el lenguaje podrían hacerlo”, afirmó Borden a otra entrevistadora, “pero no quería hacer una película que fuera anti-lenguaje”.²⁵ La importancia del “lenguaje” y su presencia constitutiva en ambas esferas, la pública y la privada, está subrayada por la multiplicidad de discursos y tecnologías de comunicación visual, verbal y aural previamente enraizadas tanto en forma como en el contenido de la película. Si el muro de lenguaje oficial, los sistemas omnipresentes de apelación pública y la estrategia misma de la toma de posesión de las mujeres de una estación de TV afirma el lazo fundamental de comunicación y poder, la película también insiste en representar a los otros discursos sociales no oficiales, heterogeneidad y efectos constitutivos en cuanto al sujeto social.

Respecto de ello, podría argumentarse que tanto los personajes como los/las espectadores/-as de la película de Borden están ubicados/-as en relación con discursos y representaciones sociales (de clase, raza y género) dentro de particulares “límites subjetivos y fronteras discursivas” análogos en su especificidad histórica a aquellos que Silverman vio simbolizados por el muro de Berlín en *Redupers*. También los/las espectadores/-as se encuentran limitados/-as en su visión y su entendimiento por su propia ubicación social y sexual, como sugiere su incomodidad en algunas de las respuestas. El declarado intento de Borden de convertir al/a la espectador/-as en un *locus* (“un depósito”) de diferentes puntos de vista y configuraciones discursivas (“esos diferentes estilos de retórica”) me sugiere que el concepto de una heterogeneidad de la audiencia también se vincula con una heterogeneidad de, o, en el espectador/-a individual.

Si, como afirman recientes teorías de la textualidad, el Lector/-a o Espectador/-a está implicado/-a en el texto como un efecto de su estrategia –bien como la figura de una unidad o coherencia de significado construida por el texto (el “texto de placer”), bien como la figura de la división, la

diseminación, la incoherencia, inscriptas en el “texto de goce” –entonces, el/la espectador/-a de *Born in Flames* está en alguna otra parte, resistente al texto y le es ajeno. Este/esta espectador/-a de películas no sólo *no* está suturado/-a en el texto “clásico” por identificación narrativa y psicológica, sino que tampoco está preso/-a en el tiempo de la repetición “en el límite de cualquier subjetividad fija, materialmente inconstante, dispersa, en proceso”, como adecuadamente describe Stephen Heath al/a la espectador/-a al/a la que se dirige el film de vanguardia (estructural-materialista).²⁶ Lo que pasa es que este/-a espectador/-a no corre el riesgo de ser capturado/-a por el texto.

Sin embargo, uno/-a se siente atrapado/-a por la fuerte carga erótica de la película, responde a la “inversión” erótica que sus personajes femeninos tienen entre ellos y la realizadora con algo que no es ni placer ni *jouissance*, ni edípico, ni pre-edípico, como se ha definido a esos personajes para nosotros/-as sino nuevamente (como *Jeanne Dielman*) con algo que es un reconocimiento inequívoco y sin precedentes. Otra vez el espacio textual se extiende hasta el/la espectador/-a en sus dimensiones crítica y erótica. Estas películas no me ponen en el lugar de la espectadora femenina, no me asignan un rol, un auto-imagen, una ubicación en el lenguaje o deseo. Hacen un lugar para lo que



“mí misma”, sabiendo que no lo conozco; me dan espacio para tratar de conocer, ver, entender. Dicho de otra forma, al dirigirse a mí como *una* mujer, no me limitan ni me señalan como Mujer.

La incomodidad de los/las críticos/-as de Borden podría ubicarse exactamente en este desencuentro entre el/la espectador/-a y el texto: la decepción de no encontrarse uno/-a mismo/-a, no encontrarse “interpelado/-a” o solicitado/-a por la película cuyas imágenes o cuyos discursos proyectan hacia el/la espectador/-a un espacio de heterogeneidad, de diferencias y de coherencias fragmentadas que no pueden resumirse ni concretarse en un/-a espectador/-a individual o sujeto espectador burgués o lo que sea. No hay una pelea frente a frente entre la heterogeneidad discursiva del film y las fronteras discursivas de cada espectador/-a. Estamos invitado/-as y mantenidos/-as a distancia, intermitentemente interpelados/-as sólo en la medida en que somos capaces de ocupar la posición de la persona que interpela, por ejemplo, cuando Honey, la disc jockey de Radio Phoenix dirige estas palabras a la audiencia: “Mujeres negras, estén preparadas, mujeres blancas, prepárense, mujeres indias, sigan preparadas, porque ésta es nuestra hora y todo el mundo debe comprenderlo”.²⁷ ¿Qué individuo de la audiencia, varón o mujer, puede sentirse interpelado como espectador-sujeto o, en otras palabras, inequívocamente aludido?

Hay un momento famoso en la historia del cine que tiene cierto paralelo con éste, que no por casualidad fue “descubierto” por críticas de cine feministas, en una película acerca de las mujeres, hecha por una mujer, *Dance, Girl, Dance*, de Dorothy Arzner: se trata del momento en el que Judy interrumpe su representación escénica y, mirando al público del vaudeville, se sale de su rol y habla como una mujer que se dirige a un grupo de gente. Según han notado las críticas feministas la novedad de esta apelación directa no es sólo que rompe con los códigos de la ilusión teatral y el placer voyeurístico, sino que demuestra que no puede establecerse ninguna complicidad, ningún discurso compartido entre la actriz (en la posición de imagen, representación, objeto) y el público masculino (en la posición de mirada controladora); es decir, ninguna complicidad fuera de los códigos y las reglas de la representación. Al romper los códigos Arzner revela las reglas y las relaciones de poder que los constituyen y que a su vez están sostenidos por ellos. Y el público del vaudeville en su película muestra por supuesto un gran malestar con el discurso de Judy.

Estoy sugiriendo que el malestar con el discurso de Honey también tiene que ver con los códigos de representación (de raza y de clase tanto como de género) y las reglas y relaciones de poder que los sostienen: reglas que también impiden el establecimiento de un discurso compartido y de ahí el “sueño” de un lenguaje común. ¿De qué otro modo pueden ver los/las espectadores/-as en esta traviesa y exuberante película de ciencia-ficción una propaganda o plan para la acción política, que argumentan, de todos modos, podría no funcionar? (“Ya... todos hemos pasado por esto antes. Como varón no estoy amargado porque nosotros sabemos que no funciona. Esto es infantilismo político,

estas mujeres se hacen los machos, como los varones solían hacerlo...”).²⁸ Si no es por eso, ¿por qué verían ellos la película “como una *prescripción* a través de la fantasía”? La opinión de Borden es que “esa gente no ha estado verdaderamente preocupada por la raza y la clase... la gente está preocupada porque las mujeres son gay. Sienten que esto es separatista”.²⁹ Mi opinión es que la gente está preocupada por tres cosas: clase, raza y género –siendo precisamente el lesbianismo la demostración de que el concepto de género está fundado a través de la raza sobre la estructura que Adrienne Rich y Monique Wittig, respectivamente, llamaron “heterosexualidad compulsiva” y “contrato heterosexual”.³⁰

La noción teórico-fílmica del/de la espectador/-a como tal se ha desarrollado ampliamente en un intento de respuesta planteada por teóricas feministas y sintetizado en las palabras de Ruby Rich, a quien ya hemos citado: “¿Cómo formular una comprensión de una estructura que insiste sobre nuestra ausencia aún frente a nuestra presencia?” En armonía con la divergencia temprana de las feministas sobre la política de imágenes, la noción del/de la espectador/-a como tal se desarrolló a lo largo de dos ejes: uno parte de la teoría psicoanalítica del sujeto y emplea conceptos tales como primario y secundario, consciente e inconsciente, proceso simbólico e imaginario; el otro parte de la diferencia sexual y se hace este tipo de preguntas: ¿Cómo puede ver la espectadora? ¿Con qué se identifica? ¿Dónde/cómo/en qué géneros fílmicos está representado el deseo femenino?, etc. La infracción del código de Arzner en *Dance, Girl, Dance* fue una de las primeras respuestas en la segunda línea de interrogantes, que ahora aparece lejos como la más fructífera para el cine de mujeres. Me parece que hasta la fecha *Born in Flames* ha logrado la respuesta más interesante.

Entre otras cosas la película asume que la espectadora puede ser negra, blanca, piel roja, de clase media o no y quiere que tenga un lugar dentro de la película, alguna medida de identificación –“identificación con una posición”, especifica Borden–. “Con los espectadores es una cuestión totalmente diferente”, agrega, obviamente sin mucho interés en explorarla (aunque luego sugiere que los espectadores negros responden a la película “porque no la ven sólo como referente a las mujeres. La ven como una expresión de la toma de poder”).³¹ En suma, se apela a la espectadora como mujer en género, y en forma múltiple y heterogénea en cuanto a su raza y clase; es decir que aquí también los puntos de identificación son todos femeninos o feministas, pero en lugar de las “dos lógicas” del personaje y el/la realizador/-a, como *Jeanne Dielman, Born in Flames* antepone sus discursos diferentes.

Segundo, como apunta Friedberg en una de sus preguntas, las imágenes de mujeres en *Born in Flames* son “desestetizadas”: “nunca convertís el cuerpo en fetiche a través de una máscara. De hecho la película parece conscientemente desestetizada, y eso es lo que le otorga su calidad documental”.³² No obstante, para algunas personas, aquellas imágenes de mujeres parecen ser extraordinariamente hermosas. Si ése fuera el caso de la mayoría de las espec-

tadoras de películas, cualquiera que sea su posición social, estaríamos enfrentando una paradoja teórico-fílmica, ya que en la teoría fílmica el cuerpo femenino es construido precisamente como un fetiche o una máscara.³³ Quizá no inesperadamente la respuesta de la cineasta es asombrosamente coincidente con la de Chantal Akerman, aunque sus películas son bastante distintas en lo visual y de hecho las de la última se reciben en general como un trabajo “estético”:

Borden: “Lo importante es filmar cuerpos femeninos como nunca se hizo antes... Elijo mujeres según la postura que me gusta. La postura es casi como la gestalt de una persona”.³⁴

Akerman (antes citada): “Le doy espacio a cosas que nunca o casi nunca se mostraron de esa manera... Si una decide mostrar los gestos de una mujer con tanta precisión es porque las ama”.

El punto de esta referencia cruzada de dos películas que tienen poco más en común que el feminismo de sus realizadoras es subrayar la persistencia de ciertos temas y preguntas formales sobre la representación y la diferencia, temas y preguntas a los que yo llamaría estética y que son el producto histórico del feminismo y la expresión del pensamiento crítico-teórico feminista.

Como las obras de las cineastas feministas a las que me he referido y otras, muy numerosas para mencionarlas aquí, *Jeanne Dielman* y *Born in Flames* están comprometidas con el proyecto de transformación de la visión a través de la invención de formas y procesos de representación de un sujeto social, las mujeres, que hasta ahora ha sido poco menos que irrepresentable, proyecto ya expuesto (al mirar atrás una siente la tentación de decir, programáticamente) en el título de la película de Yvonne Rainer: *Film about a Woman Who...* (1974), proyecto que en cierto modo todas estas directoras han seguido re-elaborando. La división género-específica de las mujeres en el lenguaje, la distancia con la política oficial, el impulso para imaginar nuevas formas de comunidad tanto como para crear nuevas imágenes (“creando algo más para ser”) y la conciencia de un “factor subjetivo” en el centro de todos los tipos de trabajo –doméstico, industrial, artístico, crítico o político– son algunos de los temas que articulan la particular relación de subjetividad, significado y experiencia que engendran al sujeto social como mujer. El cine de mujeres ha explorado formalmente estos temas, encerrados en la frase “lo personal es político” y la exploración ha tenido distintas formas: se han utilizado la disyunción de la imagen y la voz, la re-elaboración del espacio narrativo, la proyección de estrategias de dirección que alteran las formas y el balance de la representación tradicional. Desde la inscripción de la duración y el espacio subjetivos dentro del encuadre (un espacio de repeticiones, silencios y discontinuidades en *Jeanne Dielman*) a la construcción de otros espacios sociales discursivos (los espacios discontinuos pero interconectados de las “redes” de mujeres en *Born in Flames*) el cine de mujeres ha emprendido una re-definición del espacio público y el privado que bien podría responder al llamado por

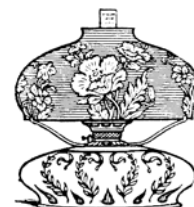
“un nuevo lenguaje del deseo” y que realmente ha refutado la exigencia de la “destrucción del placer visual”, si por ella se alude a los cánones de la representación estética tradicional, clásica y modernista.

Una vez más, la contradicción de las mujeres en el lenguaje y en la cultura se manifiesta en una paradoja: la mayoría de los términos mediante los cuales hablamos de la construcción del sujeto social femenino en la representación cinematográfica lleva en su forma visual el prefijo *de-* para señalar la deconstrucción o la desestructuración, si no la destrucción de la misma cosa a representar. Hablamos de la desestetización del cuerpo femenino, la desexualización de la violencia, la desedipización de la narrativa, etc. Al volver a pensar el cine de mujeres de esta forma, podemos responder así provisoriamente a la pregunta de Bovenschen: Existe una cierta configuración de temas y problemas formales articulados continuamente en lo que llamamos cine de mujeres. La forma en la que se han desarrollado y expresado, tanto en el arte como en la crítica, parece apuntar menos a una “estética femenina” que a una *desestética* feminista. Y si la palabra suena burda o poco elegante...

Traducción: Beatriz Olivier

Notas

Estoy muy agradecida a Cheryl Kader por haber compartido generosamente conmigo su conocimiento y perspicacia, desde la concepción de este ensayo y mientras lo escribía, y a Mary Russo por sus serias sugerencias críticas.



¹Silvia Bovenschen, “Is There a Feminine Aesthetic?”, trad. Beth Weckmueller, *New German Critique*, Nº 10 (Winter 1977): 136. [Originalmente publicado en *Aesthetik und Kommunikation* 25 (Set. 1976).]

²Laura Mulvey, “Feminism, Film, and the Avant-Garde”, *Framework*, Nº 10 (Spring 1979): 6. Ver también el relato de Christine Gledhill, “Recent Developments in Feminist Film Criticism”, *Quarterly Review of Film Studies* 3, Nº 4 (1978).

³Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16, Nº 3 (Autumn 1975): 18.

⁴B. Ruby Rich, en “Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics”, *New German Critique*, Nº 13 (Winter 1978): 87.

⁵J. Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis*, trad. D. Nicholson-Smith (New York, W.W. Norton, 1973), p. 206.

⁶Lea Melandri, *L'infamia originaria* (Milano: Edizioni L'Erba Voglio, 1977), p. 27; la traducción es mía. Para una discusión más desarrollada de las teorías semióticas fílmicas y narrativas, ver Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't*:

Feminism, Semiotics, Cinema (Bloomington, Indiana University Press, 1984).

⁷Audre Lorde, “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House” y “An Open Letter to Mary Daly” en *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, ed. Chérrie Moraga y Gloria Anzaldúa (New York: Kitchen Table Press, 1983), p. 96. Ambos ensayos figuran en el libro de Lorde titulado *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, N.Y., Crossing Press, 1984).

⁸“Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*”, *Camera Obscura*, N° 2 (1977): 118-19.

⁹En la misma entrevista Akerman dijo: “No tenía dudas acerca de los encuadres. Estaba muy segura acerca de dónde, cuándo y por qué colocar la cámara... le permití a ella [el personaje] vivir su vida en el centro del encuadre. No me acerqué demasiado, pero tampoco estuve muy lejos. La dejé estar en su espacio. No está descontrolado. Pero la cámara no era un voyeur en el sentido comercial porque siempre sabías donde yo estaba... Fue la única manera para filmar, para evitar cortar la mujer en cien pedazos, para evitar la acción en cien lugares, para mirar cuidadosamente y para ser respetuosa. El encuadre era para respetar a ella, el espacio y sus gestos dentro de él” (ibid., p. 119).

¹⁰Janet Bergstrom, “*Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman”, *Camera Obscura*, N° 2 (1977): 117. Acerca de la consistencia formal rigurosa de la película, ver también Mary Jo Lakeland, “The Color of *Jeanne Dielman*”, *Camera Obscura*, N°s 3-4 (1979): 216-18.

¹¹Kaja Silverman, “Helke Sander and the Will to Change”, *Discourse*, N° 6 (Fall 1983): 10.

¹²Gertrud Koch, “Ex-changing the Gaze: Re-visioning Feminist Film Theory”, *New German Critique*, N° 34 (Winter 1985): 144.

¹³Sheila Rowbotham, *Woman’s Consciousness, Man’s World* (Harmondsworth, Inglaterra, Penguin Books, 1973), p. 28.

¹⁴Claire Johnston, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, en *Notes on Women’s Cinema*, ed. Claire Johnston (London, SEFT, 1974), p. 31. Ver también Gertrud Koch, “Was ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmkritik”, *frauen und film*, N° 11 (1977).

¹⁵Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams, eds. *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Frederick, MD, University Publications of America and the American Film Institute, 1984), p. 4.

¹⁶Ibid., p. 6. La cita de Adrienne Rich se encuentra en su libro *On Lies, Secrets, and Silences* (New York, W.W. Norton, 1979), p. 35 [en trad. *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983].

¹⁷Ver Barbara Smith, “Toward a Black Feminist Criticism”, en *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave: Black Women’s Studies*, ed. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott, and Barbara Smith (Old Westbury, N.Y., Feminist Press, 1982).

¹⁸Helen Fehervary, Claudia Lenssen, and Judity Mayne,

“From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women’s Film Production and Reception”, *New German Critique*, N°s 24-25 (Fall/Winter 1981-82): 176.

¹⁹Toni Morrison, *Sula* (New York, Bantam Books, 1975), p. 44.

²⁰Kathleen Hulser, “Les Guérillères”, *Afterimage* 11, N° 6 (January 1984): 14.

²¹Anne Friedberg, “An Interview with Filmmaker Lizzie Borden”, *Women and Performance* 1, N° 2 (Winter 1984): 43. Sobre el esfuerzo para entender la relación de una mujer como feminista a diferencias raciales y culturales, ver: Elly Bulkin, Minnie Bruce Pratt, and Barbara Smith, *Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism* (Brooklyn, N.Y., Long Haul Press, 1984).

²²Entrevista en *Women and Performance*, p. 38.

²³Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, en *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*, ed. Hal Foster (Port Townsend, Wash., Bay Press, 1983), pp. 57-82. Ver también Andreas Huyssen, “Mapping the Postmodern”, *New German Critique*, N° 33 (Fall 1984): 5-52, publicado también en su libro *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, Indiana University Press, 1986).

²⁴Los actores y las actrices no profesionales y los personajes son una parte importante del público buscado de la película: “No quería que la película estuviera atrapada en el ghetto de los films blancos. Hice mailings. Conseguimos listas, listas de mujeres negras, listas de gays, listas que atacarían a mucha gente diferente al Film Forum...” (Entrevista en *Women and Performance*, p. 43).

²⁵Betsy Sussler, “Interview”, *Bomb*, N° 7 (1983): 29.

²⁶Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1981), p. 167.

²⁷El guión de *Born in Flames* está publicado en *Heresies*, N° 16 (1983): 12-16. Borden habla de cómo se desarrolló el guión con los actores y las actrices de acuerdo a sus capacidades y experiencias en la entrevista que aparece en *Bomb*.

²⁸Entrevista en *Bomb*, p. 29.

²⁹Entrevista en *Women and Performance*, p. 39.

³⁰Adrienne Rich, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs* 5, N° 4 (Summer 1980): 631-60; Monique Wittig, “The Straight Mind”, *Feminist Issues* (Summer 1980): 110.

³¹Entrevista en *Women and Performance*, p. 38.

³²Ibid., p. 44.

³³Ver Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”, *Screen* 23, N°s 3-4 (September/October 1982): 74-87.

³⁴Entrevista en *Women and Performance*, pp. 44-45.

Feminismo y epistemología: ¿tiene sexo el sujeto de la ciencia?

Diana Maffía*

El conocimiento es una relación del sujeto con el mundo. Específicamente, una relación epistémica. La pregunta filosófica acerca de quién es ese sujeto no es en rigor una pregunta epistemológica, sino más bien metafísica o antropológica. Pero su respuesta puede ser relevante a la hora de evaluar la legitimidad o no de los sistemas de conocimiento contruidos a partir de esa relación.

De hecho, buena parte de la crítica feminista a las construcciones epistemológicas tradicionales consiste en que bajo la apariencia de la invisibilización de ese sujeto, se ha operado una sistemática exclusión de los modos femeninos del saber (modos que ponen en juego la emotividad, que comprometen la subjetividad y se hallan ligados a su contexto).

Que haya tales “modos femeninos” del saber puede ser discutible si los describimos desde posiciones esencialistas; pero parece bastante obvio si apelamos a la psicogénesis de las *características* que hacen de cada persona un “varón” o una “mujer” según las formas socialmente establecidas por la cultura a la que pertenece, aunque no esté biológicamente determinada a ellas.

La ciencia, desde la modernidad, concibe al universo como algo autónomo, que opera de forma mecánica o causal. Y el éxito de la ciencia y la tecnología, según suele sostenerse, se basa en una metodología que protege a las investigaciones de la oscilación idiosincrática de la motivación humana. El sujeto presupuesto aquí es un sujeto autónomo y desinteresado.

¿Qué pasa si consideramos ahora que el ser autónomo y desinteresado es precisamente el interés subjetivo de algunos individuos, justamente los de sexo masculino? Ocurre que el interés de estos sujetos se superpone al interés de la ciencia, pero bajo la apariencia de objetividad y desapego. Indagar en el sujeto de conocimiento, y en la constitución de su yo y su sexualidad, es un giro radical en el análisis del conocimiento que está destinado a considerar como ideológica la negación de la existencia de una relación entre subjetividad y ciencia.

Indagar en la biografía de mujeres científicas es una de las estrategias recientes de las epistemólogas feministas que no sólo hacen eje en el sujeto sino en su sexualidad. Un ejemplo de este tipo de análisis lo ofrece Evelyn Fox Keller, en su inteligente y sutil biografía sobre la premio Nobel Bárbara McClintock,¹ en la que describe la vida de esta científica como una dualidad de éxito y marginalidad. Mientras el éxito afirma su legitimidad como científica, su marginalidad nos da la oportunidad de examinar el papel y el destino del disidente en el desarrollo del conocimiento científico.

Fox Keller nos transmite el sentimiento de marginación que la misma McClintock conserva, aún después de haber sido laureada por su descubrimiento de la trasposición genética (el descubrimiento de que los elementos genéticos pueden moverse de una forma aparentemente coordinada y pasar de un puesto cromosómico a otro). McClintock se considera marginada del mundo de la biología moderna, aunque no por ser mujer sino por ser una desviacionista (filosófica y metodológicamente).

La de Fox Keller no es una historia romántica (la de años de prejuicios, desprecio e indiferencia finalmente coronados por el reconocimiento y la verdad) ni una historia heroica (la de una científica “muy adelantada para su época” cuyos descubrimientos sólo ahora podemos apreciar). Es una biografía que sirve de oportunidad, y a la vez de ilustración, para discutir problemas epistemológicos centrales.

Según ella misma afirma sobre la carrera de McClintock: “la leí más bien como una historia de los lenguajes de la ciencia –de los procesos por los que los mundos del discurso científico común son establecidos, delimitados con eficacia, aunque al mismo tiempo sigan siendo lo suficientemente permeables como para que determinado trabajo pueda pasar de ser incomprensible en una época a la aceptación (si no la plena comprensión) en otra”.

En un trabajo posterior² se concentra aún más en el tema que nos interesa, tratando de aislar las concepciones que tenía McClintock sobre la naturaleza, la ciencia y la relación entre mente y naturaleza. Se procura mostrar tal concepción no sólo como una desviación de la concepción convencional, sino en su propia coherencia interna. Y en su núcleo advierte Fox Keller un respeto a la diferencia y a la complejidad que tiene consecuencias para la cognición y la percepción.

Una frase recurrente en McClintock: “se encuentra cualquier cosa que se pueda pensar”, no es un enunciado

* Diana Maffía es profesora de filosofía, docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA donde forma parte del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer con un proyecto sobre Ciencia y Ética desde la Teoría del Género. Coordina además el Foro Interdisciplinario de Estudios de Género en el CEA.

sobre la capacidad de la mente sino sobre la de la naturaleza, que se caracteriza por una complejidad a priori que excede con mucho la capacidad de la imaginación humana. A su vez, su recomendación de “escuchar a la materia”, de “dejar que el experimento nos diga qué hacer”, implica una especial atención a los casos excepcionales. McClintock cree que centrarse primordialmente en clases y números anima a quien investiga a pasar por alto la diferencia, a llamarla “una excepción, una aberración, algo que contamina”.

Las diferencias deben ser comprendidas. La historia de su propia investigación ilustra esta obstinada persecución de una explicación para lo diferente. Su trabajo en la trasposición genética “comenzó de hecho con la observación de un modelo aberrante de pigmentación en unos pocos granos de una sola planta de maíz. Y su empeño en descubrir el significado de ese modelo singular la mantuvo durante seis años de solitaria y ardua investigación: todo ello dirigido a hacer comprensible la diferencia que ella estaba viendo” (*Reflexiones*, 174).

A Fox Keller le interesa destacar que hacer comprensible la diferencia no significa hacerla desaparecer, pues “las excepciones” tienen significado propio; y así, a una concepción según la cual hay una unidad cósmica dirigida por una ley unificada, el ejemplo de McClintock permite oponer un modelo de respeto por la diferencia que se contenta con la multiplicidad como un fin en sí mismo. Mientras el primer modelo se apoya en la división dicotómica de la realidad como prerrequisito epistemológico (sujeto-objeto, mente-materia, sentimiento-razón, desorden-ley), en el segundo modelo el reconocimiento de la diferencia proporciona un punto de partida para la capacidad de relacionarse, sirve como clave para nuevos modos de conectarse con la naturaleza y como una invitación a comprometerse con ella.

Ver algo que aparentemente no se adecuaba significa para McClintock un desafío para encontrar el modelo multidimensional más amplio en el que sí se adecuaba. Los granos anómalos de maíz no evidenciaban el desorden o la ausencia de ley, sino un sistema de orden más amplio, que no se puede reducir a una sola ley. La diferencia invita a una forma de compromiso y entendimiento en que lo individual sea preservado.

Cuando McClintock habla de sus observaciones y experimentos como científica, utiliza un lenguaje revelador de la conexión con el mundo que encarna: “No hay dos plantas que sean exactamente iguales. Todas son diferentes, y, en consecuencia, hay que conocer esa diferencia”, nos explica. “He empezado con la planta de semillas y no quiero abandonarlo. No siento que sepa lo que pasa si no examino la planta en todo su proceso. Por ello conozco a cada una de

las plantas en el campo, las conozco íntimamente, y encuentro un gran placer en conocerlas”. Como se ve, en la relación de conocimiento que describe hay una apelación a la empatía, a una forma de conocimiento que permita la intimidad sin que se aniquile la diferencia. El suyo es un vocabulario de afecto, de afinidad, de amor.

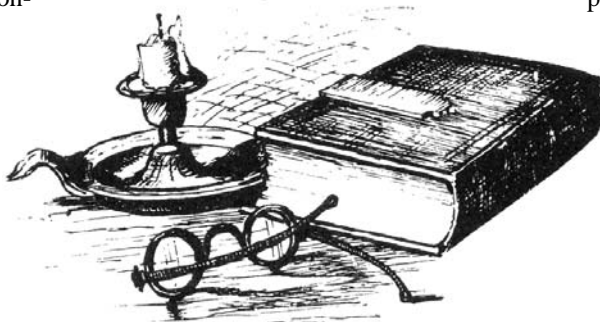
Para Fox Keller, “el punto crucial es que McClintock puede correr el riesgo de suspender los límites entre sujeto y objeto sin poner en peligro a la ciencia, precisamente porque para ella la ciencia no está basada en esa división” (*Reflexiones* 176). En este respeto por la diferencia se abandona la división entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro, entre la mente y la naturaleza, sin que se genere el caos ni se produzca una fusión simbiótica, sino en una integridad estructural.

Entiéndase que Fox Keller no propone una “mística de la participación”, sino la iluminación de un modo de acceso confiable al conocimiento del mundo. Es muy tentador asociar este modo de acceso, con su énfasis en la intuición, en el sentimiento, en la conexión y la relación, con los estereotipos más familiares sobre las mujeres. Sobre todo si comparamos el lenguaje anterior con expresiones como las que un biólogo usa para ilustrar a sus alumnos/-as: “la investigación es muy parecida a la caza de venados. Hay que estar en el lugar adecuado en el momento adecuado para ver la presa, y, desde luego, hay que llevar una escopeta cargada y saber usarla”.³

La metáfora del investigador como cazador o guerrero, y la de la ciencia como un campo de batalla suenan inocentes en comparación con el modo en que un científico describe su búsqueda: “Me gustaba seguir el curso de otra mente a través de esas investigaciones minuciosas y atormentadoras para ver al observador implacable atrapar a la Naturaleza y estrujarla hasta que el sudor estallara cubriéndola por completo y sus esfínteres se aflojaran”.⁴ Una especie de perverso voyeur epistemológico.

Pero invirtiendo los términos, ¿cómo se espera que sea el sujeto de conocimiento de una ciencia que se anuncia a sí misma con la promesa de una separación fría y objetiva de su objeto de estudio, que promete poder y el ejercicio del dominio sobre la naturaleza, que concibe la búsqueda de conocimiento como un ejercicio de adversidad? Por cierto no coincide con el prototipo cultural del sujeto femenino.

Las razones de la no coincidencia entre el ideal de la ciencia moderna y el de femineidad deben buscarse, según Fox Keller, en la explicación psicoanalítica de las relaciones objetales, del desarrollo del yo en relación con las otras personas. Ofrece así dos modelos de conocimiento, como “amor” y como “poder”, que estarían vinculados a dos formas diferentes de estructurar el yo, por identificación y



empatía en el primer caso, por separación y autonomía en el segundo.

Ahora bien, dichas estructuras corresponden, en las teorías psicológicas del desarrollo, a los modos en que niñas y niños logran su identidad sexual a partir de la identificación con su primer objeto vincular –la madre– o su separación de él. Claro que el hecho de que la conexión constituya la femineidad y la separación la masculinidad no es de ningún modo necesario sino que se debe a la contingencia de que en nuestras sociedades es aún la madre quien está a cargo de la crianza de los niños. Una repartición más igualitaria de los roles domésticos resultaría en un modo diferente de constitución de la sexualidad y del conocimiento.

Las feministas subrayan que las teorías psicoanalíticas, al ubicar la autonomía como meta del desarrollo, descuidan la conectividad con las otras personas.⁵ Y es precisamente esta falta de conectividad la que garantiza la objetividad. La autonomía aparece como un ideal emocional, cognitivo y también político, que merece ser revisado.

Un modo de revisión es el que la misma Fox Keller propone cuando habla de “objetividad dinámica”, que comienza re-examinando la autonomía, centrándose en un juego dinámico entre el yo y el otro, para llegar a una objetividad como meta que valoriza la experiencia subjetiva (y no tiene como precio la desconexión).

Otro enfoque provocativo es el de la exploración crítica de ciertos presupuestos como el de que el sujeto cognoscente es un individuo solitario y autosuficiente, al menos en su búsqueda de conocimiento, y el de que su sexualidad no es un dato significativo. Como apunta Lorraine Code, cuestiones sobre la credibilidad establecida, sobre conocimiento y poder, sobre el lugar del conocimiento en los juicios éticos y estéticos y sobre las agendas políticas y la responsabilidad de los sujetos cognoscentes son cuestiones epistemológicamente significativas.⁶

La concepción sociocultural del cuerpo y la sexualidad recibe un tratamiento muy sugerente en los trabajos de Luce Irigaray, que señala que la mujer es reducida al status de cuerpo “neutro” por efecto de la sexualización masculina de los conocimientos. El discurso dominante define al “Hombre” como sujeto cognoscente, pensante, productor de pensamientos, de conceptos e ideas; al proyectar esta representación sobre el cuerpo masculino produce sobre éste una correspondencia que Irigaray llama “isomorfismo”. Cuando la mujer está representada como contrapartida corporal de la supremacía conceptual del varón, se la describe como una variante defectuosa de él, como un ser castrado, incompleto, como una falta.

El isomorfismo es la correspondencia entre los modelos de discurso dominantes y la corporalidad de los varones. El cuerpo sexuado de los varones se proyecta sobre las estructuras del conocimiento y, a la inversa, la inscripción de esos conocimientos, discursos y representaciones atraviesan y constituyen el cuerpo de los varones. Los mismos sistemas que rigen el cuerpo de los varones sirven para la representación e inscripción del cuerpo de las mujeres. Ellas quedan así “naturalizadas”, y el conocimiento oscurece su natura-

leza corporal específica y todo trazo de su especificidad sexual.⁷

El eclipse del cuerpo hace aparecer al sujeto (masculino) que conoce como un mero lugar del conocimiento. Aunque producido por un individuo, el saber no es algo personal, no tiene perspectiva. Cuando representa un punto de vista particular, éste puede ser accesible a otro que cumpla los requisitos adecuados. Esto asegura la regularidad y respetabilidad de los resultados y los criterios de objetividad indispensables. Aunque se produzcan en momentos y lugares precisos, los conocimientos tienen una validez intemporal y a geográfica, y su génesis sólo importa a los fines de la historia o la psicología.

La posición supuestamente neutra, sexualmente indiferente o universal de los conocimientos y la verdad esconde así los intereses específicos que los producen. Los varones han aprendido que sus intereses son universales o sexualmente neutros porque creen en una correlación inscrita por la cultura entre el varón y el espíritu y entre las mujeres y el cuerpo. ¿Qué pasaría si *nosotras* dejáramos de crearlo?

Sólo se puede establecer la actual dominación sobre los paradigmas y los conocimientos porque las mujeres aceptamos la función de representantes del cuerpo, de lo irracional, de lo natural y de todos los otros términos binarios sin valor epistemológico, lo que permite a los varones presentar sus productos como “desencarnados”. No se trata de exaltar lo femenino como irracional, ilógico o falso, ni de una glorificación de la ignorancia, sino de poner estos valores en relación a normas, perspectivas y valores considerablemente diferentes de los que predominan actualmente.

No se reemplaza el falocentrismo sustituyéndolo por una verdad neutra, sino revelando el aspecto político de la pretensión hegemónica del saber.

Notas

¹Evelyn Fox Keller, *Feeling for the Organism*, versión castellana *Seducida por lo vivo*, Ed. Fontalba, 1984.

²-----, *Reflections on Gender and Science*, versión castellana *Reflexiones sobre género y ciencia*, Valencia. Edicions Alfons el Magnanim, 1989.

³T.S. Painter, “Chromosomes and Genes Viewed from a Perspective of Fifty Years of Research”, *Stadler Genetics Symposium*, 1971 (citado por Fox Keller, p. 133).

⁴Ehrenreich, B. & English, D. *For her own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women*. Garden City, NY, Anchor Press, Doubleday, 1978.

⁵Cf. Carol Gilligan, *In a different voice*, versión castellana *La moral y la teoría*, México, FCE, 1982.

⁶Lorraine Code, *What Can She Know?*, Londres, Cornell Univ. Press, 1991.

⁷Elizabeth Grosz, “Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison”, *Sociologies et sociétés*, Vol XXIV, N° 1, primavera 1992.

Para un monitoreo feminista de la cultura*

M.-Pierrette Malcuzyński**

El objetivo de este trabajo es aplicar o por lo menos comprobar algunas consideraciones teóricas generales sobre el concepto del monitoreo de la cultura, en particular las que he tratado de desarrollar en torno a una posibilidad de articulación que replantee las modalidades de la sociocrítica desde una perspectiva específicamente feminista. Antes que nada, creo necesario repetir aquí algunos de los argumentos que ya he presentado en varias ocasiones y distintos contextos¹ y cuya elaboración es independiente del texto que hoy me servirá de ilustración, *El bolero. Historia de un amor* (Madrid, Editorial Alianza, 1991) de Iris M. Zavala.

Esencialmente, mi concepto de monitoreo enraiza en la sociocrítica,² una disciplina que se propone destacar los modos en los que el “discurso social” –noción que, aunque central no carece de problemas³– trabaja *sobre* los textos (literarios u otros) y los *enmarca*, es decir, la manera en que el discurso social se materializa *en y por* el texto y vice versa. Este enfoque crítico remite, de hecho, no sólo a lo que un texto “dice” y a cómo lo dice, sino también a lo que no está allí, a lo que no puede decirse en una sociedad dada o, si se prefiere (recordemos a Michel Foucault), a todo lo que puede decirse aquí y no allá. Más específicamente, la sociocrítica nos ofrece algunos de los instrumentos necesarios para el análisis *dentro* de la realidad textual, un análisis que permita explicitar la problemática de la circulación de los diversos discursos sociales en tanto dinámica constitutiva de la práctica literaria.

Contrariamente a lo que proponía Michel Pêcheux, el fundamento epistemológico de esta operación consiste en *no* “olvidarse” de lo que determina y condiciona el sujeto, de lo que el discurso social “sabe” perfectamente bien pero que, por un nexo coyuntural –político, ideológico, socio-cultural, etc.– se niega a reconocer y no manifiesta; es decir, por ejemplo, el discurso social *es* en sí mismo portador de la institución patriarcal, igual que el lenguaje. La constitución del sujeto no puede referirse únicamente a lo que

ocurre en el interior exclusivo de la conciencia de uno/-a mismo/-a sino que, según las sugerencias teóricas del Círculo Bajtin, remite a lo que acontece en la *frontera* entre una conocida y otra, en el *umbral*. Para Bajtin en particular el grado más alto de la socialidad está en el hecho de que cada experiencia interna, cada sujeto, termina por tropezar con “otro/-a”; toda la esencia del “yo” se “dialogiza” en una frontera, está en este encuentro lleno de tensiones.

Por lo tanto basándose en una concepción dinámicamente crítica de la noción del discurso social, el objetivo de una sociocrítica desde una perspectiva feminista consistiría en entablar una hermenéutica dialógica (en el sentido bajtiniano del término) que destaque y no sólo los refleje lo marginado y lo oprimido en el discurso, sean como fueran los juegos “especulares”.⁴ Dicho de otra forma, es inútil cuanto no irrelevante limitarse a reiterar lo evidente, es decir, que el lenguaje es efectivamente portador del patriarcado en sí. Tampoco tiene sentido, desde este punto de vista, adoptar, aunque fuera críticamente, los discursos que el patriarcado designa como “minoritarios”, es decir, discursos de *representación* y *tematización* de lo marginado y/u oprimido a las personas que la ideología (cultural) dominante reduce el sujeto ya que, a la vez –suprema incongruencia– lo legitima como tales.

Ahora, bien, mi concepto del monitoreo, basado en parte en la noción bajtiniana de *umbral*, se define como una práctica diferencial en la medida en que designa un/-a agente situado/-a en una frontera común, en un *locus* de interacciones donde varios sujetos semióticos diferentes negocian de manera crítica diversos procesos de integración para (re-)territorializar un complejo colectivo en una situación forzosamente polifónica dentro de sus respectivas condiciones heterogéneas los unos con los otros.⁵ El monitoreo feminista de la cultura se vuelve concreto no tanto frente a las formas de división genérica de la axiología patriarcal considerada como un bloque sociohistórico, sino dentro de los procesos de *interdiscursivización* que sólo pueden actualizarse bajo el ángulo de una heterogeneidad social constitutiva. Subrayemos, por lo tanto, que el hecho de comprobar la preeminencia necesariamente transdisciplinaria de lo *inter*-discursivo sobre el discurso no significa parangonar los elementos contiguos que emergen de prácticas diferentes, sino valorar de manera crítica las interacciones de sus respectivas funciones.

El monitoreo se presenta, pues, como un dispositivo de la mediación que, al destacar lo dialógico de esa valoración quiere anunciar un espacio distintivo de trabajo: uno que permita dar cuenta de la relación concreta, material de producción entre una práctica socio-ideológica definida y una práctica cultural, inventiva y dialógica que conjuga lo

* Este artículo es una versión aumentada de una ponencia leída en el III Congreso sobre Creación Femenina en el Mundo Hispánico, Univ. de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, 14 al 21 de noviembre de 1992.

** M.-Pierrette Malcuzyński (1948) se doctoró en literatura comparada en la Univ. de McGill (Montreal, Canadá) así como en la Univ. de Varsovia (doctorado de Estado), donde es actualmente Catedrática de letras hispánicas y teoría literaria. También dirige el Departamento de Estudios Hispánicos en la Univ. de Poznan. Además de artículos en revistas, publicó *Sociocrítica. Prácticas textuales/Cultura de fronteras* (comp. y coord.) y *Entre-dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la [dé]raison polyphonique*.

ya-existente con lo que *todavía-no-es*. Esta conjugación es, pienso, la razón de ser de toda práctica textual, tanto estética como crítica. En otras palabras, si un texto “carece de poder sugestivo”, tal como nos advertía Virginia Woolf (hace ya tiempo), “por duro que golpee la superficie de la mente, no puede penetrar en ella”.⁶ El enfoque que sugiero –mi punto de partida– supone una re-evaluación de los procesos sociodiscursivos del sujeto, re-evaluación sin la cual no puede darse la voz de la mujer en su óptima potencia. Sin esa re-evaluación permanece confinada a los binarismos aún vigente, inclusive en las instancias feministas radical-políticas contemporáneas. Este proyecto de re-distribución programática (de las relaciones ideológicas poder/saber) consiste en proyectar estratégicamente el marco de un campo de trabajo orientado hacia la articulación de los factores de *estructuración* discursiva necesaria para la constitución de un sujeto creativo y crítico, o sea para la re-inención de la realidad cultural desde una perspectiva específicamente feminista.⁷

Es preciso volver a subrayar la forma en que el monitoreo articula una intersección vital que permite interpelar una coyuntura no sólo multivocal o “polivocal”⁸ sino también trans-semiótica que permite resistir los horizontes de oposiciones maniqueístas que desembocan en la exclusión, la relegación al margen, y que encierran al sujeto feminista en la periférica representación temática de lo minoritario, cuando no de un “no-yo” colonizado. Nos referimos a un marco de trabajo abierto que contrarresta las tentaciones de fabricar síntesis metaafísicas a-genéricas, que son las que producen discursos “antropófagos” y manipulan factores de neutralización.

Llegado este punto, quisiera mencionar que, tal como se declara en algún lugar, en tanto “lectora resistente”, Iris M. Zavala opta por una toma de posición crítica que llama “atrópica”⁹ y que yo interpreto como de resistencia, precisamente contra las fuerzas centrípetas y centrífugas –es decir, tanto de fusión y/o identificación como de separación y/o exclusión– que desde el “centro” ejercen las varias instancias del poder de manera “autoritaria” sobre la problemática misma del saber. Esa toma de posición acierta cuando afirma que, en el entretejido de la negociación dialógica concreta, la voz de “lo neutral” –producto de la “única verdad impersonal” monolítica– es un sofisma incongruente. En otras palabras, el monitoreo feminista de la cultura parte de un doble proceso: primero, reconocer el hecho fundamental de que las “voces” que articulan la hegemonía patriarcal desde el interior del discurso son las que enmarcan, dirigen y legitiman desde afuera las estructuras discursivas oprimidas llamadas “minoritarias”. Segundo, más importante aún, reconocer que el sujeto se marginaliza al confundir las formas discursivas patriarcales con su propia contradicción interna, y proyecta nueva-

mente al exterior el constructo binario que es esencial a esa axiología hegemónica, cuya ideología se impone como fundamento epistemológico.

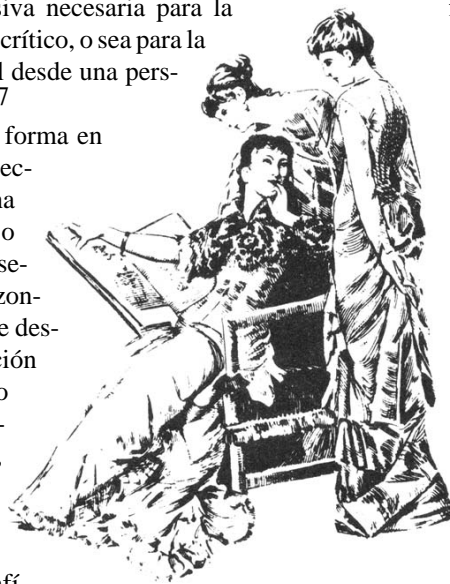
Este doble reconocimiento no (pre)supone la ruptura del eje semiótico entre las prácticas de comunicación y los hechos de significación. No se trata de reiterar una bipolarización invertida sino de plantearse la tensión inherente de la heterogeneidad implicada por los procesos polivocales y trans-semióticos en la estructuración del carácter social del sujeto. Más bien, me refiero a una hermenéutica que nos invita a rechazar el nudo gordiano paradigmático de la (sin)razón binaria que exige oposiciones irrefutables y mutuamente excluyentes. Se perfila entonces la posibilidad de re-orientar el campo de conocimiento y de experiencia hacia una semiosis diferencial que sobrepase la escisión

fetichista de la semiología tradicional lingüística; esto es, una semiosis que re-invente el sentido, comprometido en este caso, en una política de mediación feminista de la cultura. En otro lugar he intentado precisar la forma en que esta política entabla estrategias discursivas que colocan los objetivos metodológicos de la sociocrítica actual en otra posición a partir de un “grado-cero” de inter-relaciones dialógicas concretamente feministas. Este concepto de “grado-cero” se relaciona con una especie de cuarta dimensión en la dinámica tripartita de la dialogía, espacio donde Bajtin introduce el punto de vista de un/-a “tercero/-a” que no participa formalmente en el diálogo ni tampoco lo “interpreta” sino que lo “comprende”. En suma, siendo el “gra-

do-cero” el punto de partida de la práctica sociocrítica, allí es donde se actualiza una política de localización feminista que activa las funciones valorativas del monitoreo.

Para volver más concretamente al texto de Iris M. Zavala sobre el bolero (texto que hay que leer dentro del conjunto de sus estudios en torno a una re-evaluación del Modernismo hispánico),¹⁰ a mi parecer es allí donde plantea quizá con mayor claridad la heterogeneidad social inherente al lenguaje y la comunicación. En *El bolero*, tal lectura de la cultura toma la forma de una *crítica-ficción*, a través de la que Zavala declara querer mezclar “todo lo heterogéneo: las fantasías, las erudiciones, las historias, las verdades, las semiverdades [...] para] romper los compartimentos estancos entre verdad y fantasía, fabulación e historia y así compartir y comunicar el gran texto cultural del *bolero*” (p. 102).

Receptora y usuaria de varias clases de discursos diferentes, la “voz” del sujeto/autora emerge como un “tercero” que circunscribe la transdisciplinariedad del momento constitutivo del bolero –música, baile, lírica, canto, mirada– como un todo enunciado, y “comprende” su dinámica multidimensional. Sin embargo, esta “comprensión” ya no es una unidad del lenguaje (ni tampoco que unidad del “fluir verbal” o de la cadena hablada desde una perspectiva



lingüística), explica Bajtin; es la unidad del intercambio verbal no dotada ya de una significación sino de un *sentido*. “Comprender” el bolero, entonces, significa develar la forma en que el conjunto de su discurso se estructura en el umbral donde se encuentran y se entrecruzan las modalidades de una “tran-semiotización” entre el cuerpo y lo imaginario social (*topos* siempre dialógico). Moviéndose constantemente en los distintos niveles de co-acción discursiva que existen entre los protagonistas/autores/-as ficcionalizados, el texto del bolero y su contexto histórico-cultural, Iris M. Zavala asume el riesgo de crear alguna confusión de sujeto para poder entablar un diálogo entre el “yo” y el “tú” –héroes y heroínas– y lo “otro”; es decir, entre las “voces” de la representación artística y la *construcción* sociodinámica de un sujeto cultural colectivo.

Siendo el bolero “*città aperta* del modernismo” (*El bolero*, p. 89), conviene recordar brevemente que, en palabras de Iris M. Zavala, la “modernidad” hispánica aparece como una dimensión esencialmente ilusoria del presente que se afirma por la negación del pasado y la tradición, y que se distingue del origen: “de su pariente andaluz, [el bolero americano] sólo conserva el nombre” (*El bolero*, p. 24). Ser *moderno* significa aspirar a determinar, develar la “legitimidad originaria” e unívoca, la de los “prejuicios morales” o una ley (mitológica), un derecho (social, político), una prerrogativa (discursiva). Como resistencia a esas concepciones autoritarias y coercitivas de Verdad única, “monológica” en términos bajtinianos, “lo imaginario social” (modernista), en palabras de Zavala:

“es una forma de evaluar las proyecciones del futuro de las representaciones colectivas. [...] Remite] a una categoría cognitiva que se orienta hacia la expresión del potencial concreto a partir del cual un grupo (o colectividad), que se imagina solidario de sus propios valores y coherente con su propio proyecto colectivo, aspira a transformar la historia. [...] La intención es legitimar una narrativa histórica, que *no* debe ser entendida de manera restringida esencialista, sino como la imagen dialogada de un sujeto colectivo y sus nuevas identidades nacionales, que participa activamente con sus propias definiciones y valoraciones mediante una poética de negación”.¹¹

Sobre todo, el espistema modernista re-evalúa la posibilidad de soñar; esto es, el “trabajo” o la “lógica del sueño”. Aquí mismo se plantea de manera inconfundible la problemática del poder sugestivo del cual hablábamos hace una

instante. Una teorización de “lo imaginario social”, pues, cobra vigencia concreta en el hecho de que el sujeto constituye su proyecto político-cultural, y por lo tanto, difumina los contornos entre lo estético y la vida cotidiana para sobrepasar la línea divisoria impuesta por otros sistemas de representación.

Sabemos –y reconozcámoslo de una vez por todas con honestidad intelectual– que el objeto del así llamado “estudio de los textos literarios” no fue, es, ni será jamás aprehensible de manera axiomáticamente homogénea. Pero esto se debe únicamente a la puesta en acto consciente (es decir, crítica y estéticamente) del hecho de que toda práctica sociocultural implica la inter-actuación de diferentes *estrategias* semióticas de materialización discursiva. La voz “atrópica” de la *crítica-ficción* que nos propone Zavala se presenta como una estrategia que desmenuza las fronteras interiores de lo que he llamado, en otros contextos, para designar la realidad del texto, un *complejo socio-interdiscursivo*. Es decir, desde una perspectiva sociocrítica, toda práctica textual se materializa una zona cognoscitiva fundamentada no sólo en confrontaciones sino en enfrentamientos donde se entrelazan varias determinaciones socioculturales, residuales y emergentes, procedentes de diversos horizontes colectivos históricos e ideológicos, y cuya heterogeneidad constitutiva articula lo que después de Bajtin podríamos llamar una “cultura de fronteras”.

Destacar el sentido del surgimiento moderno/-ista de esta realidad textual caribeña llamada el “bolero” significa, entre otras cosas, contextualizar el discurso sociocultural (dominante) del amor, del deseo, del erotismo para colocarlo en otra posición dentro de un nexo heterogéneo lleno de tensiones “subterráneas” convertidas en historia. Aquí, más concretamente, creo y quiero leer el potencial de un monitoreo feminista que busca “des-colonizar” y “des-marginalizar” la problemática genérica sin neutralizar la toma de posición del sujeto, idea que he tratado de formular en algunas de sus modalidades *re-territorializantes*. Veamos algunos ejemplos.

El bolero es “la fascinación de la seducción y el deseo que asume el desplazamiento de héroes y heroínas al dominio de lo imaginario, efímero en cualquier caso, pero asombroso en las fluctuaciones de ilusión, representación y realidad [...]; es la puesta en escena del individuo, en su búsqueda de la ‘alteridad’, lo ‘otro’, el ‘otro’, el deseo y el placer. [...] Por lo tanto, es] ‘música que evoca y revoca al ‘otro’ a la ‘otra’ a través de palabras socializadas, orientadas, lentas y en suspenso. Palabras sobre la ausencia que



seducen a la presencia; su principal estrategia es estar/no estar. [...Si bien el bolero] se inscribe en las relaciones de poder que ‘representan’ los sentimientos supuesta y típicamente femeninos, en pluma de eruditos y cortesanos [...toda la tradición lírica occidental de estirpe feudal, el *fin’amors*] en su nueva redistribución [modern/-ista], también esos sentimientos y ‘saberes’ le pertenecen al varón [es decir, hay una pluralización interna del sujeto...]. La recepción del mensaje del bolero varía de acuerdo a la situación del sujeto y al contexto [–el ejemplo de la transgresión femenina en *Bésame mucho*– y, según el/la intérpretes, *Usted es la culpable*] se resemantiza y el pronombre *usted* puede remitir a un él o una ella. [...] En lo ‘imaginario social’ nos convertimos en la dama y el señor, la princesa y el príncipe, en un juego recíproco de identidades e identificaciones, [en un juego que] conjura la ambigüedad sexual: un *tú* (auditor/-a/receptor/-a) que puede siempre metamorfosearse en *ella* o *él*. [...] Resulta emocionalmente difícil considerar el bolero desde un punto de vista neutro, [declara Zavala (yo leo esta frase casi como un eufemismo), ya que se trata de] un discurso donde, tanto el hombre como la mujer –en cuanto personas reales– se focalizan mutuamente como sujetos, se reconocen de manera activa, formulan las exigencias que satisfacen los deseos. En definitiva, revela que los dos sujetos son esencialmente *sociales*. [...] Por lo tanto, es] el lenguaje somático de los cuerpos, la semántica del cuerpo [que] se levanta contra el nivel denotativo; el habla y el movimiento recuperan su capacidad de producir. [...] El bolero libera el cuerpo y libera el deseo; no es nostalgia. [...] Deseo y seducción a la vez], las posiciones se invierten; se juega con la presencia y la ausencia del deseo. [...] Esas son, en definitiva, las peripecias de la liberación del placer: la ‘heroicidad’ en lo imaginario social”.¹³

Si todo esto se enuncia específicamente a partir del discurso particular del bolero, tanto en su formación modernista como en sus manifestaciones posteriores, pienso que la re-orientación de lectura que nos propone Zavala puede servir de *marco* hermenéutico para re-integrar dialógicamente la voz de la mujer en el contexto más amplio del estudio de la cultura latinoamericana. Una voz que es, desde el punto de vista del monitoreo feminista y tal como se ha revelado la del bolero, “un *saber*, una forma de conocimiento”, y al mismo tiempo, es un discurso sociocultural –es decir, crítico y re-creador–. Esta voz se presenta no como negación sino afirmación. Esto es semejante a la función que desempeña el discurso amoroso del bolero *dentro* de la circulación y la producción polifónicas de los discursos “a la vez instrumento y efecto de un nuevo poder, punto de resistencia y de partida que mina, expone y hace más tolerante lo que fue negado”, en palabras de Zavala.

Quisiera concluir con una cita de Bajtin: “Un acto creativo real del autor o de la autora (y en general todo acto) siempre se mueve en los límites (valorativos) del mundo estético, de la realidad de lo dado (la realidad de lo dado es una realidad estética), en la frontera del cuerpo, en la frontera del alma; y el espíritu, mientras tanto, aún no existe; para él aún todo será; y todo aquello que ya es, para él ya fue”.¹⁴

Notas

¹Véase mis siguientes trabajos: “Sociocritique: De son ‘déjà-là’ au transdisciplinaire”, *Sociocriticism*, 5.2(Nº 10) (Pittsburgh/Montpellier, 1989):121-140; “The Sociocritical Perspective and Cultural Studies”, *Critical Studies*, 1.1 (Amsterdam, 1989):1-22; “Mikhail Bakhtin and the Sociocritical Practice” en “Bakhtin and Otherness”, Nº esp. doble, *Discours social/Social Discourse*, 3.1/2 (Montreal, 1990):83-98; “A modo de introducción” y “El ‘monitoring’: hacia una semiótica social comparada”, en *Sociocríticas* (ed. Malczynski): 11-27, 153-174 (ref. nota #2); y, de próxima publicación “Reflexiones sobre un feminismo sociocrítico o la dificultad de decir ‘Yo’”, *Actas del II Congreso Internacional de Sociocrítica* (nov. 1991, Univ. de Guadalajara, México). Asimismo, se puede consultar mi libro, *Entredialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la [dé]raison polyphonique* (Amsterdam/Atalanta, Rodopi, 1992).

²Consúltese, entre otros, los siguientes libros: Edmond Cros, *Literatura, ideología y sociedad* (Madrid, Gredos, 1986); Claude Duchet (ed.), *Sociocritique* (París, F. Nathan, 1979); M. Pierrette Malczynski (ed.), *Sociocríticas. Prácticas textuales/Cultura de fronteras* (Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991); las publicaciones del C.E.R.S. (Université Paul Valéry, Montpellier); las revistas *Imprévue* y *Sociocriticism*; y, de la Universidad de Guadalajara, México, *Ideosema*.

³Basándose en la noción bajtiniana de polifonía a la vez que se aparta de ella, tanto la concepción misma del discurso social como sus usos en la teoría contemporánea son ambigüos. A pesar de que se reconozca que el discurso social no está hecho sólo de palabras sino también de escritos, imágenes, ritos y gestos, hasta de gustos, que implica el cuerpo y de hecho refiere al conjunto de las actividades sociales donde se manifiestan, bajo sus formas diversas las representaciones de una sociedad dada, inclusive a todas las formas “dulces” de dominación –pese también a todo el trabajo teórico que, a partir de la reflexión de Michel Foucault se ha realizado sobre la problemática de las interacciones entre el ejercicio del poder y la pragmática del reconocimiento y del saber–, a fin de cuentas, el así llamado discurso social se ha presentado como un fenómeno que funcionaría como el medium *obligatorio* de la comunicación, de la inteligibilidad y de la racionalidad, como un tipo de discurso epistémico *autoritario* que diluye *necesariamente* todos los discursos de una sociedad dada y que obliga a “ligarlos” como se “liga” una mayonesa.

⁴El pensamiento se transforma en *idea* y la idea en este sentido es parecida a la “palabra”, al discurso, con el cual forma una unidad dialéctica. En palabras bajtinianas, sin embargo, al igual que el discurso, la idea pide ser oída y entendida por otras voces, exige réplicas, respuestas dialógicas desde varios horizontes y distintos puntos de vista.

⁵Invierto el concepto de “des-territorialización” de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Schizophrénie et capitalisme. L’anti-Oedipe*, ed. rev. y aumentada. París, Minuit, 1975.

⁶Véase *Una habitación propia* (1928) de Virginia Woolf (Barcelona, Seix Barral, 1948):141.

⁷Para proporcionar las modalidades de una sociocrítica feminista, me he apoyado en algunos de los postulados teóricos de Myriam Díaz-Diocaretz, aunque con ellos, esta autora rechaza específicamente la etiqueta de “sociocrítica”. Véase en particular, “Bakhtin, Discourse, and Feminist Theories”, *Cultural Studies*, 1.2 (Amsterdam, 1989):121-139, y “El sociotexto: el entimema y la matriherencia en los textos de mujeres”, en *Sociocríticas* (ed. Malczynski):129-144.

⁸Tatiana Bubnova me surgió el término.

⁹El término proviene de la radical griega TROP = atracción hacia o acción sobre, de donde TROPIS = giro, acción de girar; la raíz *trop* significa la rotación, el cambio. Un grupo de palabras en -TROPO, -TROPISMO evoca fenómenos (TROPISMOS) de atracción natural (o de repulsión en caso de tropismo negativo) que se ejercen sobre los organismos vivos.

¹⁰Véase los siguientes trabajos de Iris M. Zavala: *Rubén Darío bajo el signo del cisne* (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989); “The Social Imaginary”, *Critical Studies*, 1.1 (Amsterdam, 1989):23-42; *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán* (Madrid, Orígenes, 1989); “-o imaginario social dialógico” en *Sociocríticas* (ed. Malczynski, 1991):111-128; *Unamuno y el pensamiento dialógico* (Madrid, Antrhopos, 1991); *Colonialization and Culture. Hispanic Modernism and the Social Imaginary* (Bloomington & Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1992).

¹¹Véase “Lo imaginario social dialógico” en *Sociocríticas* (ed. Malczynski, 1991).

¹²Para Iris M. Zavala, la topología de lo imaginario está profundamente socializada; ella aproxima el poder emancipatorio, “revolucionario” de la imaginación a algunas concepciones contiguas, como las del “inconsciente político” (*political unconscious*) de Frederic Jameson, el “subterráneo político” del Círculo Bajtin, o la de “memoria colectiva”.

¹³Esta larga cita está tomada de *El bolero* y de “El discurso amoroso del bolero. (De héroes y heroínas en lo imaginario social) [Fragmento-Collage]”. *Los Cuadernos del Norte*, X.55 (1989):2-7.

¹⁴Mijail Bajtin, “Author y personaje”, en *Estética de la creación verbal* (4ª ed.), trad. Tatiana Bubnova (México, Siglo Veintiuno, 1990):180.

Juana Manuela Gorriti

reproducción facsimilar de su obra completa editada por el BANCO DEL NOROESTE COOPERATIVO LTDO y su FUNDACION, en homenaje a la primera escritora salteña y primera novelista argentina.

Lo íntimo se publicó por esta misma institución con el ensayo biográfico “Juana Manuela Gorriti y *Lo íntimo*”, de Alicia Martorell

Filosofía y feminismo:

contrapuntos y convergencias

grupos de estudio - organizados según

formación teórica previa

reuniones quincenales

Diana Maffía

Informes: 35-3945

Filosofía y feminismo:

problemas de interpretación

análisis crítico de Amorós, Irigaray, Gadamer, Benjamin, Levinas, Derrida

Laura Klein

Tel.: 362-5377

Seminario

Feminismo y posmodernidad

coordina:

MABEL BURIN

dirigido a estudiosas con experiencia en problemáticas del género femenino

Tel.: 803-1803

Fax: (54-1) 311-4054

PROGRAMAS DE CAPACITACION POLITICA

Taller: poder y negociación

Seminarios de entrenamiento:

- poder y liderazgo
- conflicto y negociación
- introducción a la planificación

Coordinadoras: **Jutta Marx** y **Ana Sampaolesi**

Fundación Mujeres en Igualdad

Tel.: 743-6056

Fax: 742-3324

Tomo I - *Palma literaria y artística; Panoramas de la vida* (1ª parte)

Tomo II - *Panoramas de la vida* (2ª parte); *Misceláneas*

Tomo III - *La tierra natal; Perfiles históricos; La cocina ecléctica*

Tomo IV - *Sueños y realidades; La vida militar y política del Gral. Dionisio Puch*

Tomo V - *Veladas literarias en Lima*

Tomo VI - *El mundo de los recuerdos; Oasis en la vida*

Investigación y cuidado de la edición: **Alicia Martorell**

Algunos aportes al debate feminismo-posmodernismo*

Mabel Burin**

Como resultado de críticas de las teorías feministas de la década del 60 y del 70, en los años 80 muchas estudiosas feministas han abandonado el proyecto de una gran teoría social, dedicándose a investigaciones más concretas, con metas más limitadas.¹ Simultáneamente, se ha venido produciendo en muchos países una institucionalización de los estudios del género, un aumento de la comunidad de investigadoras feministas, y una acumulación cada vez mayor de información concreta. Además, en los años 80 las mujeres de sectores populares, las de color, las lesbianas y otras han formulado sus objeciones contra las teorías feministas que no tienen en cuenta sus problemas específicos. Han criticado, entre otras cuestiones, que las suposiciones de la dependencia femenina universal y su confinamiento a la esfera doméstica, constituyen extrapolaciones falsas a partir de la experiencia de las mujeres blancas, de clase media, de medios urbanos y heterosexuales. Esto ha llevado a que las teóricas feministas de la década del 80 tengan un interés menor en teorías sociales abarcadoras, y que los estudios se hayan vuelto más localizados, orientados temáticamente y explícitamente falibilísticos.

Tanto las investigadoras N. Fraser y L. Nicholson como algunas otras que las acompañan en *Feminismo/posmodernismo*, así como las autoras que junto con S. Benhabib y D. Cornellia han publicado *Feminism as Critique. Essay on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies* y el texto escrito por J. Flax *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West* coinciden en postular algunas articulaciones hacia la construcción de un feminismo posmoderno. La premisa básica para las articulaciones se afirmarían en combinar la incredulidad posmoderna en cuanto a los grandes relatos narrativos con la poderosa base de crítica social del feminismo. En nuestro seminario sobre “Feminismo y Posmodernismo: desafíos hacia el fin del milenio”² hemos analizado los textos de algunos/-as autores/-as [ver la lista de la nota 1] que han despertado nuestro interés. Hemos podido formular, a partir del debate crítico, algunas precisiones sobre las

propuestas que realizan sobre cómo construir herramientas teóricas y prácticas del feminismo, de acuerdo a las necesidades del fin del milenio. Algunas de tales precisiones son:

a.– Todas las autoras afirman que las teorías feministas deben sostener sus principios originales de *crítica social*. Los principios orientadores fundantes de las teorías y prácticas feministas se han enraizado en urticantes críticas hacia aquellos procesos sociales, políticos, económicos, históricos, por los cuales las mujeres han ocupado posiciones de desigualdad en la mayoría de las culturas estudiadas. La actitud de crítica social se ha mantenido como nexo común a todas las investigadoras feministas, cualquiera sea el campo de estudio o de acción en que se desarrolla. Esta posición sostenida y persistente es uno de los factores que han permitido el avance y despliegue del feminismo en sociedades muy diversas.

b.– Coinciden en tomar el concepto de *género* como categoría de análisis: 1) el género femenino como *género oprimido* (“marginalizado”, “invisible”, etc.); 2) las relaciones entre los géneros como *relaciones de poder* (J. Flax: “relaciones de dominación”). Si bien coincidimos con que actualmente es necesario complejizar la noción de género tal como fuera formulado inicialmente, sin embargo, se trata de una categoría de análisis que aún mantiene su vigencia. Los esfuerzos actuales están dirigidos a poner en tensión y/o buscar articulaciones del concepto de género con el de clase social, raza, grupo étnico.

c.– Proponen hacer una *transformación* de las relaciones sociales. En concepto de transformación de las relaciones sociales sigue manteniendo su vigencia, desde sus primeras formulaciones. No obstante, algunos de los debates críticos acerca de la transformación de las relaciones entre los géneros femenino y masculino tal como fueron formulados originariamente: también se recalca la necesaria transformación de las relaciones sociales en términos socioeconómicos a través del análisis de la posición desigual de las mujeres en relación con la distribución de los bienes económicos, de las oportunidades de trabajo. Desde esta perspectiva se analiza el fenómeno de la “feminización de la pobreza”.

d.– Denuncian “lo omitido”, “lo invisible”, “lo marginal”, “lo ausente”, “lo silenciado”, en el discurso social (Owens, Harstock). Esta denuncia propone no sólo hacer visible la presencia de las mujeres y hacer audible su voz en el campo social, sino que a la vez, en muchos casos se propone una exacerbación de esos procesos con la finalidad de revertir aquella condición desfavorable. En el campo de la participación política de las mujeres, así como en el de las

*Este artículo forma parte de un estudio más extenso.

**Mabel Burin es psicoanalista, especialista en salud mental de mujeres, autora de los libros *Estudios sobre la subjetividad femenina. Mujeres y salud mental* (1987) y *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada* (1990). Ha sido docente universitaria en México, Madrid, Río de Janeiro y Buenos Aires.

condiciones de trabajo femenino, esta característica podría englobarse dentro de las propuestas de la así llamada “discriminación positiva hacia las mujeres”.

e.– Sugieren tomar como punto de partida el análisis de las prácticas de la *vida cotidiana*, de *lo personal*, de *las subjetividades*. Estos aspectos que remiten a la configuración de identidades sociales a partir de los modos de percepción que han caracterizado a las mujeres predominantemente en la cultura patriarcal (su sensibilidad a las problemáticas de la vida cotidiana, de lo íntimo y personal de los vínculos, de la subjetividad) son algunos de los desarrollos actuales y sostenidos para la articulación del feminismo con el posmodernismo.

f.– Realizan una crítica a los relatos o discursos de la *modernidad*: 1) por ser dualistas (dividen al universo que estudian en sistemas o - o); 2) por tener principios autoritarios y hegemónicos (“definir *un* sujeto de la historia”, “estudiar *al* sujeto mujer”, “ofrecer *una* voz diferente”, tal como lo formulara Gilligan); 3) porque son esencialista y a-históricos. Entendemos por *esencialistas* aquellas respuestas que se ofrecen a la pregunta “¿quién soy?” y “¿qué soy?”, suponiendo que existiría algo sustancial e inmutable que respondería a tales inquietudes. Los principios a-históricos deniegan que a lo largo de la historia las mujeres han padecido cambios económicos y sociales; por el contrario, suponen la existencia de “un eterno femenino” inmutable a través del tiempo; 4) porque son universalistas y totalizantes.

g.– Hacen una crítica a las teorías feministas que reproducen los discursos de la modernidad. En este sentido es ilustrativa la crítica a teorías feministas tales como la de C. Gilligan y N. Chodorow.

h.– Ofrecen una crítica al conocimiento científico de base positivista y su apoyo al *conocimiento construido*: 1) desde las mismas mujeres; 2) desde las prácticas sociales.

i.– Proponen revisar los conceptos de *justicia*: “justicia de género” tal como la plantea B. Majors en su estudio sobre género, justicia y derecho personal; o bien, tal como se plantea interrogantes sobre este aspecto de la justicia J. Flax. Otro aporte a una reevaluación de este concepto a través del término “justicia de multiplicidades” es el realizado por N. Fraser y L. Nicholson.

j.– Admiten la noción acerca de las *crisis de las representaciones sociales*. Estas crisis por su amplio desarrollo y profundidad merece un estudio específico. Probablemente sean necesarias investigaciones que aborden concienzudamente esta problemática.

k.– Insisten en afirmar la construcción de las teorías feministas sobre el *paradigma de la complejidad*, en lugar del paradigma de la simplicidad. Algunos rasgos que denotan los principios de la complejidad son: 1) necesidad de asociar al objeto con su entorno y de establecer las leyes de su interacción (por ej., autonomía-dependencia); 2) necesidad de unir el objeto a su observador/-a (problemáticas de la objetividad desde el sujeto; problemáticas de la representación, de la subjetividad, de lo ideológico); 3) el objeto ya no es solamente un objeto si es que está organizado, y sobre todo si es organizante (viviente, social), si es un sistema

productor de sentidos; 4) no existen elementos simples sino complejos, que tiene entre sí relaciones de complementariedad, de antagonismo, de contradicción, etc.; 5) enfrentar las contradicciones de lo complejo con criterios no binarios (“superadores”, de síntesis) sino con criterios ternarios (tercer término) que no “superen” sino que transgredan (desorden). Si bien el paradigma de la complejidad nos recuerda no olvidar ningún término, esto no impide concentrarse en uno sólo de sus términos, pero debe lograrse articular sus relaciones con el resto, con los otros términos con los cuales pueda tener relaciones de tensión, complementariedad, contradicción, etc. Algunos rasgos que denotan los principios de la simplicidad consisten en: 1) disyunción (aislar); 2) reducción (a las partes elementales, “esenciales”); 3) generalización. Estos rasgos permiten hacer un fenómeno mensurable; permiten la medición, la cuantificación. Son principios que se identifican con un orden determinista universal, que no tiene en cuenta las singularidades salvo como “desviaciones”.

l.– Sostiene las nociones de pluralidad, la diversidad y la heterogeneidad en el abordaje teórico y de las prácticas feministas.

m.– Sugieren construir nuevos conocimientos sobre otras *bases epistemológicas*: el pragmatismo, la falibilidad, la historicidad, la subjetividad, etc.

n.– Coinciden en la necesidad de la *participación social y política* de las mujeres para cambiar las relaciones de poder. En este principio están de acuerdo autoras como Yeatman, Harstock, Fraser y Nicholson, y otras. Sin embargo, en nuestro seminario quedó abierto el debate sobre algunas de las diversas formas de participación social y política de las mujeres, y de sus efectos reales de transformación en las relaciones de poder. Consideramos que éste es uno de los puntos críticos que permanecen en debate en la articulación del feminismo con las problemáticas de la posmodernidad.

o.– Proponen establecer *redes y alianzas* entre las diversas corrientes feministas y con otros movimientos sociales (por ej., con grupos ecologistas, con grupos preocupados por la calidad de vida, con grupos interesados en la defensa de los derechos humanos, etc.).

p.– Insisten en la necesidad de repensar la dimensión ética de nuestra cultura, no sólo de los valores patriarcales sino también en la construcción de los valores pospatriarcales (Flax, Yeatman).

q.– Varias autoras están considerando la *incorporación de los varones* a los análisis de la problemática de la opresión de género y al cuestionamiento de la construcción de la subjetividad masculina. Ciertos avances sobre los factores considerados opresivos para el género masculino están planteándose actualmente; nos han interesado en particular los aportes de algunos autores iberoamericanos (Bonino, Corsi, Ortiz Colón).

Si bien este listado de propuestas no es exhaustivo de los análisis y sugerencias de quienes, según hemos citado, analizan las perspectivas feministas para el fin del milenio, considero que ofrecen una guía bastante amplia y compleja

como para poder seguir pensando y diseñando estrategias de acción.

Algunas voces agoreras pretenden que el feminismo está agotado. Las nuevas propuestas, la ampliación de sus perspectivas, su integración dentro del campo más amplio de las luchas sociales, su multiplicación en el campo académico, la renovación de sus prácticas sociales, nos permitirán seguir avanzando por los múltiples, variados y diversos caminos que transitan “entre la esperanza y el desencanto”.

Notas

¹ **Astelarra, J.** “Nuevo orden, nuevas estrategias”. ISIS Internacional, *Mujeres en acción*, Nº 1, 1991, Santiago de Chile. **Benhabid, S. y Cornella, D.** *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia, Ed. Alfons el Magnanim, 1990. **Bonino, L.** “Asistencia en salud mental y problemática del género”. Comunicación presentada a las VIII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria en Estudios de la Mujer, UAM, Madrid, 1990 y “Los Estudios del Varón: la condición masculina a debate”. Comunicación presentada al Congreso Iberoamericano de Psicología, Madrid, 1992. **Casullo, N.** “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis”, *El debate modernidad-posmodernidad*. Bs.As., Puntosur, 1989. **Chodorow, N.** *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona, Gedisa, 1984. **Corsi, J.** “El modelo masculino tradicional”. Publicación de la Carrera de Especialización en Violencia Familiar, Facultad de Psicología, Universidad de Bs.As., 1992. **Flax, J.** *Thinking Fragmentes. Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*. California, University of California



Press, 1990. **Fraser, N. y Nicholson, L.** “Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo”. *Feminismo/posmodernismo*, L. Nicholson, comp. Bs.As., Feminaria Editora, 1992. **Gilligan, C.** *In a Different Voice*. Cambridge, Harvard University Press, 1982. **Jameson, F.** *Posmodernismo*. Bs.As., Paidós, 1991. **Lyotard, J.L.** *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989. **Majors, B.** “Género, justicia y derecho personal: implicaciones para el desarrollo de las mujeres”. Conferencia dictada en el IV Ciclo de Estudios e Investigaciones Feministas. Valencia, nov. 1988. **Nicholson, L.** (comp.). *Feminismo/posmodernismo*. Bs.As., Feminaria Editora, 1992. **Olea, R.** “El feminismo ¿moderno o posmoderno?”. ISIS Internacional, *Mujeres en acción*, Nº 1, 1991, Santiago de Chile. **Ortiz Colón, R.** “Discursos masculinos, la autoopresión del varón y la prevención del S.I.D.A.”, Ponencia presentada al Confreso Iberoamericano de Psicología, Madrid, 1992 y “La construcción social de la masculinidad: consideraciones clínicas”. Ponencia presentada en el XXII Congreso de la Sociedad Interamericana de Psicología, Bs.As., 1989. **Owens, C.** “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. *La posmodernidad*, Foster, H. (comp.), Barcelona, Kairos, 1985. **Rosaldo, M.Z.** *Women, Culture and Society*. Stanford, California, Stanford University Press, 1973. **Soper, K.** “Posmodernidad, subjetividad y la cuestión del valor”. *El cielo por asalto* (Bs.As., Año I, Nº 3, 1992). **Vargas, V.** “El movimiento feminista latinoamericano: entre la esperanza y el desencanto”. *El cielo por asalto* (Bs.As., Año I, Nº 2, 1991).

² Participaron en el seminario, que funcionó a lo largo de 1992, Carolina Córdoba (socióloga), Victoria Aloisio (psicóloga), Alicia Ferreyra (médica), Susana Kobrin (psicóloga), Susana Mallol (médica), Nené Reynoso (ensayista y militante feminista), Mabel Burin, coordinadora.

Talleres de Darse a luz

- Estrategias para la toma de decisiones
- Negociación y gestión
- La mujer en las organizaciones
- Liderazgo
- La construcción de la carrera laboral
- Medios de comunicación

TEMIS

Centro de Estudio y Capacitación

Paraná 631 – Piso 2º, of. 3

Directora: **Nélida Archenti**

Secretaria técnica: **Patricia Gómez**

Tel.: 40-4750

VII Congreso Metropolitano organizado por la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, 16 al 19/XII/1993

“NUEVAS POLITICAS DE LA NIÑEZ: UNA MIRADA CLINICA Y SOCIAL”

preside: **Eva Giberti**

Convoca a especialistas en psicología, filosofía, abogacía, medicina, periodismo y de otras profesiones preocupados/-as por el tema de la niñez en vísperas del año 2000.

Los problemas de género constituyen uno de los ejes fundamentales de este encuentro.

Inscripción: F. Acuña de Figueroa 726-32 – P.B.

Tel.: 862-4971 / 1920

Sección bibliográfica

CONCA, Claudia Alejandra. "El sesgo androcéntrico en la producción científica. Un ejemplo: el discurso arqueológico". *Propuestas para una antropología argentina*, Carlos Enrique Berbeglia, coord. Bs.As., Editorial Biblos, pp. 75-86.

"Empresa editorial: mujeres al frente... Entrevista a Marita Gottheil, Directora Editorial de Paidós", *Primera Promoción. Publicación mensual para técnicos en edición*. (Bs.As., Año I, N° 1, dic. 1992):2-5.

Estrategias para la Igualdad de Oportunidades de la Mujer. Relatorio del Foro Educativo Federal (20-22 abril 1992) org. por el Ministerio de Cultura y Educación y el Consejo Coordinador de Políticas Públicas para la Mujer. Programa Nacional de Promoción de la Igualdad de Oportunidades para la Mujer en el Área Educativa.

KANTOR, Débora. "Profe, las chicas no jugamos". *Educo* (Bs.As.) N° 9 (nov. 1992), pp. 75-83.

MACCIO, Guillermo A. y Susana NOVICK. "Políticas de población y atribuciones de la mujer en la Argentina de 1<940. (La realidad en disonancia con la teoría)". Bs.As. Centro Latinoamericano de Demografía, enero 1993.

MERCADER, Martha. Para ser una mujer. Bs.As., Editorial Planeta, 1992. ["cuenta a través de su propia vida lo que ha significado y lo que hoy significa ser una mujer en un país tan conservador como el nuestro y en una sociedad donde la libertad ha sido muy esquiva".] [ya en su 2ª ed.]

MORANO, Camila. "Mercado de trabajo urbano: análisis comparativo de la participación laboral de mujeres y varones (1984-1989)". Bs.As. Cuadernos de divulgación de TIDO, 1991

NARI, Marcela. "Bibliografía existente en la Biblioteca Nacional acerca de la familia, relaciones sexuales, el hogar y el matrimonio en Argentina entre 1870-1930". [solicitar a M. N./Humbolt 1340/Bs.As.]

-----, "Bibliografía sobre la mujer existente en la Biblioteca del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. E. Ravignani'", mimeo. Bs.As. [Puede ser consultada en dicho instituto en la calle 25 de Mayo 219 2º o solicitada a la dirección indicada arriba]

PICHEL, Vera. *Evita íntima*. Bs.As., Planeta, 1993.

SEIBEL, Beatriz. "Historia de las mujeres en el circo", *Todo es Historia*, N° 304 (nov. 1992), pp. 58-68.

Narrativa

BARRIOS, Alicia. *Bendita tú eres*. Bs.As., Beas Ediciones, 1992.

IPARRAGUIRRE, Sylvia. *Probables lluvias por la noche*. Bs.As., Editorial Emecé, 1993.

NOVICK, Susana. *Tiernos asesinatos*. Bs.As., Editorial Atreucó, 1992.

SANCHEZ, Matilde. *El Dock*. Bs.As., Ed. Planeta, 1993.

UHART, Hebe. *Memorias de un pigmeo*. Bs.As., Ediciones Pluma Alta, 1992.

Poesía

BIGNOZZI, Juana. *Interior con poeta*. Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1993.

CONSOLE DE DAIREAUX, Ana. *Hacia la vida*. Bs.As., Ediciones Tu Llave, 1992.

CUÑA, Irma. *El riesgo del olvido*. (Neuquén, Ed. Culturales de la Ciudad, 1992.

DIAZ CROSTA, Adriana, Graciela GELLER, Patricia SEVERIN. *Amor en mano y cien hombres volando*. Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1993.

FINOCCHIO, Ana María. *El privilegio de los aros*. Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1992.

GRINBANK, Alicia. *Curanto*. Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1992.

LUKIN, Liliana. *Cartas*. Bs.As., Ed. de la Flor, 1992.

RAINIS, Romea. *El iceberg*. Bs.As., Libros de Tierra Firme, 1993.

ROBALLO, Alba. *La casa de humo*. Bs.As., Libros de Tierra Firme. [la autora es uruguaya]

Boletín / Cuaderno / Revista

Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer. N° 2 (set-oct.1992) – N° 3 (nov.-dic. 1992). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Bs.As. [Puan 480, Of. 214 (1406) Bs.As.]

Empresa y Mujer N° 7 set. 1992. [Amenábar 585 3º B/ 1426 Bs.As.]

Prensa Mujer N° 25 (oct. 1992)–N° 28 (ene. 1992). Taller Permanente de la Mujer [Alberti 48/1082 Bs.As.]

Prensario 1992. El aborto en los medios gráficos. Argentina. Publicación de la Comisión por el Derecho al Aborto. [Caseros 2516/1264 Bs.As.]

Ensayo

Base de datos mujer. Chile. Información bibliográfica. Santiago, Isis Internacional y FLACSO-Chile, 1992. [Isis Internacional, Casilla 2067 Correo Central, Santiago, Chile]

El propósito de esta publicación es "difundir el material documental relativo a la temática de la mujer en Chile, fundamentalmente a partir de la década de los 80. La publicación tiene como objetivo básico recuperar la memoria colectiva e individual del quehacer de las mujeres en distintos ámbitos y provenientes de diversas organizaciones y grupos en un período histórico marcado por grandes retrocesos en el campo político, social y económico junto al denominado 'aprendizaje doloroso' o necesidad de fortalecer la sociedad civil que abra espacios de libertad y equidad. En este sentido, la publicación busca dar cuenta de lo acontecido con la mujer en Chile en este complejo proceso. Por una parte,



entregando los diagnósticos y análisis que se han hecho de las diversas realidades en las que se desenvuelve; sus capacidades de organización y movilización, así como los mecanismos utilizados para superar su condición de discriminación y las pautas culturales y sociales que la legitima. También intenta mostrar, aunque en forma sintética, lo que ha sido su producción creativa relacionada fundamentalmente a la literatura y poesía”.

CABAL, Graciela Beatriz. *Mujercitas ¿eran las de antes? (El sexismo en los libros para chicos)*. Bs.As., Libros del Quirquincho, 1992 [Sarmiento 1563 3°E, Bs.As.]

“Acaso Graciela Cabal procura desocultar y re-diseñar el esquema histórico que perpetuó un identikit de la mujer argentina casi inamovible. Para ello plantea –en un trazado de textos ficcionales y breviensayísticos, irónicos, bienhumorados y puntuales, sobre la cuestión de lo femenino– un recorrido imperdible e impostergable que atraviesa la tierra de los sosegados ‘lugares comunes’ inscriptos en los libros escolares y en los dichos populares decididamente dogmatizados *ad usum mulieris* y que curioseosa sobre nuevas lecturas y nuevos mitos de la mujer actual. Letra a letra entendemos qué tipo de mujer es aceptado y reclamado por nuestra comunidad civilizada; simultáneamente estas *Mujercitas...* de Cabal enfatizan nuestra autocompasión mostrando la necesidad de abrir los ojos frente a estos espejos atrevidos.

CORIA, Clara. *Los laberintos del éxito. Ilusiones, pasiones y fantasmas femeninos*. Bs.As., Editorial Paidós, 1992. [Defensa 559 /Buenos Aires]

“¿Conciben de igual manera el éxito las mujeres y los hombres? ¿Es cierto que ellas le temen al éxito, y ellos a la falta de éxito? ¿Por qué parece que el éxito es más difícil de alcanzar para las mujeres que viven en pareja? ¿Qué es más peligroso para una mujer, exponerse como sujeto o como objeto? ¿Es inevitable que el éxito condene a la soledad? En esta búsqueda, la autora manifiesta su honestidad intelectual, su adhesión a valores solidarios y su desacuerdo con un concepto de éxito individualista”.

FEIJOO, María del Carmen, comp. *Tiempo y espacio: las luchas sociales de las mujeres latinoamericanas*. Bs.As., CLACSO, 1993.

“Este volumen presenta los trabajos seleccionados en el II Programa Latinoamericano de Investigación y Formación sobre la Mujer, convocado por CLACSO, con el financiamiento de la Fundación Ford, en el período 1988-1989. La elección de los temas, vistas desde una perspectiva cronológica, da cuenta de una certeza de la investigación feminista: la de que las mujeres siempre han estado ahí, en el mapa de las luchas sociales, como trama sustentante, aunque su registro y visibilidad no fuesen con frecuencia proporcionales al esfuerzo. Este libro, como el anterior (*Mujer y sociedad en América Latina*), y como los futuros productos de este programa, intenta mostrar que la ruptura epistemológica no es sólo ‘cosa de mujeres’”.

Fin de siglo. Género y cambio civilizatorio. Santiago, Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres N° 17, (dic. 1992). [Casilla 2067-Correo Central/Santiago, Chile]

Este “es un libro destinado a las mujeres y hombres interesados en conocer los grandes cambios que se están produciendo en los finales del siglo XX, especialmente aquellos referidos a las relaciones entre los géneros. La crisis ecológica y sus efectos sobre el desarrollo es abordada por Haydée Birgin. Adriana

Valdés vincula el desarrollo con la cultura y las mujeres de América Latina. Marcela Lagarde propone nuevas formas de relación entre mujeres, mientras Judith Astelarra se adentra en el terreno de las estrategias para articular lo público y lo privado de manera nueva. Enrique Gomáriz ofrece un panorama de los estudios de género y Terestis De Barbieri se aproxima a una metodología que estudie los géneros femenino y masculino en relación. Finalmente, Michael Kimmel da cuenta de las distintas investigaciones sobre masculinidad en Estados Unidos”.

FREDERICK, Bonnie, comp. *La pluma y la aguja. Las escritoras de la Generación del '80*. Bs. As., Feminaria Editora [C.C. 402 / 1000 Bs.As.]

“Las nuevas investigaciones históricas de las últimas décadas están revelándonos que las mujeres siempre han escrito, han participado siempre en la vida intelectual y artística, a pesar de los grandes obstáculos que les imponía la sociedad en la que vivían. Esta antología intenta hacer una contribución a esta nueva historia literaria; ofrece ejemplos de las obras literarias de las escritoras de la Generación del '80 con el fin de restaurar un capítulo olvidado de la historia de las mujeres argentinas”.

KOHEN, Beatriz, comp. “...de mujeres y profesiones...”. Bs.As., Ediciones Letra Buena, 1992. [Santos Dumont 4459 / 1427 Bs.As.]

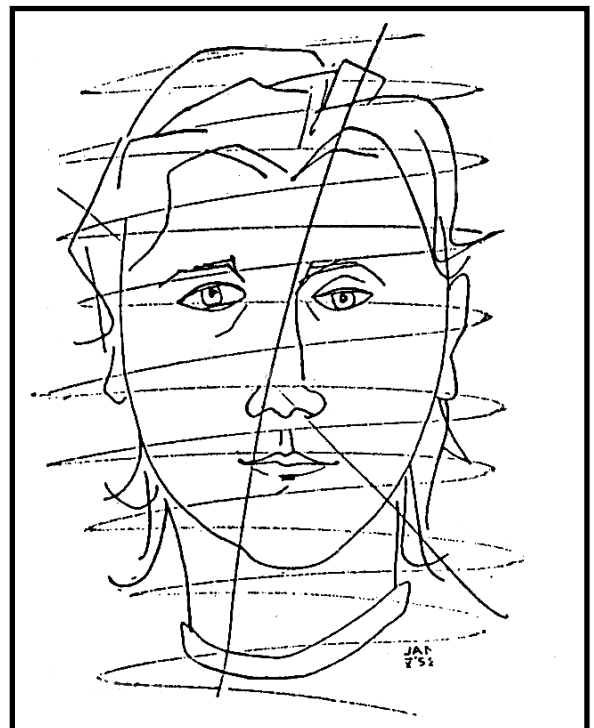
“La inquietud que dio origen a este libro fue la de llenar un vacío existente dando cuenta de la situación de las mujeres profesionales en la Argentina. Dos preocupaciones fundamentales guiaron esta tarea, por un lado el partir desde la experiencia de las mujeres profesionales, y por el otro, la de apuntar a un nivel de divulgación, prefiriendo el lenguaje coloquial al académico. A partir de los años sesenta se observa en la Argentina una tendencia femenina a emprender estudios universitarios; esta tendencia que se inicia tímidamente, se va acelerando y adquiere en las décadas siguientes un carácter francamente sostenido. Con la obtención de credenciales educativas, comienza una etapa de mayor participación de las mujeres en la vida pública que marca un período de transición en cuanto a los estereotipos de género vigentes”.

MIZRAJE, María Gabriela, comp. *Mujeres. Imágenes argentinas*. Bs.As., Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1993. [Rivadavia 1944/1033 Bs.As.]

“Cartas, poemas, relatos, discursos, ensayos y hasta una receta de cocina incluye esta antología. Reúne textos de algunas de las personalidades femeninas que actuaron en nuestro país en los últimos dos siglos. Convergen en este volumen mujeres de la literatura y de la política argentinas. Ni las únicas ni las ‘mejores’, pero sí muy relevantes y definitorias de épocas”.

REYNOSO, Nené, Ana SAMPAOLESI, Susana E. SOMMER, comps. *Feminismo. Ciencia, cultura, sociedad*. Bs.As., Humanitas/Saga, 1992 [Carlos Calvo 644/Bs.As.]

“¿Qué ocurre en nuestro país con la palabra feminismo y sus contenidos, empecinadamente ignorados por nuestro medio? En los espacios académicos ya se ha empezado a tomar nota de algunas de sus indagaciones pero fuera de los ámbitos especializados su contribución se desconoce. Difundir esta importante vertiente del pensamiento contemporáneo lleva a hacer visibles sus desarrollos. Tal es el sentido de la publicación de los trabajos de autoras especializadas en distintas disciplinas que abordan algunas de las problemáticas que interroga hoy el feminismo”.



ELBA FABREGAS (Bs.As., 1918-1984) Egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Alumna de Eneas Spilimbergo y Enrique Larrañaga. Fue profesora de dibujo en el Instituto de Orientación Estética de La Plata. Su primera exposición la realizó en la Galería Van Riel en 1947. Viajó por países de América Latina, Europa y Asia, exponiendo sus obras y realizando funciones de títeres con la "Andariega", junto a Javier Villafaña. Tiene un único libro de poesía, *Piedra demente*, publicado en Quito en 1952 y reeditado por Libros de Tierra Firme, Bs.As., 1987. [Estos dibujos no tienen título.]

Reflexiones y opiniones

En sus esfuerzos por compartir teoría feminista de alto nivel producida fuera y dentro del país para posibilitar un debate amplio y representativo de las diferencias dentro del feminismo, Feminaria se ha empeñado en aportar un foro pluralista. Con la presente nota abrimos una nueva sección e invitamos a colaborar a las personas interesadas en expresar su opinión sobre un tema vigente. Los trabajos no deben exceder las dos páginas tamaño carta a doble espacio, 65 caracteres por línea. Como siempre, se considerará todo texto que no sea sexista, racista, homofóbico o que exprese cualquier otro tipo de discriminación. Feminaria se reserva el derecho de liberar el lenguaje de todo elemento sexista. Los puntos de vista de esta sección representan exclusivamente los de sus autoras/-es. L. F.

¿Las mujeres al poder?

La igualdad por decreto presidencial

Jutta Marx y Mónica Noretto*

La realidad nacional e internacional demuestra que cada vez más mujeres participan visible y activamente en los movimientos sociales y políticos, definen sus diversas demandas y exigen estar presentes en los niveles de decisión. Sin embargo, en los discursos y análisis políticos, persiste la tendencia generalizada de considerar a las mujeres como un sector social uniforme que está centrado en la conservación de los valores tradicionales y desinteresado de apoyar y protagonizar procesos de transformación política, social y económica.

Esta contradicción debe ser resuelta y constituye uno de los grandes desafíos que deben enfrentar hoy los partidos políticos en la búsqueda de su representatividad, tal como lo prueba, por ejemplo, el resultado de las últimas elecciones presidenciales en los Estados Unidos.

El voto femenino fue determinante del triunfo de Bill Clinton y del fracaso del proyecto neo-conservador. Las mujeres apoyan la propuesta demócrata porque ésta recogió sus demandas: una política familiar progresista, el derecho al aborto, la lucha contra el acoso sexual, la recuperación de la seguridad social, de la educación pública y la incorporación de más mujeres en los lugares de decisión política, entre otras cosas.

En la Argentina, el presidente Menem comprendió los signos del tiempo. En vista de la deseada reelección presidencial busca establecer medidas visibles para el electorado femenino. En tal sentido, en octubre del pasado año anunció por primera vez, públicamente, que mediante un decreto establecería **un pacto de igualdad entre mujeres y varones, a cristalizarse con la creación de un gabinete femenino.**

*Jutta Marx es politóloga y autora de *Mujeres y partidos políticos* y Mónica Noretto es periodista con experiencia en diversos diarios nacionales.

Desde fines de enero, fecha en que el presidente firmó dicho decreto, siete mujeres (seis de ellas reconocidas militantes justicialistas) aconsejan al presidente *ad honorem*. ¿Por qué en forma gratuita?!

Esta medida inédita, como la denominó el doctor Menem, plantea una serie de interrogantes y el análisis de su alcance se complica tanto por la falta de transparencia que la caracteriza como por el hecho de dejar de lado experiencias acumuladas de otros países. (¿Por qué?)

Cabe aclarar, en principio, que a las mujeres nos favorece cualquier medida que aumenta nuestro poder real; vale decir, medidas que nos permitan participar en el diseño de los proyectos políticos y en la toma de decisiones.

Por lo tanto, la primera pregunta que se plantea, es ¿cuáles serán las facultades y competencias de las consejeras presidenciales? ¿tendrán poder de decisión o cumplirán con el mandato tradicional: detrás de cada gran hombre hay una gran mujer? ¿por qué el presidente, aparentemente convencido de que las mujeres ofrecen **un modelo novedoso y ejemplificador**, optó por la creación de una instancia paralela y no aprovecha esta fuerza renovadora en forma directa nombrando mujeres ministras?

Este es uno de los tantos indicios de que el llamado pacto de igualdad no garantizará un poder igual para mujeres y varones y por lo tanto no implicará la igualdad entre los sexos. De continuar este cauce, esta novedosa medida, a lo sumo y en el mejor de los casos, no llegará a ser más que un mecanismo que controle el sexismo que hoy caracteriza todos los niveles del poder político. Si ésta es la intención, no podemos olvidar que desde hace más de un año funciona el Consejo Nacional de la Mujer, cuya institucionalización fue decretada en agosto de 1992; entonces, no se comprende porqué el doctor Menem, para tales fines, no se apoya en este decreto en vez de crear otro.

En todo caso, para poder cumplir efectivamente la función de control y desarrollar políticas públicas específicas, tal como se comprometió Argentina desde 1985, año en que ratificó la **Convención de las Naciones Unidas para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer**, sería recomendable que este nuevo organismo fuera: independiente, pluralista y representativo de los movimientos de mujeres. Sólo de esta manera tendrá la posibilidad de recoger las diversas demandas femeninas y contar con el apoyo de las mujeres. Esto último constituye también una condición *sine qua non* para poder hablar en términos de pacto, tal como lo hace el presidente refiriéndose a su nuevo decreto.

Es sabido que los pactos no se decretan, sino que son el resultado de la negociación entre pares y se nutren por el apoyo de muchas personas. Esta medida del doctor Menem es, por lo tanto, una creación *sui generis* y sería sumamente saludable para las mujeres saber cuáles son las partes que componen el "pacto", qué es lo que se pactó y cómo se pactó.

Solamente en la medida en que se hagan públicos los términos del pacto, los temas que abarcará y los que soslayará, no será posible evaluar en forma seria los alcances y las funciones que tendrá este organismo.

Sería ingenuo creer que merced a esta iniciativa presidencial las mujeres lograrán afianzarse en los espacios de decisión y convendría no perder de vista las intenciones de quienes detectan el poder cuando crean expectativas en la militancia y en el electorado femenino.

Cabe recordar, en este contexto, que la Unión Cívica Radical, que se benefició de un gran apoyo femenino para acceder al poder y durante su gestión, tampoco logró concretar en hechos las promesas electorales acerca de la

inserción de las mujeres en las esferas de decisión política.

Se podría deducir entonces que para poder pasar de una participación simbólica o paralela a una participación real, las mujeres deben reconocer el poder que detectan por sí mismas, asumirlo y confiar en él. La práctica demuestra que las posibilidades reales de formar parte de los pactos políticos depende, sobre todo, de la capacidad de las mujeres de armar redes de alianzas más allá de la pertinencia partidaria y, de este lugar, desarrollar estrategias de negociación.

Entrevista a Gaby Küppers

Gaby Küppers, de Bonn, Alemania, es doctora en letras hispánicas. Es autora del libro *Feministamente*, una compilación de entrevistas con activistas en los movimientos de mujeres de Latinoamérica y artículos escritos por ellas. Organizó el número especial de *Ila-Latina* (ver *Feminaria* N° 9) dedicado a mujeres latinoamericanas en Alemania. Estuvo de paso en Buenos Aires buscando material para *Ila* y para futuros proyectos relacionados con las mujeres de Latinoamérica.

—¿Cómo nació el libro *Feministamente*?

—Hace años que trabajo en *Ila*, una revista mensual de izquierda dedicada al tema de América Latina y las relaciones entre América Latina y Alemania. Como *Ila* es un centro muy conocido en Bonn, miembros de grupos sociales latinoamericanos suelen pasar por allí; muchas son mujeres, a quienes yo siempre entrevistaba. Como a otras mujeres integrantes de los grupos internacionalistas en Alemania, en *Ila* nos motiva mucho la posibilidad de que se incrementen y fortalezcan los vínculos entre grupos de ambos continentes con preocupaciones sociales semejantes, especialmente entre mujeres de los dos continentes. Nuestra intención es intensificar estas relaciones y buscar intereses y soluciones a problemas comunes. Para lograrlo debemos conocernos mutuamente. Esta fue la idea básica por la cual viajé a San Bernardo para el V Encuentro, donde conocí a más mujeres a quienes entrevisté para el libro. El objetivo del libro fue hacer posible oír la voz de las mujeres latinoamericanas en Alemania —de estratos y orientaciones bien distintas entre sí—.

—¿Cuál fue la recepción del libro?

—La tirada fue de 3,500 ejemplares y a los diez días de publicación, se había vendido la tercera parte. Ya se hicieron siete reseñas del libro en la prensa alemana.

—Parece que hacía falta un libro de esta naturaleza. ¿Por qué?

—Sí, creo que sí. Aparece justamente en un momento en que las mujeres alemanas no nos atrevemos a llamarlos más como *movimientos de mujeres*, sino como *círculos reducidos de mujeres*. Además, muchas de nosotras tenemos una información muy vaga sobre las reuniones y organizaciones de mujeres latinoamericanas. Nos hacemos, entonces, una pregunta lógica: ¿cómo aprendemos de ellas? ¿cómo lo lograron? ¿Cómo se organizan?

—¿Qué aprendieron?

—Aprendimos que, como siempre, las circunstancias históricas gravitan sobre las posibilidades. Como nosotras en el 68, las latinoamericanas con el retorno a la democracia formal se vieron favorecidas para impulsar sus deseos. En cada conversación con ellas me doy cuenta de que hay más cosas que nos unen que cosas que nos separan, es decir, un movimiento nace cuando hay una preocupación inmediata y sigue cuando el movimiento espontáneo hace que las

mujeres sientan las ventajas y necesidad de una organización. Muere cuando la organización *no ofrece satisfacción a las necesidades básicas y el placer de estar reunidas*. Muchos de los temas nos unen también, por ejemplo, la relación con el poder, el efecto de la institucionalización del movimiento, la relación con las financieras —sean partidos, intendencias, el Estado—. En Alemania ahora se habla ya no de *movimientos de mujeres* sino del *movimiento de proyectos de mujeres*.

—¿Este libro va a publicarse en español?

—Espero que sí. Varias editoriales han expresado interés en el libro. Al principio, yo tenía mucha timidez, temía que las latinoamericanas me reprocharan una actitud colonialista. Pero todas ellas con quienes hablé dijeron que éste no era el caso y que les gustaría mucho poder leerlo. Me hicieron entender que había alcanzado el objetivo del libro: no entregar un diccionario con definiciones sobre las mujeres, sino un panorama hecho por ellas mismas. El libro de ninguna manera pretende agotar el tema.

—¿Y el número de *Ila-Latina*? ¿Cómo nació esta idea?

—Cuando en Alemania se habla de extranjeros, casi nunca se piensa desde el género, aunque las experiencias de los varones y las mujeres extranjeras en Alemania son muy distintas. Además, en *Ila* me di cuenta de que siempre hablábamos de latinoamericanos en Latinoamérica y no de los/las que viven en Alemania. Al comenzar a pensar en un número sobre Latinoamérica, mi di cuenta de que hay más mujeres que varones en Alemania y, que hay que tomar en cuenta la gran variedad de experiencias de vida entre ellas. Con un artículo no se podía agotar el tema. Empezamos a hablar con muchas latinoamericanas y salió por primera vez en Alemania un número dedicado a —y en parte hecho por— estas mujeres. Para conocer sus preocupaciones diarias y los problemas que tienen ellas con nosotras, las alemanas. Quería averiguar porqué en los grupos de solidaridad con Latinoamérica había una mayoría de mujeres alemanas y varones latinoamericanos. No encontré una única respuesta: por ejemplo, nosotras somos mayoritariamente solteras o en pareja sin hijos y no se nos ocurrió reunirnos en horas adecuadas para una latinoamericana con hijos, ni tampoco supimos insistir en que su presencia era importante para poder darnos cuenta de la causa de su ausencia; el motivo de muchas de nosotras para entrar en el movimiento de solidaridad era que estábamos en pareja con un latino, es decir, el atractivo se centraba en los varones y no en las mujeres, en quienes ni siquiera pensábamos. Hay más, pero éstas son las que más nos atañen a las alemanas; aunque duele tener que reconocer esto en una misma, hay que hacerlo para *iniciar una comunicación de igual a igual*.

L.F.

Feminaria

L I T E R A R I A



SUMARIO

Ensayo

Jorge Salessi: <i>La invasión de sirenas</i>	2
Marcela Nari: <i>Alejandra. Maternidad e independencia femenina</i>	7
Marta Vassallo: <i>Identidad nacional y chivos expiatorios</i>	9
María Negroni: <i>Adrienne Rich: la ensayística de la pasión</i>	13

Poesía

Adrienne Rich	14
Alicia Genzano	16
Paulina Vinderman	17
Delfina Muschietti	17
Tres poetas jóvenes (Lila María Feldman, Verónica Parcellis, Gisela Szneiberg)	18

Cuento

Hebe Uhart: <i>Querida mamá</i>	19
---------------------------------------	----

La invasión de sirenas

Jorge Salessi

En este artículo, parte de un libro en el que examino la construcción de la homosexualidad en textos argentinos publicados entre fines del siglo diecinueve y principios del siglo veinte, sugiero que entre 1900 y 1910 las definiciones de desviaciones sexuales diseminadas por el discurso de la pedagogía y el análisis socio-político argentino de la época son utilizadas en la literatura para definir normas que regulan nociones de identidad nacional, género y sexo de mujeres que ingresan a la fuerza de trabajo asalariada y se asocian en organizaciones obreras y profesionales, socialistas y feministas.

Hacia fines del siglo diecinueve el proyecto de modernización e inmigración puesto en marcha por la élite liberal del Ochenta se había transformado en una historia muy distinta a la imaginada por los ideólogos argentinos de mediados del siglo pasado. Hacia 1900 la economía ya había caído en los consabidos ciclos de expansión y depresión con sus secuelas de desempleo y conmociones sociales. En 1902, el incipiente movimiento laboral argentino, organizado a partir de 1890, empezó a demostrar su fuerza en huelgas y demostraciones públicas de acción gremial que amenazaron paralizar la economía exportadora que seguía enriqueciendo a la clase latifundista. Esta es una historia conocida y bien documentada. Pero sólo en los últimos años hemos empezado a examinar los cambios en el sistema genérico/sexual que son una pieza clave de esta historia.¹

Sugiero que este compuesto de cambios en la estructura genérica de la economía y en el sistema genérico/sexual despertó un profundo temor a la *inversión* en la clase terrateniente y patriarcal que había sido hegemónica hasta ese momento: temor a la “inversión” de mujeres que rompen con los modelos patriarcales de mujer “femenina” y varón “masculino”, y temor a la inversión en el ejercicio del poder que, por medio del nuevo movimiento laboral, empezó a ser ejercido por las clases trabajadoras.

En esta encrucijada histórica la noción de mujer “argentina” y “femenina” tuvo que ser imaginada nuevamente. Sus roles, comportamiento y jerarquía tuvieron que ser regulados por medio de sanciones públicas y privadas promovidas por un grupo de profesionales, médicos, abogados y pedagogos, psiquiatras y criminólogos que desempeñaban funciones importantes en la burocracia del Estado. En su libro *La locura en la Argentina*, Hugo Vezzetti señala que éstos son los funcionarios que, en el período que examino aquí, se constituyeron en “una burocracia psiquiátrica y criminológica que crece y se especializa en las instituciones del Estado, en los hospicios, las cátedras y las entidades profesionales, y en su servicio a los requerimientos del poder encuentra una oportunidad privilegiada de ascenso social” (20). El ascenso los llevará a posiciones

claves en la burocracia estatal desde las que ejercieron una influencia reticular de la que parece no escapar ningún aspecto de la vida política, pública y privada de los/las habitantes del país. Vezzetti señala que estos “funcionarios de la medicina pública se integran en una función tecnopolítica” y formulan “desde la higiene pública a la medicina mental y la criminología, ciertos intentos de medicalización de la conducta ciudadana, convergentes con disposiciones y práctica jurídicas, penales [y] pedagógicas” (12).

La escritura prolífica de obras de ficción, artículos, ensayos y tratados de psicología social, medicina legal y pedagogía fue una de las prácticas fundamentales de esta clase profesional. Y las definiciones de desviaciones sexuales son una clave significativa de este canon de escritura pseudo-científica que, prestando sus formas de representación al discurso literario, disemina una ideología homofóbica utilizada para regular nociones burguesas de sexo y género concebidas como sinónimo de nacionalidad.

El discurso literario

El tema de la corrupción sexual y la confusión genérica es recurrente en muchos textos literarios argentinos publicados en la época bajo estudio aquí, pero es una ansiedad que emerge generalmente de una forma elíptica, cargada de significados subyacentes, pero sin alusiones explícitas a la homosexualidad. Sylvia Molloy en un ensayo publicado recientemente ha empezado a explorar

“la emergencia de lo que se podría llamar el discurso doble del modernismo, [un discurso] en el que la decadencia aparece al mismo tiempo como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, saludable e insalubre. Por supuesto en ningún lado es tan aparente este doblez como en el discurso que se refiere al cuerpo sexual. Si el modernismo latinoamericano, como la decadencia, expone por un lado la celebración del cuerpo como locus del deseo y el placer por un lado, y por el otro lo reconoce como el locus de lo perverso, este último reconocimiento es más nominal que real y además acatando estrictamente normas heterosexuales” (192).

Es justamente ese doblez entre un “reconocimiento” que es “nominal” en la literatura y “real” en el discurso científico lo que exploro en este artículo. Como veremos, los significados homosexuales que emergen oblicuamente en las obras literarias, se iluminan estudiando éstas a la luz del discurso de análisis pedagógico y sociopolítico.

Carlos Octavio Bunge es un buen ejemplo del pedagogo escritor.² Profesor de Derecho y Ciencias de la Educación de las Universidades de Buenos Aires y La Plata, en 1908 Bunge publica un libro de cuentos titulado *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*. En el primer cuento, que es el que da título al volumen, Bunge crea un narrador médico que dirigiéndose al lector y a la lectora en primera persona relata un viaje didáctico guiado por Darwin: “recordé el encuentro de Dante Alighieri con su maestro Virgilio, que

iba a guiarle a través del infierno y el purgatorio” (26). Como Dante de la mano de Virgilio, pero cambiando el sentido del recorrido clásico, el narrador de Bunge hace un viaje que termina en el infierno de la degeneración moderna. Dante y Darwin representan la tensión de un discurso en el que confluyen la concepción de una evolución. (de)generadora pero con posibilidades de redención, muchas veces formuladas en términos de dogma cristiano.

Al principio del viaje Darwin declara categóricamente que “el Principio y el Fin, son siempre Dios, ¡la religión! Por eso, y tan felizmente para el alma mística del hombre, Dios queda todavía en su trono, ¡Dios estará eternamente en su trono!” (33). Y después de guiar al narrador a lo largo de la evolución, desde una primera sección del cuento titulada “En génesis” hasta la última, titulada “El hombre civilizado”, al final del cuento Darwin concluye: “La humanidad será pronto decrepita si sigue su evolución... Espera acaso a la Europa y la América el destino del Asia, esto es, la corrupción sexual, el afeminamiento y la decadencia...” (88, puntos suspensivos en el original). En el orden de la cadena sintáctica “la corrupción sexual” es la causa primera del “afeminamiento” que marca la caída de la cultura “masculina” patriarcal, precipitando “la decadencia” cultural. El origen de la decadencia, en este primer cuento se inscribe en “el Asia”, fuera del modelo cultural Eurocéntrico que es la base del proyecto de “modernización” y “progreso” propuesto por la élite liberal de la que Bunge forma parte, pero su avance ya es representado bajo la forma de una amenaza que se cierne sobre “la América” a través de Europa. Así, en este primer relato sin poder evitar el tema de la decadencia, prominente en la literatura europea de fin de siglo, en la traducción cultural que hace una literatura argentina preocupada por la creación de nuevos modelos nacionales, el tema se introduce pero para ser criticado, para definir nociones de “higiene” y “salubridad” concebidas como sinónimos de nacionalidad.

En el segundo cuento, titulado “La sirena”, se empiezan a especificar significados de “corrupción sexual” y “afeminamiento”, al mismo tiempo que se acerca la “decadencia” a la Argentina. Elaborando los temas introducidos en el cuento anterior, ahora Bunge establece la correspondencia entre afeminamiento, de una cultura concebida como “masculina”, y la emergencia de un nuevo modelo de mujer distinta. “La sirena” es una primera forma de representación de esta mujer que, emergiendo en las costas argentinas, desde Mar del Plata a la Patagonia, acecha las fronteras de la nueva nación desde sus aguas territoriales. Desde lejos la seductora mitológica es “una sirena de carne y hueso, que se peinaba con peine de nácar sus cabellos de oro, cantando sentada en una alta peña a la orilla del mar” (101). Pero el encuentro revela, bajo la ficción modernista, a la mujer distinta, la temida mutación “con su aspecto fiero y silvestre... Ciertamente que el perfil era griego, que las facciones eran correctas y propias de una mujer joven, pero ¡qué mujer tan grande y tan fría!” (102-103). Junto con “el perfil griego” y “las facciones correctas” de este modelo clásico, aparece el doblez en esos rasgos que se perciben como deformantes en el cuerpo de la mujer que, así, se animaliza “con la doble

hilera de sus dientes blancos, enormes, antes propios de una fiera carnívora que de un ser humano” (103). Preocupado por los cambios que supone la presencia de la mutante en el futuro de la raza, el narrador médico cavila: “lo que yo no entiendo es cómo su raza se multiplica... los animales superiores son todos sexuados, en cada especie hay machos y hembras... Sin embargo yo no sé que haya sirenas; todos los animales de su raza son femeninos” (105-106, énfasis en el original). En este discurso masculino, que sigue las líneas de pensamiento planteadas por Max Nordau en *Degeneration*, no se explora la posibilidad de volver a formular las sexualidades a partir de los cambios en el sistema genérico/sexual. Por el contrario “machos y hembras” sólo se conciben “sexuados” si se mantienen dentro del orden tradicional prescripto por la estructura binaria del género. Según las nociones científico-teológicas implícitas en el discurso de este narrador, la desorganización de ese orden y sus jerarquías precipita la degeneración racial, “nuestra raza [dice la sirena] está en decadencia desde hace muchos siglos, como toda raza degenerada, produce hembras superiores a los machos” (106). Este temor por la aparición de mujeres superiores a los varones, antecedente de una degeneración racial que amenaza el futuro “de la estirpe”, es el hilo de un argumento desarrollado a lo largo de los cuatro cuentos de este volumen que puede ser leído como un solo texto.

En el tercer cuento, titulado “Un valiente”, Bunge, el pedagogo, presenta un ejemplo didáctico de la masculinización del varón prescripta como medida defensiva contra el desorden de los modelos que define el género. Al principio del cuento, el futuro valiente es Perico Peralta, apodado “el gallina”. Es “un pobre de espíritu, un raquítico de cuerpo y alma, no mata una mosca” (139-140). Este personaje es un pariente pobre de un estanciero que le consigue un nombramiento de comisario de policía para que cobre un sueldo sin trabajar, “un comisario *in partibus*... sin más trabajo que cobrar el sueldo” (143). La forma de representación de Perico establece una relación directa entre la apariencia física y las características genéricas del personaje, una noción común de la psicopatología de Lombroso. Antes de su iniciación Perico es “joven...pálido, enfermizo, de baja estatura, rostro completamente afeitado, [y] espalda encorvada” Pero en una pulpería, en un encuentro que representa el momento de pasaje del joven que se hará varón adulto y “masculino”, Perico, por casualidad, consigue matar a un famoso bandido reputadamente invencible. Así empieza su carrera ascendente de policía “embriagado de sangre, Perico era otro hombre. Parecía haberse estirado, pues no enarcaba más la espalda...ostentando una enmarañada barba; su gesto era seguro y firme” (151-152). En la última frase del cuento “El antiguo ‘Perico el gallina’ quedó así, para siempre, transformado, según el respetuoso apodo con que el pueblo rinde culto a su coraje en ‘el guapo Peralta’” (153). En este cuento la masculinización del varón propuesta como proyecto de regeneración racial sucede en el campo, la zona que representa el poder económico y simbólico de la clase que lucha por mantener su hegemonía, y el espacio repositivo de los

valores argentinos “reales”. Este espacio y sus valores se contrastan con el espacio de la degeneración representado por la metrópolis moderna que se describe en el cuento siguiente.

En el cuarto cuento, titulado “Perfidia femenina”, Balbes, Fantus y Murriondo, tres profesores universitarios se preguntan: “¿Son los sentimientos medios y comunes de la mujer peores a los sentimientos masculinos?” (163). La respuesta es una larga y previsible exposición de una misoginia apenas encubierta. Fantus, el profesor de Ética, cuenta la historia de Mariana, una mujer que “pertenecía a varias sociedades de beneficencia pública y aspiraba a la dirección de algunas de ellas... ¡Era lo que suele llamarse ahora una ‘mujer fuerte’, toda una ‘mujer fuerte!’” (174-175, comillas en el original). La historia de esta primera mujer “tiene a corroborar... la tesis sobre la mayor ‘crueldad femenina’” (175, comillas en el original).

Balbes, el profesor de Literatura, cuenta la historia de Rosaura, la madrastra que maltrata a los hijos de Felipe, su marido, “pero tuvo buen cuidado de no revelar sus sentimientos a Felipe... Ahí principia precisamente toda la negra perfidia de su ‘política femenina’... (182, comillas y puntos suspensivos en el original). En la página siguiente Balbes agrega:

“la política femenina sería una resultante de los factores psicológicos: sentimientos antialtruistas e incapacidad para imponerlos franca y abiertamente... bajo un aparente espíritu bondadoso y de conciliación... suelen poner las mujeres en esas empresas solapadas, admirable habilidad y ejemplar constancia. Su acción en la continua gota de agua, que al fin horada la piedra” (183-184).

Murriondo, el profesor de medicina, agrega la historia de Sofía, la mujer enamorada que al conocer las aventuras de su marido con otras mujeres:

“engañó una vez más al mundo. Su pasión dominante, su pasión insaciable era ahora el odio. ¡Háblale sonado la hora de la venganza! ¡Y cuán horrible fue su venganza, cuán horrible! Tuvo ella el difícil arte de los verdugos cirujanos de la antigua China, que convertían a un hombre sin matarle, en una masa informe” (213).

Este médico concluye: “Mis opiniones de psicología sexual podrían reducirse a pocas palabras... Por herencia y organización fisiológica, en la mujer privan tres condiciones: espíritu de conservación, irritabilidad, y aptitud para el fraude” (219). Así Bunge concluye este “viaje a través de la estirpe” que describe la evolución de “la corrupción sexual, el afe-minamiento y la decadencia” que, como sirenas deslizando por el texto de s e d e



“la antigua China” a la Argentina, en tres mutaciones sucesivas quedan encarnadas en tres mujeres argentinas. En estas tres mujeres se teme “lo que suele llamarse ahora una “mujer fuerte” que “pertenecía a varias sociedades... y aspiraba a la dirección de algunas de ellas” para avanzar una nueva “política femenina” con “admirable habilidad y ejemplar constancia”.

El discurso socio-político y “científico”

Aquí es importante explorar el contexto en el que se leían obras literarias como el volumen de cuentos de Bunge que acabamos de ver. Un estudio de Juan Bialet-Massé publicado en 1904, cuatro años antes que el texto de Bunge, ilumina ese contexto. El estudio sobre *El estado de las clases obreras argentinas*, realizado por Bialet-Massé a pedido del presidente Julio Roca, es un anteproyecto para un “Código de Trabajo” con el que el poder ejecutivo intentó controlar el movimiento obrero que en la primera década del siglo XX se empezó a movilizar en importantes demostraciones públicas de acción gremial. Las dos décadas comprendidas entre 1890 y 1910 son fundacionales en la historia del movimiento laboral argentino. Y en la historia de este movimiento fue muy importante la participación de mujeres, argentinas y extranjeras, obreras y profesionales—como Alicia Moreau, Cecilia Grierson, Virginia Bolten— que organizan asociaciones socialistas y feministas que empezaron a exigir los derechos de la mujer. Muchas de estas mujeres fueron las caras visibles de grandes grupos culturales y sociales. Donna Guy explica que:

“en los primeros años del siglo veinte, mujeres socialistas formaron sus propios centros en Buenos Aires. Activistas dedicadas como las hermanas Chertkoff—Fenia, Mariana y Adela— Raquel Messina, Gabriela Laperrière y Carolina Muzzilli investigaron las condiciones laborales y de vivienda de mujeres pobres y encabezaron la lucha para mejorarlas” (96).

Guy señala que Paulina Luisi, la primera mujer médica de la historia de su país, una “reformadora feminista y socialista del Uruguay, fue contemporánea de Moreau de Justo y frecuentemente ayudó a las reformadoras argentinas en su batalla” (96). Y “otras, como la Dra.. Julieta Lantieri de Renshaw, una ciudadana naturalizada que había estudiado farmacia y medicina en Buenos Aires, eran feministas decididamente políticas, cuyos modelos eran las sufragistas inglesas y estadounidenses” (95). A estas mujeres en posiciones de liderazgo se suman grandes cantidades de obreras. Iaco Oved describiendo la celebración del día internacional del trabajo del 1 de mayo de 1904 nota que “ese día acudieron grandes multitudes y sobresalieron, a diferencia de otras veces, masas de mujeres” (338). Estas mujeres, argentinas y extranjeras, son las “sirenas” que se deslizan a través de las fronteras argentinas, las “mujeres fuertes” que “pertenecía[n] a varias sociedades... y aspiraba[n] a la dirección de algunas de ellas” para avanzar una nueva “política femenina” con “admirable habilidad y ejemplar constancia”.

Si el libro de Bunge, un texto de difusión masiva publi-

cado como el volumen número 342 de la serie editada por la Biblioteca de *La Nación*, promueve sanciones sociales que frenan el activismo de mujeres profesionales y líderes de grupos socialistas y feministas, en *El estado de las clases obreras argentinas*, un texto leído por profesionales y burócratas de la administración estatal, Bialest-Massé estigmatiza a las obreras representándolas como lesbianas que rechazan el rol de madre prolífica y esposa obediente definido como “nacional” para la mujer argentina patriótica, y se asocian a organizaciones gremiales para exigir sus derechos.

En su estudio, Bialest-Massé nota preocupado que “la mujer, entre nosotros, más bien hace concurrencia al hombre en profesiones y oficios que hasta ahora estaban reservados por las costumbres a los hombres; las libres instituciones del país en nada las obstaculiza” (424). Poco más abajo, alegando que “el trabajo de la mujer no puede admitirse, pues, sino por las fatalidades del destino” (424) advierte que la ocupación de la mujer que trabaja por un salario es un peligroso antecedente del:

“trabajo de *eso* que se llama el *tercer sexo*, que tiene en Londres solamente más de 300.000 representantes y en Europa más de 3.000.000, que ha aparecido en los Estados Unidos *invasor*, y que felizmente no tiene todavía entre nosotros sino algún que otro *individuo afiliado* (426, énfasis mío).

Para controlar a esta mujer, caracterizada como *eso*, lo neutro o andrógino porque confunde lo “femenino” de su sexo biológico con el rol “masculino” del “individuo” que “hace concurrencia al hombre en profesiones y oficios...reservados por las costumbres a los hombres”, Bialest-Massé utiliza la noción de inversión, “tercer sexo”, sexo intermedio o *sexuelle zwischenstufe* propuesta por Karl Ulrichs, una de las personas pioneras de la lucha por los derechos de los y las homosexuales que publica su obra entre 1860 y 1879. David Halperín, explicando que “antes de 1892 no había homosexualidad, sino inversión sexual”, agrega:

“la inversión no era, entonces, una mera rúbrica médica, sino una categoría de experiencia vivida. Karl Heinrich Ulrichs, por ejemplo...describió su propia condición como la de un *anima muliebris in corpore virili inclusa* –el alma de una mujer en el cuerpo de un hombre–. Que la elección de objeto sexual podía ser totalmente independiente de características ‘secundarias’ como masculinidad o afeminamiento no parece habérsel ocurrido a nadie hasta que Havelock Ellis inició una campaña para aislar la elección de objeto sexual del modo o rol asumido” (39).

Notemos que el texto de Bialest-Massé, más que la elección de pareja “incorrecta”, –la “homosexualidad” como se entiende hoy– lo que define la desviación sexual de la mujer del “tercer sexo” no es que elija como pareja a otra mujer sino que no establezca una relación tradicional con un varón, ya sea porque “quedan sin hombre con

quien aparejarse [o porque] han renunciado o renuncian al matrimonio” (426), negándose voluntaria y conscientemente a aceptar el rol de esposa y madre en la relación del matrimonio patriarcal que establece los roles, jerarquías y división del trabajo de la mujer “femenina” y el varón “masculino”.

Renunciando al matrimonio estas mujeres rechazan el modelo de mujer que es pilar del proyecto de modernización e inmigración con el que se busca crear la nueva raza argentina. En la misma página en la que advierte el peligro de la “invasión” del tercer sexo Bialest-Massé define “la misión de la mujer, en lo que a cada sexo toca en la perpetuación de la especie, [y] es la maternidad, [y] la crianza y educación de los hijos: en el vientre de las mujeres está la fuerza y grandeza de las naciones” (426). Bialest-Massé, católico como Bunge, propone que el aborto –que da a la mujer el mismo derecho que tiene el varón a decidir el uso que hace de su cuerpo– como una forma de “restricción” del modelo nacional de mujer:

“esa restricción inmoral, deja a la mujer en la libertad de ir al taller y de tomar ocupaciones de hombre, mientras entre nosotros hay matrimonios que tienen seis y ocho hijos, y no son raros los hermosos casos de doce o más, y hasta de veinte hijos tenidos por una sola mujer, y se conocen casos de veinte y cinco hijos en un hogar. No arranquemos de la frente de la mujer argentina esa corona de gloria” (426).

El “tercer sexo”, una noción de experiencia vivida propuesta por Karl Ulrichs, irónicamente es utilizada por Bialest-Massé para estigmatizar y controlar mujeres que circunstancial o voluntariamente se independizan del varón, negándose a cumplir el rol “femenino” de la mujer argentina cuya misión es producir, criar y educar entre seis y veinticinco hijos e hijas. Notemos que ésta es, según Bialest-Massé, la mujer que “no trabaja”.

Notemos también que en el texto de Bialest-Massé lo que eran las sirenas en el libro de Bunge, el tercer sexo “invasor de los Estados Unidos y Europa, es representado como una infección que amenaza la salud de un cuerpo nacional en estado de crecimiento. “Invasión” e “infección” son sinónimos en la terminología de los higienistas argentinos.³ La misma terminología militar del discurso higienista de fines del siglo XIX, en la primera década del siglo XX se transforma en la terminología “higiénica” de un discurso militar. En un memorándum elevado al Ministro de Interior en 1909, Ramón Falcón, Jefe de la Policía Federal, explica la radicalización del movimiento obrero identificando:

“otras causas más hondas y más complejas, que me permito analizar...arrancan de la masa social acaso circunscrita en sus manifestaciones violentas a ciertos focos de patología social inasimilables a nuestra personalidad colectiva, por instinto y por educación, con atavismos exóticos, y con virulencias de otros medios, que se encuentran adheridos a nuestra fisonomía orgánica de gran Cosmópolis” (266).

Los “atavismos exóticos, y con virulencias de otros

medios” son, por ejemplo, el feminismo y el socialismo de mujeres italianas como Julieta Lantieri, rusas como Fenia Chertkoff o uruguayas como Paulina Luisi.

Bialet-Massé afirma que la invasión de lesbianas “felizmente no tiene todavía entre nosotros sino algún que otro individuo *afiliado*” y prevenir su avance es fundamental porque:

“cuando la mujer toma parte en un movimiento general, el triunfo es incontrastable; mucho más aquí en la República, donde la mujer, aún en la campaña, tiene costumbres más suaves, más atrayentes, y, por consiguiente arrastra más que en ninguna parte. Hay que tener en cuenta que cuando doscientas mujeres asisten a un mitin, hay dos mil que por timidez no van a él, pero que las acompañan y hace una propaganda tan eficaz como las que salen a la calle” (435).

No obstante sugerir que este movimiento de mujeres puede ser detenido, aquí el mismo Bialet-Massé, subrayando que las mujeres *son* la base del tejido social, nota que su movilización, “hasta en la campaña”, ya ha empezado a desvencijar el viejo orden patriarcal.

Si el libro de Bialet-Massé propone una estrategia de la defensa que detenga una invasión de lesbianas que amenazan el orden patriarcal desde el exterior, un texto de Victor Mercantes, publicado en 1905, titulado “Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos”, presenta una faz complementaria de esta estrategia oficial, y propone medidas profilácticas contra una epidemia de homosexualidad femenina ahora representada dentro de los bordes nacionales y propagándose entre las estudiantes del sistema nacional de educación. Aquí nuevamente es significativo subrayar que el “uranismo femenino”, como el “tercer sexo”, tampoco denota relaciones sexuales entre mujeres. En un estudio de “Patología de las funciones psicosexuales” publicado por José Ingenieros en 1910, refiriéndose a la presunta epidemia homosexual descrita por Mercante, Ingenieros escribe: “Mercante en un estudio lleno de interés, hace notar que la homosexualidad femenina no tiene tendencias sensuales” (75).

Las categorías pseudo-científicas del “tercer sexo”, “la homosexualidad femenina”, “inversión” u “uranismo femenino” en estos textos no denotan a la mujer que elige a otra mujer como pareja sexual y/o afectiva sino a la mujer que por decisión propia o por circunstancias históricas, económicas o profesionales prescinde del varón, abandona o no acepta el rol de esposa y madre prolífica definido como fundamental para ella, y se asocia con otras mujeres en un relación solidaria de enseñanza, aprendizaje, crecimiento y apoyo mutuo.

Conclusión

En la Argentina de la primera década del siglo XX, cuando la mujer se incorpora activamente a la fuerza de trabajo asalariada precipitando cambios en la estructura genérica de la economía, cuando, además, muchas de estas mujeres se empiezan a organizar en los primeros movimientos laborales y feministas argentinos en los que se

integran grupos de obreras, profesionales y universitarias, la clase patriarcal que había sido social y políticamente hegemónica hasta ese momento reacciona, por medio de la burocracia oficial de tecnócratas que trabaja a su servicio, produciendo y promoviendo un corpus de escritura pseudo-científica en los que las definiciones de desviaciones sexuales de la mujer, entremezcladas con expresiones de abierta misoginia, son utilizadas para re-estructurar una sociedad en la que se habían borrado las claras líneas demarcatorias que establecían la división del trabajo, los roles y jerarquías de la mujer “masculina” y el varón “femenino”. Pero lo más significativo es notar cómo en la literatura, en textos como el de Carlos Octavio Bunge que por su difusión son más accesibles a un gran número de mujeres, la misma misoginia que disemina nociones de mujer “femenina” entrelazada con nociones de mujer “argentina”, “heterosexual” y “patriótica”, emerge en formas de representación o figuraciones oblicuas, pero no por eso menos nocivas. Las nociones, modelos y formas de representación de la mujer de los textos pseudo-científicos de principios de siglo han sido justificados como excesos inconsecuentes de un positivismo argentino reaccionario, olvidando, o negando que son esos mismos modelos los que (in)forman los modelos de mujer *objet d'art*, adorno o fetiche de la literatura modernista que, no casualmente, hasta hace pocos años fue considerado por escritores y críticos como el primer movimiento literario de raíces verdaderamente latinoamericanas. Pero en esa literatura hay una dialéctica de formas de representación y modelos, literarios y “científicos”, “nacionales” y extranjeros, cuya ideología xenofóbica, patriarcal, misógina y burguesa ya no podemos seguir ignorando o callando.

Notas

¹ Como demuestra Donna Guy en su libro *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family and Nation in Argentina*, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX las mujeres se sumaron a los varones en el mercado de trabajo, siendo frecuentemente el único sostén económico de muchas familias y se empezaron a organizar en asociaciones de trabajadoras y feministas que exigían sus derechos. Ver esp. Cap. 2, “Dangerous Women: Legalized Prostitution”, pp. 37-76. Por otra parte, Marifran Carlson dedica cuatro capítulos importantes a la historia del “Consejo Nacional de Mujeres”, “Feminismo y el movimiento de librepensadores en la Argentina, 1900-1910”, “Feminismo y socialismo” y “El Congreso Feminista Internacional de 1910” en su libro *¡Feminismo! The Women's Movement in Argentina from its beginnings to Eva Perón*

² La obra escrita de Bunge incluye numerosos tratados de pedagogía, psicología, sociología, historia, derecho civil y penal, novelas, teatro, poesía y cuentos.

³ Los dos vocablos son utilizados de forma intercambiable. En el volumen correspondiente al año 1895 de los Anales del Departamento Nacional de Higiene, por ejemplo, en un “Informe de la epidemia de cólera” leemos: “La segunda aparición de cólera se debe a la introducción de coléricos de la Provincia de Santa Fe. No son ya 17 enfermos, se trata de 150, que bien han podido invadir los

barrios centrales” (311). En el mismo volumen, en un artículo sobre “La tuberculosis de los animales”, el higienista escribe: “Ninguno de los miembros de este Consejo ignora las proporciones alarmantes que toma en nuestra estadística demográfica la tuberculosis, y hasta el presente hemos sido indiferentes con el enemigo que tenemos dentro de nuestros límites territoriales, aunque hemos tomado medidas para evitar un enemigo a invadirnos” (282).

Obras citadas

Bialet-Massé, Juan. *El estado de las clases obreras argentinas a comienzos de siglo*. Córdoba, Univ. Nac. de Córdoba, 1968.

Bunge, Carlos Octavio. *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*. Bs As, Biblioteca de *La Nación*, 1908.

Carlson, Marifran. *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina from its beginnings to Eva Perón*. Chicago, Academy Chicago Publishers, 1988.



“Epidemia de Cólera en la Provincia de Buenos Aires”, *Anales del Departamento Nacional de Higiene*. Bs As V (1895), pp. 302-314.

Falcón, Ramón. “A S.E. el Señor Ministro del Interior”, en *Memoria de la Policía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta de la Policía, 1991.

Guy, Donna. *Sex and Danger in Buenos Aires. Prostitution, Family and Nation in Argentina*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.

Halperín, David. “Sex Before Sexuality: Pederasty, Politics, and Power in Classical Athens”, *Hidden from History—Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, ed. Martin Durberman, Martha Vicinus & George Chauncey, Jr. New York, Meridian, 1990, pp. 37-53.

Ingenieros, José. “Patología de las funciones sexuales—Nueva clasificación genética”, *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines* Obras citadas

“La tuberculosis de los animales”, en *Anales del Departamento Nacional de Higiene* V (1895), pp. 282-284.

Mercante, Victor. “El fetiquismo y el uranismo femenino en los internados educativos”, *Archivos de Psiquiatría, Criminología y Ciencias Afines*. Bs As IV (1905), pp. 22-30.

Molloy, Sylvia. “Too Wild for Comfort”, *Social Text* 31/32 (1992), pp. 187-201.

Oved, Iacov. *El anarquismo y el movimiento obrero en Argentina*. México, Siglo XXI, 1978.

Vezzetti, Hugo. *La locura en la argentina*. Bs As, Paidós, 1985.

Alejandra. Maternidad e independencia femenina

Marcela M. A. Nari

“Un caballero inglés ofrece quinientas libras esterlinas por los originales de puño y letra del autor de *Stella*, famosa novela de actualidad. Oferta seria. Dirigirse a las iniciales W.W. Maipú 450”.

La Prensa, setiembre, 1905

El mundo literario porteño se conmocionó cuando, en setiembre de 1905, una novela —*Stella*— escrita por un desconocido escritor —César Duayen— se agotaba a los pocos días de aparecida. En sólo dos meses, nueve ediciones de 1000 ejemplares cada una corrieron la misma suerte. A los pocos días, su autor revelaba su real identidad: Emma de la Barra, una aristocrática viuda de 45 años.

Por su extraordinaria difusión,¹ por tratarse de la perspectiva de una mujer, y por provenir de una época en la cual, después de una batalla entre “demonios”, “vírgenes” y “ángeles”, se consolidó, en el ámbito del Río de la Plata, la idea de “la Madre” como paradigma exclusivo y excluyente de la femineidad, *Stella* puede llevarnos a reflexionar no sólo acerca de los problemas a los cuales aquellas mujeres se enfrentaron, sino de qué manera aquel pasado, para muchas de nosotras desconocido, aún nos afecta.

Un texto literario es parte de una cultura constituida por la sociedad, pero también constituyente de la misma. El abordaje de una novela no sólo implica ver la ficción como una construcción que toma de la realidad valores, actitudes, experiencias e ideas, sino considerar al texto literario como constructor de subjetividades, de sentimientos, de pensamientos y de acciones.

Sin pretender explicar, por ello, el éxito de la novela, es posible pensar que el texto permitió cubrir distintas expectativas, a través de las cuales se emprendía la lectura, gracias a una particular “dualidad”. *Stella* es un historia de amor, en el seno de una gran familia aristocrática porteña, entre un hombre maduro, desengañado y hastiado del mundo, y una joven, que había fortificado sus virtudes en el dolor de la vida. Pero es, también, la historia de una mujer: Alejandra. Esta, junto a su hermana Stella, huérfanas, llegan a Buenos Aires, desde Noruega, para vivir en la casa de su tío materno. La dulzura y debilidad de Stella nuclea en torno a sí, rápidamente, el amor de todos. La niña, enfermiza desde su nacimiento, se presenta casi incorpórea, como el resultado de un malentendido entre la naturaleza física y la espiritual. Sólo la muerte, finalmente, parece devolverla a su verdadero sitio. La fascinación que los hombres sienten por Alejandra, en cambio, pronto le acarrea problemas entre sus primas. Dedicada casi con exclusividad al cuidado de su hermana, sólo

después de la dolorosa muerte de ella y el retorno a su tierra, descubrirá su amor por Máximo, un hombre redimido, precisamente, gracias a ese sentimiento.

Alejandra, sensible y espiritual, a la vez que fuerte y práctica, reunía lo mejor de aquellas “virtudes femeninas”, al mismo tiempo que presionaba sobre los márgenes del “paradigma femenino”: no sólo se le reconocía inteligencia...era culta. Su conversación, chispeante y veloz, era agradable a los hombres; en Europa, había mantenido relaciones con la intelectualidad rusa; en Buenos Aires, discutía y se interesaba en la política; se hizo cargo de los negocios de su tío, reemplazando a su primo. Finalmente, de vuelta en Noruega, se dedicaría a enseñar ciencias naturales y geografía, campos de estudios no considerados adecuados para las mujeres. Curiosamente, todo esto no entraba en contradicción con una “auténtica sensibilidad femenina” y un “instinto maternal” muy fuerte, desplazado hacia los niños, en general, y hacia Stella, en particular.

Los personajes son pensados, fundamentalmente, en relación a sus identidades de género, identidades que implicaban, en el siglo XIX, naturalezas, física y psicológica, diferenciadas. Prácticamente, no aparece la cuestión social en el texto. Los sirvientes, los niños pobres, aparecen más como muletillas para caracterizar otros personajes que como personajes reales. *Stella* nos muestra un mundo de sentimientos típicamente burgués, si aceptamos que éste presenta como rasgo peculiar distintivo la formulación de sentimientos y experiencias de la burguesía como sentimientos y experiencias “humanas eternas”.² Las esencias “femenina” y “masculina” presentadas en la novela no son otra cosa que la universalización de valores, actitudes y experiencias concretas de hombres y mujeres burgueses.

Si Stella se escapa de la naturaleza terrenal y, más que una mujer angelical, es un ángel mismo, Alejandra tampoco era el prototipo de las mujeres de su época. Las imágenes acerca de las mujeres, los hombres y de las relaciones “normales” entre ellos, de Emma de la Barra, no parecen diferir mucho de las de ensayistas, moralistas, políticos, etc., de su época. Las mujeres aparecen como seres débiles, infantilizadas en sus relaciones conyugales, necesitadas de protección social, moral y económica de los hombres. Protección paternalista que se desliza hacia la dependencia y falta total de autonomía. Si la dicha de la mujer aparece definida por su estado civil (casada) y emocional (amada y amante), la del hombre era la presencia de esta “alma” femenina a su lado. La mujer, sentimiento y sensibilidad, alcanzaba la valentía, no en los hechos externos, como los hombres, sino en sus actitudes interiores, en el dolor, en el sufrir y en el enfrentamiento con la memoria. Su única pasión “ciega” y “absoluta” eran sus hijos, fuente de todo tipo de



debilidades y transigencias. Pero la mujer, bajo la influencia de un ambiente superficial y vano, también podía llegar a ser hipócrita, chismosa e interesada. Su cultura insuficiente la sumergía en banalidades intrascendentes. A diferencia del hombre, le había enseñado a sentir pero no a pensar.

A través de su novela, Emma de la Barra se hace portavoz de algunas reivindicaciones, bastante habituales en la época, en favor de la mujer. La idea más fuerte, quizá por la larga experiencia de lucha que llevaba detrás, era la necesidad y legitimidad de la educación femenina. No sin penas, había ido abriéndose paso de la mano de un “feminismo” que no siempre había dicho su nombre. La educación había sido bandera de numerosas mujeres literatas, a lo largo del siglo XIX, y lo continuaba siendo en el *Búcaro Americano*, *El Adelanto*, *La columna del hogar*, *La Revista Argentina*. En aquellos años, además, se comenzaron a formar grupos de mujeres que lucharon por

defender la legitimidad de la presencia femenina en la cultura, pero, también, su “promoción” social, económica, civil y política (Consejo Nacional de Mujeres, Centro Feminista, Centro de Universitarias, Liga de Librespensadoras, Centro Socialista Femenino, Centro Anarquista Femenino, etc.). Hablar de un feminismo, en aquellos tiempos como en los de ahora, es sumamente complicado. No sólo porque cada grupo tenía sus experiencias propias sino porque, dentro de la diversidad de posiciones, las mujeres se movían difusamente. Existía un espacio de consenso, dado por la condición subordinada de la mujer, pero las prioridades eran diferentes: derechos civiles, derechos políticos, igualdad salarial, divorcio, protección de la salud materna, etc. La educación, sin embargo, figuraba en la plataforma de cualquiera de ellos.

Muchas de estas mujeres había abierto la lucha por la educación femenina con sus experiencias personales: Elvira Rawson y Cecilia Grierson se graduaron en la Facultad de Medicina antes del siglo XX. Más adelante, lo hicieron Julieta Lanteri (1906) y Alicia Moreau (1914). En 1901, Elvira López, no por azar, se recibe en la Facultad de Filosofía y Letras con una tesis sobre “El Movimiento Feminista”. En la misma casa, también se recibieron, en aquellos años, su hermana, Ernestina López, Atilia Canetti y Ana Mauthe.

Pero si *Stella* estuvo en consonancia con las ideas de algunas mujeres y hombres de la época, se enfrentó a un problema mucho más espinoso: la independencia femenina. Si bien la relación de dependencia, más directa u obvia de la época, en la cual se hallaban las mujeres, era aquella que mantenían con los hombres de su familia (padre, esposo, hermano, etc.), ésta se basaba en otra, mucho más sutil, por considerarse vinculada a la naturaleza antes que

a la organización de los hombres: la subordinación social (la negación explícita de ciertos derechos civiles, económicos o políticos; la inferioridad salarial con respecto a los hombres y, por ello mismo, la dificultad de sobrevivir fuera de una organización familiar patriarcal; un concepto universalizante de anatomía, psiquis y salud, que determinaba la “normalidad” a partir del cuerpo y mente del hombre adulto; la discriminación abierta o encubierta, en ciertos espacios públicos; una identidad femenina definida a través de uno de sus roles: la maternidad).

Alejandra, por su extraordinaria posición de huérfana, soltera y sin hermanos, no aparece en la novela bajo la dependencia directa de ningún hombre. Incluso, por su posición social y su educación, se hallaba en condiciones de encontrar un trabajo con el cual podría haber llevado una vida relativamente independiente. Sin embargo, había un lazo que sólo la muerte pudo desatar: Stella. La dependencia de los niños con respecto a la mujer, determinada por la forma de organización de la sociedad, sujetaba más a la mujer que su situación conyugal o familiar. El “divorcio”, el abandono del hogar marginaba a la mujer, pero muchas mujeres lo llevaron a cabo. El “mandato” maternal era mucho más difícil de quebrar porque no sólo era un acto de inconfesable egoísmo, sino porque era contrario a la naturaleza. Sólo el destino podía liberar a las mujeres (y a Alejandra) de este lazo. La soledad de la estancia liberó a Alejandra de la insostenible atmósfera de la casa de su tío, cuando había desechado sus ideas de volver a su país de origen o buscar trabajo, por el bienestar de su hermana. Si bien esa independencia aparece profundamente deseada y anhelada en la novela, no podía lograrse sin quebrar gravemente el paradigma femenino de la época. Una mujer dejaría de serlo, despreciando su misma naturaleza, cuando abandonase la pasión maternal, definida por el renunciamiento, la abnegación y el dolor.

Así, Alejandra, cuya inteligencia y cultura no habían logrado menguar su femineidad, no escapa a la demanda social de la maternidad, real o simbólica. Sólo la muerte de Stella le permite seguir su camino y decidir por sí misma. La ficción no pudo encontrar otra salida, aún dentro de una femineidad no convencional.

Stella subyugó a su público por sus “páginas desbordantes de sincera nobleza de alma [...] por la figura encantadora de Alejandra”.³ Pero la novela, aún guardando las estructuras de una sociedad patriarcal, presionó sobre sus márgenes en el personaje de Alejandra, ofreciendo, quizá, algunas rupturas, “fugas”, posiblemente no concientes en sus lectoras ni en su autora, que abrían la posibilidad de procesos de subjetivación no convencionales, aunque no por ello alternativos. Para quienes acentuaron en su lectura los rasgos patriarcales de la novela, Alejandra era la máxima desviación permitida dentro del paradigma femenino de la época, pero también permitió a quienes no se encontraban satisfechas, concientemente o no, con su lugar social, a quienes sentían aquella angustia “que no tenía nombre”, las posibilidades de identificarse con un personaje y de pensar en que otra forma de ser mujer era posible, aunque solamente con la ayuda del destino. Alejandra, a pesar de su incondicional

lazo con Stella, goza en la ficción de una libertad mucho mayor que la realmente vivida por la inmensa mayoría de sus lectores y, especialmente, de sus lectoras.

Y entonces, ¿porque *Stella* y no *Alejandra*? Quizá, su título real aunque no escrito nos diga tanto como el texto de los límites y alcances del discurso sobre la mujer de aquella época y nos ayude a verbalizar problemáticas de las que hemos sido hechas herederas.

Notas

¹ *Stella* fue el primer *bestseller* de autor/-a nacional. Entre sus numerosas ediciones, se realizaron algunas a precios “populares” (\$40 cada uno).

² Heller, Agnes: *Teoría de los sentimientos*. México, Fontamara, 1989, p. 237.

³ Carta de un lector a *La Nación*, 19/IX/1905.

Identidad nacional y chivos expiatorios

Marta Vassallo

Jorge Luis Borges negó el carácter épico del poema *Martín Fierro*, y por lo tanto la representatividad de Fierro respecto de un posible “ser-argentino”, con el argumento de que se trata de un delincuente: es “desertor”, “matrero”, “cuchillero”. Leopoldo Marechal en cambio atribuye a Fierro la representatividad de la conciencia de la “enajenación nacional”, que al decir de Juan Gelman se le escapa a Borges por pertenecer precisamente a la clase que operó esa enajenación.¹

Borges y Marechal representan por excelencia los dos polos de la polémica que atraviesa la interpretación de este poema a partir de su aparición en el siglo pasado y en el transcurso de éste.

Me propongo reafirmar la representatividad del *Martín Fierro* y en consecuencia su carácter épico desde una perspectiva en la que esa afirmación no implica la exaltación monolítica que de él hace Marechal, ni tampoco la admisión de un “ser-argentino” a rescatar del fondo de los tiempos.

Quiero señalar una casi obviedad: la de que toda nación se constituye a partir de opciones culturales, en las que juegan componentes históricos, étnicos, religiosos, y que implican exclusiones. En el caso de la Argentina la exclusión recae sobre las poblaciones nativas y sobre parte de la población criolla. Mientras que la Primera Parte del *Martín Fierro* dibuja el destino compartido de indios y gauchos, en la Segunda el gaucho pretende integrarse a la sociedad triunfadora que lo excluye.

Para conseguirlo, ha de negar su filiación materna, lo que es lo mismo que decir su carácter mestizo, corroboran-

do el silencio sobre el destino de las mujeres de los pueblos vencidos, así como sobre el factor que iguala a indígenas y españoles: la apropiación violenta de las mujeres de la cultura enemiga a modo de trofeos.

Fierro, chivo expiatorio de la sociedad criolla

En la Primera Parte del *Martín Fierro* el personaje de Fierro se rebela contra el papel de chivo expiatorio que la sociedad criolla reserva a los gauchos (en efecto, los lanza en una forma indirecta de exterminio contra los indios, en la guerra de fronteras), y opta por exiliarse en las tolderías. Peón inconsulto y forzado de una guerra que no es la suya, Fierro no aparece movido por un odio especial hacia los indios. Apunta, sí, su ferocidad y su resistencia, porque son adversarios temibles, pero la decisión final de la *Ida*: “a los indios me refalo” (I, v. 2148) no es sorprendente ni contradictoria. “Hasta los indios no alcanza / la facultá del gobierno” (I, vv. 2189-90), calcula, expresando con toda claridad que su enemigo y la fuente de sus desdichas es el gobierno, no los indios. Y se ilusiona con la perspectiva: “Allá no hay que trabajar / vive uno como un señor / de cuando en cuando un malón / y si de él sale con vida / lo pasa echao panza arriba / mirando dar güelta el sol” (I, vv. 2245-50).

Desplazamiento de la barbarie a los pampas

Median siete años decisivos en la vida del país y en la del autor del poema entre 1872 y 1879, es decir, entre la



publicación de esa Primera Parte y la aparición de *La vuelta de Martín Fierro*. David Viñas definirá ese año de 1879 como “matriz e institucionalización de la república conservadora que prevalece hasta 1916... cuya acción represiva se distingue por la peculiar capacidad silenciadora para negar la violencia que subyace a la instauración del estado liberal...”² Esta Segunda Parte del poema empieza con una prolongada relación de la vida de Fierro y Cruz en las tolderías.

Desde esta situación límite, que a lo largo de un siglo de lecturas del poema ha sido interpretada como expatriación para poner a salvo la libertad, extrañamiento, símbolo de la ausencia de protagonismo del pueblo en el proceso de la denominada “organización nacional”, paradójico exilio hacia adentro en un país marcado por exilios hacia afuera, Fierro describe a los pampas con ojos de extraño. Extraño al mundo que describe en un informe de inapreciable valor antropológico, pero extraño también al Fierro de la *Ida*.

En efecto, su descripción proyecta sobre los pampas la mirada aniquiladora que la “civilización” criolla lanzaba sobre la “barbarie” gaucha; liberado de su papel de chivo expiatorio, su mirada desplaza ese papel hacia los indios. “El indio pasa la vida / robando o echao de panza” (II, vv. 379-80), dice, convirtiendo el malón, medio de subsistencia de una población acosada y carente del sentido de la propiedad, en robo; ahora bien, el robo era la acusación más frecuente de la autoridad contra los gauchos, y Fierro lo sabe muy bien: “Su casa es el pajonal / su guarida es el desierto / y si de hambre medio muerto / le echa el lazo a algún mamón / lo persiguen como a plaito / porque es un gaucho ladrón” (I, vv. 1355-60). Y en cuanto a lo de “echao de panza” que Fierro había ansiado para sí, aparece ahora como censurable fuente de pobreza: “su pobreza causa horror / no sabe aquel indio bruto / que la tierra no da fruto / si no la riega el sudor” (II, vv. 604-06).

Es difícil no acordarse de Sarmiento cuando en su *Facundo* deplora la fusión de las razas española, indígena y africana que “ha resultado en un todo homogéneo que se distingue por su amor a lo ociosidad e incapacidad industrial”, y cuando tironeado entre la seducción y la repulsión observa al gaucho: “Es feliz en medio de su pobreza y sus privaciones... no trabaja... Las atenciones que el ganado requiere son correrías y partidas de placer...”³

El hombre que ante su rancho hecho tapera había jurado ser “más malo que una fiera” no ahorra ocasión de llamar “fiera” a los pampas. Su descripción oscila entre la diatriba y la alabanza: “Tiene la vista del águila / del león la temeridad” (II, vv. 559-50), pero la asimilación a especies animales se convierte en un modo de excluir a los indios de la especie humana, si tenemos en cuenta que la risa le es exclusiva: “El indio nunca se ríe... / ni cuando festeja ufano / el triunfo en sus correrías; / la risa en sus alegrías / le pertenece al cristiano” (II, vv. 571-6)

La amante, la sirvienta y la madre

Otro de los rasgos de la vida de los pampas que Fierro sigue con perplejidad es su relación con las mujeres: “Todo

el peso del trabajo / lo dejan a las mujeres” (II, vv. 583-4). Sorprendente calco de la conclusión de Sarmiento ante la cultura gaucha: “Las mujeres guardan la casa, preparan la comida, trasquilan las ovejas, ordeñan las vacas, fabrican los quesos y tejen las telas con que visten; todas las ocupaciones domésticas, todas las industrias caseras, las ejerce la mujer; sobre ella pesa casi todo el trabajo [...] la mujer se encarga de todas las tareas domésticas y fabriles; el hombre queda desocupado”.⁴

Es digno de destacarse en uno y otro caso cómo se detecta en “el otro”, negativamente evaluado, lo que en la propia cultura aparece como natural y legítimo: la apropiación por los varones del trabajo de las mujeres, como si se tratara de algo que ellas les deben “naturalmente”. “Cuanto el hombre es más salvaje / trata peor a la mujer” (II, vv. 685-6), dictamina Fierro, proponiendo una noción de civilización que obligaría a ensanchar extraordinariamente los límites del mundo “salvaje”.

De su parte, esta preocupación por las mujeres contradice la valoración negativa de ella implícita en su mundo de gaucho, donde toda actividad prestigiosa, desde cantar hasta cabalgar, domar, capturar ganado y pelear es estrictamente masculina. Esa valoración negativa se había explicitado en la Primera Parte a propósito del encuentro con el sargento Cruz, para quien el origen de sus desventuras está en su mujer que lo engañó con el comandante de la milicia: “Las mujeres dende entonces / conocí a todas en una / Ya no he de probar fortuna / con carta tan conocida: / mujer y perra parida / no se me acerca ninguna” (I, vv. 1879-84). Punto en que Cruz coincide con su opuesto, el viejo Vizcacha: “El hombre no debe creer / ni en lágrimas de mujer / ni en la renguera del perro” (II, vv. 2346-8).

Fierro y Cruz coinciden en lo que creen apreciable de las mujeres: la abnegación maternal: “Quién es de un alma tan dura / que no quiera a una mujer”, decía Cruz para excusar su propia debilidad. “...le asiste con su cuidado / y con afán cariñoso / y usted tal vez ni un rebozo / ni una pollera le ha dao” (I, vv. 1753-4, 1761-4). Fierro no maldijo a su mujer cuando comprobó que no había esperado su regreso de la frontera; al observar a las mujeres pampas generaliza: “Pa’ servir a un desgraciao / pronta la mujer está... Es piadosa y diligente / y sufrida en los trabajos... Yo alabo al Eterno Padre / no porque las hizo bellas / sino porque a todas ellas / les dio un corazón de madre” (II, vv. 705-8). La facultad maternal de aliviar con paciencia las situaciones arduas es lo que Fierro tiene para oponer a la no fiabilidad que la cultura cristiana atribuye a las mujeres, lo que neutraliza lo que en ellas hay de ajeno y amenazador.

La opción por la sociedad criolla

José Hernández resuelve magistralmente cómo hacer volver a Fierro a la sociedad criolla de la que huyó con Cruz, hermanados en la conciencia de su opresión, en cierta concepción estoica del destino y en el despecho contra las mujeres: haciendo causa común con el chivo expiatorio de los pampas que es la cautiva blanca.

Decimos de ella que es chivo expiatorio en el más estricto sentido del término: uno de los pampas la golpea

con un rebenque responsabilizándola de provocar con brujerías la muerte de una parienta. Recurrimos a la fundamentación antropológica de ese mecanismo justiciero: “La mayoría de las sociedades preestatales rechaza la idea de que una desgracia pueda provenir de causas naturales... Si varias personas caen enfermas se supone que alguien está practicando la brujería. La tarea del *chamán* consiste en individualizar al culpable... Los *chamanes* desempeñan un importante papel en el mantenimiento de la ley y el orden, culpando de las desgracias a chivos expiatorios que pueden ser matados o condenados al ostracismo sin dañar la estructura de la unidad social”.⁵

La cautiva, en tanto extraña, reúne las condiciones necesarias para ser chivo expiatorio de acuerdo con esta noción de la justicia, menos diferente de lo que podría creerse de la nuestra, que culmina con la eliminación de sujetos que no cuentan con apoyos significativos en la comunidad, es decir, cuya eliminación no sea fuente de conflictos internos. Y reúne las condiciones de *cristiana* y *madre* que mueven a Fierro a intervenir: “Conocí que era cristiana / y eso me dio mayor pena” (II, vv. 1007-8). En efecto, recuerda haberse horrorizado con otros episodios: “He visto en este desierto / a un salvaje que se irrita / degollar a una chinita / y tirársela a los perros” (II, vv. 987-990), sin por eso intervenir.

Pero además la cautiva no revista esta vez las connotaciones de amante o de mujer disputada entre varones rivales propias del *leit motiv* de la cautiva en nuestra literatura, sino que se enfatiza en ella su condición de madre en duelo, porque el indio acaba de matar a su niño: “Tres figuras imponentes / formábamos aquel terno: / ella en su dolor materno / yo con la lengua de jueva / y el salvaje como fiera / disparada del infierno” (II, vv. 1327-32).

La prolongada pelea que se desata entre Fierro y el indio metafórica la opción del gaucho por la sociedad que lo empujó al destierro. Etnicamente un mestizo, Fierro decide su alteridad cultural respecto de los pampas, a pesar de las ostensibles similitudes entre gauchos y pampas que el poema pone una y otra vez en evidencia: lo que Fierro describe como privilegiado informante es la cultura de los pampas ya profundamente penetrada por la cultura del invasor: los pampas han adoptado los caballos y el ganado procedentes del otro lado del mar, son tan buenos jinetes como los gauchos, y mejores domadores que ellos. A su vez, los gauchos saben manejar las lanzas, y unos y otros pelean con cuchillo y boleadoras. Los acorrala por igual la ley de la civilización criolla, lúcidamente definida: “La ley es como el cuchillo / no ofende a quien la maneja” (II, vv. 4245-6). Por último, tanto los indios como los gauchos conviven con “chinas”.

Las “chinas”

Es notable que con la única excepción de la cautiva blanca, todas las mujeres en el poema son designadas como “chinas”, se trate de mujeres de pampas o de gauchos. Como si la alteridad quedara en ellas suspendida, como si sólo al designarlas (sin nombrarlas nunca) el lenguaje del gaucho reconociera la ya inextricable red que enlaza su vida

con la de los pampas, lo fusionadas que están ya sus sangres.

“China”, término que actualiza los rasgos propios de la indígena o la mestiza, aparece explicado en los diccionarios de la lengua que incluyen americanismos como “india”, “mestiza”, y por extensión “sirvienta” y “concubina”. Sirvienta y concubina fueron los roles simultáneos que las tropas de conquistadores españoles asignaron a las mujeres indígenas. “Mujeres ardientes”, según las crónicas de la conquista, seguramente en contraposición con las españolas con quienes se casaban los conquistadores, criadas en el horror al sexo y como depositarias de la “honra” masculina. En la lógica de los conquistadores las indígenas fueron botín de guerra, como la cautiva entre los pampas, sólo que a escala masiva. Al apropiarse de ellas, los conquistadores desquiciaron a las culturas indígenas. “La cautiva blanca nace en nuestra literatura sobre la abrumadora realidad de la cautiva india”, escribe Cristina Iglesia a propósito de Lucía Miranda, cuya imagen, dice, “crece hasta superponerse a las de las mujeres indias violadas y esclavizadas por el conquistador español”.⁶

“La práctica de violar a las mujeres de un grupo vencido ha sido una característica de las guerras y conquistas desde el segundo milenio antes de Cristo hasta la actualidad. Lo mismo que la tortura de los prisioneros, esta práctica social ha resistido al ‘progreso’, a las reformas humanitarias y a sofisticadas consideraciones éticas y morales. Sugiero que se debe a que se trata de una práctica esencial a la estructura de las instituciones patriarcales e inseparable de ellas”, escribe la historiadora norteamericana Gerda Lerner.⁷

Omisión y representatividad

Al descifrar la típica maldición mexicana “hijo de la chingada” diciendo que el insulto consiste en señalar al insultado como engendro del engaño y la violación, no del placer de su madre, Octavio Paz señala la presencia en la conciencia social mexicana, aunque sea a través del sarcasmo, del origen traumático de la nación mexicana: el conquistador atropellando a la mujer nativa.⁸ Ese mismo origen traumático es en cambio entre nosotros silencio y omisión, como bien lo apunta David Viñas.⁹

Al volverse a la “civilización” a través de un gesto cuya nobleza servía imposible poner en discusión, Fierro funda patéticamente ese silencio. Magnificador de una madre abstracta y universal, no guarda memoria de su madre concreta. Y al no confraternizar con los pampas en su desesperada resistencia contra el exterminio omite a su madre remota, que tres siglos atrás bien pudo llamar a sus hijos mestizos “hijos de mi dolor”, como llama la madre a Tabaré en el poema de J. Zorrilla de San Martín. Esa

desmemoria es un indicio tan claro de su desintegración como lo es el olvido de “su más alto momento histórico”, como llama J.P. Feinmann al protagonismo social del gaucho en las guerras de la independencia y en las montoneras federales.¹⁰

Desmemoria no computada por Borges ni por Marechal, y que corrobora la representatividad del poema respecto de la constitución de la identidad nacional.

Es representativo por la lucidez y la eficacia con que da voz a un sector social amenazado de extinción, y a través de él a las personas todavía hoy expatriadas en su propia patria.

Pero también es representativo en la sutil coherencia con que ingresa en el sistema discriminatorio de las culturas vencidas, y en su elusiva representación de la mujeres, se trate de la cautiva blanca o de las “chinas”.

Mientras que Fierro y Cruz al desertar unidos configuran

ya la comunidad masculina pasional y excluyente cuya impronta lleva la sociedad argentina, las mujeres a un lado y otro de la frontera son una multitud sin nombre y sin voz, imposibilitadas de ver hasta qué punto el destino de la intrusa cautiva es un espejo de su propio destino.

Esa multitud de mujeres tratadas indistintamente como botín de guerra esperan todavía el poema que de “campanas de palo” convierta sus razones en campanas sonoras.

Notas

¹L. Marechal, “Martín Fierro, un mensaje lanzado hacia el futuro”, en *La Opinión*, (Bs.As., 25/VI/1972).

²D. Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Siglo XXI Editores, 1983.

³D.F. Sarmiento, *Facundo*, Bs.As., Losada, 1974.

⁴Ibid.

⁵Marvin Harris, *Introducción a la antropología social*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

⁶C. Iglesia y J. Schwartzman, *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Bs.As., Catálogos editora, 1987.

⁷G. Lerner, *El origen del patriarcado*, Ed. Taurus.

⁸O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

⁹D. Viñas, *Op.cit.*

¹⁰J.P. Feinmann, *Filosofía y nación*, Bs.As., Legasa, 1982.



Adrienne Rich:

la ensayística de la pasión

María Negroni

Hay quienes la llaman –con evidente malicia– la Generalísima de la poesía lesbiana; otras personas la elogian, con distante elegancia, desde la academia; el *establishment* la digiere mal. Adrienne Rich es un monumento vivo. Su nombre está asociado a la generación del 50 (su primer libro es del 51) pero también a las manifestaciones anti-Vietnam, el movimiento negro, la querrela feminista y en general, la radicalización social que tiñe la década del sesenta. Se sabe que ha escrito trece libros de poesía. Que tuvo un marido suicida, un padre culto, dos hijos varones. Que su sensibilidad ha moldeado un influyente corpus marginal.

No hay de qué extrañarse. Su estética, como la de todo arte conceptual, es amiga de los reclutamientos. No otra ambición cumplen prolijamente sus tres libros en prosa: *On Lies, Secrets & Silences* (*Sobre mentiras, secretos y silencios*), *Of Woman Born* y *The Dream of a Common Language*. Con la precisión de un láser y un tono febril, estos libros indagan una y otra vez nuestra relación con el tiempo y el espacio, la maternidad y la creatividad, lo subjetivo y lo objetivo, la diferencia y la identidad. Como si quisieran formular una epistemología, lograr una fusión en la cual lo emocional y lo ético se sustenten recíprocamente. Bucean también en la escritura de otras mujeres para encontrar allí “la runa correcta”.

La elección, sin embargo, tiene costos. Quien se atreve a decir que “la que detenta la creatividad es la lesbiana que llevamos dentro”, por oposición a “la autora mercenaria o hija obediente del padre”, sabe que pisa terreno minado. El medio literario, por naturaleza feroz y mezquino, nunca le ofrecerá una alianza.

¿Y los poemas? También ellos se empecinan en lo mismo. Hospedan la rabia y la tejen como tapices. Perfeccionan el combate contra la repetición, reescribiendo los múltiples sentidos del yo y la política, como si echaran un ancla en lo mutable. No sé de otra obra donde el impulso lírico y la conciencia ensayística se complementen con igual lealtad.

Esta pasión por la rebelión, se me dirá, es innata en la lírica moderna. Sólo que Rich, como pocas/-os, la practica al interior de su propia obra. Nada más lejos de su convicción que la quietud de mármol que añoraba Plath. Su deseo último es que esa quietud estalle, dentro suyo y a su alrededor. “No colecciono/lo que no puedo usar./Necesito/lo que puedo romper” (*A Will to Change*).

Una a una, van quedando atrás las primeras influencias. Frost, Robinson, la “poesía de la pobreza” de Stevens, el carácter aforístico y la aserción metafísica de Dickinson, Plath. Ha comenzado a alejarse de la perfección. Sus poemas abarcarán una elipsis de temas urgentes, trazarán el

equivalente poético de un *bildungsroman* o aprendizaje del yo. Desde *Un cambio de mundo* (firmado por Anne Cecile Rich) hasta *Un atlas del mundo difícil* (su último libro, 1991), las tentativas se diversifican dentro de la misma impronta solícita. *The Diamond Cutters* incluye sus poemas de paseo, escritos desde Europa con una beca Guggenheim; *Snapshots of a Daughter-in-Law* radiografía la domesticidad en textos rigurosamente fechados como si pertenecieran a un diario; *Leaflets*, un paisaje de desechos urbanos y pérdidas privadas. Atravesando todo, la convicción de que, si confía en sí misma, algo la llevará “ciega hasta el mar triunfante”.

¿Qué le recriminan a Rich sus detractores? Ciertas hilachas puritanas, su preferencia por las historias triviales en desmedro de las modulaciones de la voz, un arrebatado por las panorámicas y la oralidad que corre el riesgo de volverse pecado de oratoria y gesticulación, un feminismo que, en su retórica, se parece más a Robert Lowell que a Gertrude Stein. Y sí. Lowell tiene una ventaja: la claridad de quien quiere ser oído. De ahí también su verbosidad hipersubjetiva y su desconfianza del *métier*, su entrega a la confesión y a cierta imaginación del dolor acaso explicable.

Por lo demás los vicios imputados (muchas veces reales) han sido, de Whitman para acá, parte de la tradición. Philip Larkin dijo en una frase dudosa: “el contenido es todo”. Para afrontar una frase así, hay que ser valiente. A veces, pienso que basta con ser de Norteamérica.

Reducir a Rich a la grandilocuencia, con todo, sería injusto. Ocurre más bien que, en medio de los escombros, urge sobrevivir: quebrantar esa gramática donde hemos sido sometidas. He aquí el sitio en el cual Rich ejerce su tarea, obsesiva, compasivamente. Se trata de liberar de su carga a la autora mercenaria. De encontrar “los tesoros que aún subsisten”. Ese instrumento que traduzca “pulsaciones en imágenes para reposo del cuerpo y reconstrucción de la mente”. Al final de este camino interminable, que no descarta (como la vida misma) los hallazgos y lo meramente monótono, relumbra para Rich una figura de lo posible: el canto liberado de la otra que somos. A esto se reduce su magnífica contribución.

La XIX Feria del Libro

Feminaria
Editora

presenta:

- **Feminaria** N° 10 (abril 1993)
 - *La pluma y la aguja. Las escritoras de la Generación del '80*, Bonnie Frederick, comp. con una mesa redonda: **La mujer en el futuro editorial**; participarán: MARITA GOTTHEIL (Paidós), KUKI MILER (De la Flor), JOSÉ LUIS MANGIERI (Libros de Tierra Firme), NORBERTO PÉREZ (Catálogos), y CLARA CORIA
- 26 Abril, 20 a 22 hs., sala Jorge Luis Borges**

Adrienne Rich nació en Baltimore en 1929. Se graduó en Radcliffe College, el mismo año que su primer libro *A Change of World* fue seleccionado por W.H. Auden como el mejor manuscrito presentado al Yale Younger Poets Award. Desde entonces, Rich ha publicado 13 libros de poesía y tres de ensayos. *Diving into the Wreck* compartió el National Book Award en 1976. Ha recibido numerosos premios, entre ellos el Ruth Lilly Poetry Prize (1986), el Brandeis Creative Arts Commission Medal for Poetry (1987) y el Commonwealth Award in Literature (1991). Actualmente, vive en California. Entre sus libros, hay que mencionar: ensayos: *Of Woman Born, Motherhood as Experience and Institution; Of Lies, Secrets and Silences; The Dream of a Common Language*; Poesía: *Poems: Selected and New, 1950-1974; Diving into the Wreck; The Will to Change; Leaflets; A Wild Patience Has Taken Me This Far; Necessities of Life; Snapshots of a Daughter-in-Law; The Diamond Cutters; Time's Power; An Atlas of a Difficult World*.

Los poemas seleccionados pertenecen a sus dos últimos libros de poemas y fueron traducidos por María Negroni y Sophie Cabot Black.

He aquí un mapa de nuestro país:
 aquí está el Mar de la Indiferencia, barnizado de sal
 Aquí está el río encantado que fluye desde el ceño a la ingle
 no nos atrevemos a probar sus aguas
 Aquí está el desierto donde hay misiles plantados
 / como bulbos
 Aquí el granero de las granjas en bancarrota
 Aquí la tierra natal del héroe del rocanrol
 Vemos aquí el cementerio de los pobres
 que dieron la vida por la democracia Este es un campo
 / de batalla
 de una guerra del siglo XIX el santuario es famoso
 Esta es la ciudad marítima del mito y el relato cuando
 / la flota pesquera
 se fundió aquí es donde estaban los trabajos sobre
 / el muelle
 procesadoras de pescado paga por hora y ningún
 / reparto de ganancias
 Aquí hay otros campos de batalla Centralia Detroit
 aquí están los bosque vírgenes el cobre las minas
 / de plata
 aquí los suburbios del conformismo el silencio que se
 / eleva como humo
 desde las calles
 Esta es la capital del dinero y del dolor cuyas torres
 arden en el aire invertido cuyos puentes se derrumban
 cuyos niños andan a la deriva en callejones confinados
 entre espirales de alambres de púas
 Prometí mostrarte un mapa dices pero esto es un mural
 bueno pongamos que lo sea son distinciones nimias
 desde dónde lo miramos es la cuestión

de *An Atlas of the Difficult World*, 1991)

(Dedicatorias)

Sé que estás leyendo este poema
 tarde, antes de dejar tu oficina
 ésa de la única intensa luz amarilla y la ventana en
 / penumbras
 en el cansancio de un edificio fundido en la quietud
 mucho después de la hora pico. Sé que estás leyendo
 / este poema
 parada en una librería lejos del océano
 una tarde gris a comienzos de la primavera, débiles copos
 / de nieve arrasados
 a través de las praderas, enormes espacios te rodean.
 Sé que estás leyendo este poema
 en un cuarto donde has tenido que tolerar demasiado
 las sábanas aparecen revueltas, paralizadas sobre la cama
 y la valija abierta habla de un vuelo
 pero tú no está lista para partir todavía. Sé que estás
 / leyendo este poema
 mientras el subte pierde impulso, antes de correr
 escaleras arriba
 hacia una clase de amor desconocido
 que tu vida no se ha permitido nunca.
 Sé que estás leyendo este poema a la luz
 del televisor donde imágenes sin sonido irrumpen y
 / resbalan
 mientras esperas las noticias de la intifada.
 Sé que estás leyendo este poema en una sala de espera
 llena de ojos conocidos y huidizos, llena de empatía con
 / extraños.
 Sé que estás leyendo este poema bajo una luz fluorescente
 en el aburrimiento y la fatiga de la juventud escluida,
 que se excluye a sí misma de la vida con escesiva
 / rapidez. Sé
 que estás leyendo este poema a través de la vista que te falla,
 / gruesos
 lentes que agigantan estas letras hasta borrar todo sentido,
 / y sin embargo sigues
 porque el alfabeto mismo es valioso.
 Sé que estás leyendo este poema mientras vas de un lado a
 / otro en la cocina,
 calientas leche, un niño llora en tu hombro, el libro en la
 mano
 porque la vida es breve y tú también estás sedienta.
 Sé que estás leyendo este poema escrito en un idioma que
 / no es el tuyo
 adivinando ciertas palabras mientras otras te fuerzan a
 / seguir
 y yo quiero saber cuáles son esas palabras.
 Sé que estás leyendo este poema con la esperanza de oír
 / algo, desgarrada
 entre la amargura y la esperanza
 como quien regresa una vez más a la tarea ineludible.
 Sé que estás leyendo este poema porque no queda
 nada ya para leer
 allí donde has recalado, desnuda como estás.

(de *An Atlas of the Difficult World*, 1991)

A menos de dos millas del Pacífico que circunda
 esta larga bahía, difuminando su luz durante millas
 tierra adentro, su bruma flotante que atraviesa grietas de
 / secuoya y
 campos de frutillas y alcuaciles, su mente sin fondo que
 / retorna
 siempre a las mismas rocas, los mismos acantilados, con
 palabras siempre diversas, siempre el mismo lenguaje
 —es aquí donde yo vivo ahora. De haberme conocido
 alguna vez, me conocerías ahora aunque en una luz
 y vida distintas. Este no es un sitio donde me hubieras
 / conocido.
 Pero no te sorprendería
 encontrarme aquí, caminando en la bruma, la gran
 / evergadura del océano
 eludiéndome, incluso la curva en la bahía, porque como
 / siempre
 estoy plantada en la tierra. Clavada en la tierra. Lo
 / que amo aquí
 son los viejos ranchos torciéndose hacia el mar, los bajos
 / techos extendidos entre rocas,
 los pequeños desfiladeros abriéndose paso por colinas
 / escarpadas,
 las encinas retorcidas en lo abrupto, la avenida de eucalip-
 / tos que conduce
 a un hogar en ruinas, los círculos de niebla sobre el ganado
 / recio
 en las colinas rubias. Me interno por caminos
 clausurados a raíz del mal tiempo, dejo atrás casuchas
 / encorvadas en las angosturas,
 rutas que se arrastran hacia la oscuridad y viento hacia la luz
 donde hay camiones chocados y jinetes que las ramas bajas
 enredaron hasta hacerlos morir. No son éstas las rutas
 en que me conociste. Pero la mujer que maneja, camina,
 / observa
 alerta a la vida y a la muerte, es la misma.

(de *An Atlas of the Difficult World*)

Bosque de sueños

En la madera vieja, garabateada, ordinaria de la mesa donde
 / escribe
 hay un paisaje, nervado, que sólo una niña podría ver
 o el ser adulto de esa niña.
 Una mujer que sueña cuando debería escribir
 el último informe del día. De ser esto un mapa,
 piensa, un mapa desplegado para que la memoria lo registre,
 porque acaso deba caminarlo, deja ver
 loma tras loma, esfumándose en desiertos de neblina,
 aquí y allá una señal de napas de agua
 y un posible abrevadero. Si esto fuera un mapa,
 sería el mapa de la última edad de su vida,
 no un mapa de opciones sino un mapa de variaciones
 sobre la única gran opción. Sería el mapa a través del cual
 ella podría ver el ocaso de las opciones turísticas,
 de las distancias que el romance ha vuelto azul, lila,
 gracias al cual entenderá que la poesía
 no es la revolución sino un modo de aprender
 porque la revolución debe ocurrir. Si esta mesa de madera
 ordinaria y estándar de la Brooklyn Union Gas Company
 estándar pero durable, aquí ahora,
 es lo que es y a la vez, un mapa de sueños
 tan obturado, tan llano,
 piensa, es posible que la materia y el sueño se fundan
 y éste sea el poema y éste el informe final.

(de *Time's Power*, 1985-1988)

Revista: *Feminaria**

Libros: *Feminismo/posmodernismo*,
 Linda J. Nicholson, comp. e introd.

Escritoras y escritura,
 Ursula K. Le Guin
 Angélica Gorodischer

*La pluma y la aguja: Las escritoras
 de la Generación del '80*,
 Bonnie Frederick, comp. e introd.

en preparación:

*Mujeres y cultura en la Argentina
 del siglo XIX*,
 Lea Fletcher, comp. e introd.



Distribuye:
 Catálogos, srl
 Independencia 1860 / 1225 Buenos Aires
 Tel. 381-5708 Telefax: (54-1) 4381-5878

Alicia Genzano

A la muerte

2

Sonreías a los pies de la cama
ahuyentaste a quien me amaba
ameba pestilente
como Safo que sufrió tus venganzas
duermo sola
y ya no sé si la luna está alta
o si las Pléyades van o vienen

3

Vender el alma al diablo
nostálgico romanticismo
hoy no preguntan precio
y por una nada
cuerpo y alma volaron
y minga de la eterna juventud

4

Algunas musiquitas siguen acompañándonos
algunos pocos compañeros
mucho piraña

y vos esperando al final del camino

5

Lejos están los tiempos de la ironía
de la baladronada
es tiempo de hormigas
recogiendo las últimas hojas
que el verano dejó

6

Habrà otro tiempo
otro lugar no
quizà otra luz y otro canto
otro lugar no

7

Si hoy fuera ayer
redoblaría lo hecho
si hoy fuera ayer
estaría atenta a los traidores
si hoy fuera ayer
amaría más

8

La hiedra arrastra las más robustas construcciones
¿cortamos la hiedra
o levantamos otro edificio?

9

Entre alhelíes y legajos
pasa su corazón
la fantasía no cesa
permite el vuelo
almohadona la caída
los nubarrones apartan su negrura
la señora gime solitaria por el bien perdido
será su juventud
sus sueños vanos
la dura realidad
los manchones del pasado por venir

se imagina entre nenúfares
mientras hierve las habas de la cena
se moja la cara con agua de rosas
y revuelve el guiso en cacerola de barro
se maquilla
y atiborra la mesa
que no falte el vino
que da el olvido
pongamos la memoria por pan
ya que habrá ausentes

con alguna ilusión austera
sin ninguna locura vana
controlada
la señora se sienta a comer
y como carozos de aceituna
caen sobre el mantel
las lágrimas guisadas
hervidas, fritas
del nunca más.

desiertos

Y en las ventanas
asomadas a lo lejos:

una ingenuidad que se ostenta,
una breve agitación,

un estandarte
suspendido en la noche.

orillas

Buscaba esta casa
con el cuerpo
a orillas,
arena de espejos
vacíos.

Buscaba esta casa
sobre otros espacios,
sobre otros campos,
inclinando la cara
hacia el río.

seltas

La mujer está sola:
mira la ventana

ABRIR LOS PASOS
HACERSE UN LUGAR

La noche anda
detenida:
ayer nacía
una

HACER FUERZA
PUJAR PUJAR

¿la misma?

El tic-tac
de la máquina
sobre las piezas
seltas del día.

La mujer sola
el día en retazos
por el suelo:
es tarde
y reordenar
el cansancio
sobre un balcón
abierto

La mujer
mira La ventana

Tres poetas jóvenes

Lila María Feldman

(Bs.As., 1974)

Las paredes blancas
de mi cuerpo.
Los barrotes el alma.
El insistente perfume
que me apaga.
Anónimos mis pies,
cabalgan estaturas imposibles,
el cielo en miniatura.
Mi piel sin artesano
se dispersa,
y mis límites se extienden
a una superficie inerte.
Borrosa luz que martilla
mis poros,
y abre a fuego ahogando la nada.

Verónica Parcellis

(Bs.As., 1977)

Es un gancho de carne,
atravesando mi cuerpo.
Un filoso rayo que oxida
mi cerebro.
Me hiere en lo profundo.
Consume mis ideas,
es el cigarrillo del momento,
el cáncer que está viniendo.
Desgarra y Agarra.
Me parte al medio.
Revuelve mi sangre,
flota en mis venas,
me atraviesa.
Me cuelga de un abismo,
me ata a lo vital.
Me pone en exposición.
Resistencia.
Me mantiene cerca
y no me suelta.
Es un gancho frío
pero de eterna existencia.

Gisela K. Szneiberg

(Bs.As., 1975)

Es tanto amor el de la niñavieja.
Tanto dolor muerto de frío,
tantos cafés desolados,
Y domingueros desarraigados.
Que de la niñaviejamujer,
Quedó a la luz entreabierto de su casa,
Una carta para los que la querían,
Y tanto amor,
tanto...

7 de octubre de 1991

Hebe Uhart

Querida mamá:

Va la tercera vez que te escribo esta carta; la primera carta no me gustó y perdí la segunda. Ahora cuando no quiero una cosa, no la tiro, se me pierde, aunque después me vuelve a interesar de nuevo y sé que en algún momento va a volver. Ahora trato de hacer siempre dos cosas al mismo tiempo, por ejemplo mientras limpio los estantes encuentro algo que necesitaba y cuando barro escucho la radio; si tomo sol, arreglo las plantas. Tanta bronca que me daba cuando vos me decías: “De paso, hacé tal cosa” y yo no quería hacer nada de paso para no perder la idea de la actividad fundamental. Ahora no sé si la actividad fundamental es barrer o escuchar la radio. Y entiendo cuando vos te decías a vos misma “sí, sí, sí...” como si algo se fuera animando, como si la vida se pusiera en marcha en uno con prescindencia de los propios designios.

Aunque también no creas, trato de tirar todo lo que me sobra, junto tantos papeles y pruebas de los alumnos, porque ahora desde que estamos en democracia trabajo en la Universidad. Pero vos te tuiste antes de la democracia y fue así: los militares pelearon contra Inglaterra, ocuparon las Malvinas y se vino toda la flota inglesa contra nosotros. Perdimos la guerra, los militares quedaron desprestigiados y se tuvieron que ir del poder. Después gobernó Alfonsín, que se tuvo que ir antes de tiempo por la situación económica: a la mañana las cosas tenían un precio y a la tarde, otro. Ahora gobierna Menem, no sé si lo tenés presente. Parecemos meados por los elefantes marinos. La situación económica es mala, pero yo me arreglo, no vivo más en el departamente de Gascón, me mudé a uno con un gran balcón, puse muchas plantas y tengo una enramada que yo llama lo parra, bueno, eso te quería contar. Me olvidé de barrer las hojas del balcón, se tapó la rejilla y se me inundó toda la casa. Puse un montón de pruebas viejas de los alumnos y cartones para parar el agua, pero es de lo más solapado e incontenible: llegó hasta el ascensor. Ahora no me sucede más eso ni tengo una sola cucaracha porque me he vuelto muy limpia, a veces lavo ropa para no fumar tanto y también corrijo pruebas porque mientras se corrige, no se gasta plata. Cuando llega fin de mes, empiezo a buscar automáticamente una plata que escondí en un libro y que jamás encontré. Pero eso pasa sólo dos o tres días. Hubo tiempos peores con los militares; una vez éramos siete para comer y entre todos sólo teníamos plata para comprar harina y una lata de tomate: Luis, el marido de Lea, el artesano, amasó tallarines por primera vez en su vida, organizó el corte de esos fideos, trabajamos en serie y comimos lo más bien. Mamá, tengo un gato que se llama Andrés, Marabú, Misho y Catito. Es precioso, blanco, gris y dorado. Le doy pescado para el brillo del pelo, araña una alfombrita que no conocés, me araña los vaqueros y de tarde en tarde un poco a mí, cuando está muy frustrado. Duerme a mis pies y no digas “Santa Madona”, porque no tiene pulgas y si las tiene no me las pasa y si me las pasa, no me

pican. Come en los platos de porcelana que vos me dejaste y que cuidabas para las grandes ocasiones pero a mí me parece bien y sólo veo al asunto un poco raro cuando alguien me lo señala y para que no crean que estoy un poco loca, me prometo comprar un plato de gato pero después me olvido. Todavía guardo copitas de cristal pero se me fueron rompiendo en diversos festejos y porque sí nomás. De los juegos de té no quedan restos; el chino tuve que venderlo un verano para pagar impuestos. Una vez le vendí un plato de porcelana a un gitano. Los manteles de hilo se los regalé a las primas, tenías razón, yo no soy para manteles de hilo y aparte ahora viene unos lavables de tela sintética, todos de colores, baratos, se tiran y así se cambia un poco. Tenías razón en muchas cosas que ahora yo recién me doy cuenta, por ejemplo cuando yo iba a tomar sol en verano inmediatamente después de comer y vos me decías: “¡Cómo se te ocurre con este calor!”. Yo también pienso ahora en cómo se me ocurriría porque ahora después de comer cuando puedo, duermo la siesta. Tenías razón en que la siesta es algo hermoso. Y también tenías razón cuando yo te pedía que echaras a esa señora que en vez de limpiar la casa la ensuciaba y vos no querías y decías: “Dejala que se quede acá, la de patadas que va a recibir si sale a la calle”. Yo ahora tengo a una señora boliviana recién llegada, le tuve que enseñar a manejar el ascensor y todavía dos por tres se queda atrapada no sé cómo. Si encuentra la tapa de un envase que ya no existe, ella se la pone como sombrerito a otro envase y arma como un adorno al pedo, me da un poco de rabia pero por otra parte me encanta ver la mano de otra persona en la casa, innovaciones, formas de orden distintas. Cómo me gustaría, mamá, que te vinieras a sentar debajo de la parra con tu bastón. Jamás te pelearía por nada, como cuando vos cobrabas y te comprabas un oporto y un paquete de caramelos. Yo te acompañaba impaciente y con fastidio. Te decía: “¿Para qué los querés si no los comés?”. Y vos me decías vacilante: “Para tener, por si viene alguien”. Mamá, tanto que hemos peleado y nos hemos querido, que después que te fuiste yo pensaba ¿Cómo puede ser que todo eso que existió no exista más y que ahora ella ignore todo lo que me pasa, que dé lo mismo blanco que negro? Yo creo que me da trabajo esta carta porque no quiero llorar. No sé por qué no quiero llorar, que hace tanto que no lloro y me vendría bien, tal vez con alguna película. Lloré tanto, mamá, cuando vos te fuiste y después por ese novio que sólo alcanzaste a conocer por teléfono que un día a la mañana lloraba pensando en vos y al rato por ese novio. Ahora vivo sola y me parece que no quiero novio, pero tal vez las ganas sean una costumbre como cualquier otra. Y hablando de ganas –porque a mí se me dispersan, las postergo y las dejo pasar– te quería pedir una cosa. Yo sospecho alguna pequeña gracia para mí, algún don, pero puede perturbarlo el que yo ya tengo bastantes recuerdos y son un peso grande. Te pediría que vos, que eras creyente, encomiendes a Dios tus recuerdos, así yo me hago cargo sólo de los míos. Así más liviana podré recibir esa gracia.

Tu hija que tanto trabajo te ha dado, pero que también te ha querido mucho.

Recuperando a las Serafinas de América Latina*

Organizado por el **Area Mujer del Centro de Documentación y Estudios** de Asunción, Paraguay, se llevó a cabo en la capital paraguaya un encuentro interdisciplinario sobre el tema “Mujeres e historia de Latinoamérica”, del 18 al 20 de marzo de 1993. Asistieron investigadoras de **Panamá** (Yolanda Marco), **Perú** (Ana María Portugal), **Chile** (Cecilia Salinas), **Brasil** (Albertina de Oliveria Costa y María Fernanda Bicalho), **Uruguay** (Graciela Sapriza), **Argentina** (Susana Murphy y Lea Fletcher) y **Paraguay** (Line Bareiro – coordinadora del Area Mujer del C.D.E.– Clyde Soto, Marta Mora, José Carlos Rodríguez, María del Carmen Pompa, Milda Rivarola, Margarita Elías y Mary Monte).

Las ponencias expuestas versaron sobre los siguientes temas: **Historiografía feminista**: “Argentina: sus mujeres a través de los siglos” (L.F.), “Fuentes de recuperación de la historia de principios del siglo XX” (M.M.), “Protagonista e coadjuvante: Carlota e os estudos feministas” (A. de O.C.), “Historia de mujeres” (M.R.); **Bases para el despegue**: “Aspectos teórico-metodológicos de la historia de las mujeres en el Mundo Antiguo” (S.M.), “Control y represión del comportamiento femenino en la colonia” (C.S.), “A imprensa feminina e a Campanha Sufragista na passagem do século” (M.F.B.), “Crisis del estereotipo femenino en la narrativa paraguaya” (M. del C. P.); **Reconstrucción de la presencia ausente**: “Voz y presencia de las olvidadas: un rescate necesario” (A.M.P.), “Feminismo de nuestra belle époque” (J.C.R.), “Historias de las familias en la reconstrucción de una memoria colectiva. Un camino de investigación feminista” (G.S.), “Una presencia inconstante” (C.S.); **Expresión de organizaciones rebeldes**: “Planteamientos y debates en la prensa feminista de la primera mitad del siglo XX en el Paraguay” (M.E.), “El nacimiento del movimiento feminista en Panamá, 1923” (Y.M.), “La

liga de las mujeres” (M.M.), “Construcción femenina de ciudadanía” (L.B.). Las ponencias se publicarán en libro.

Estuvieron presentes mujeres de actuación en organizaciones históricas de mujeres del Paraguay, como la abogada Mercedes Sandoval Hempel, presidente de la Liga pro Derechos de la Mujer cuando conquistaron los derechos políticos femeninos (1946), quien dio la bienvenida al Encuentro, y Lilia Freis de Guerra, secretaria de la Unión Democrática de Mujeres en la misma época. También estuvo Juan Speratti, el autor de *Feminismo* (1989). Además, se hizo entrega de varios documentos históricos y biografías sobre mujeres paraguayas.

A través de la lectura de las ponencias y el posterior debate de las mesas y con el público, se sentía cada vez más fuerte la estrecha relación entre las mujeres de antes y de ahora –y su actuación– en los diferentes países de Latinoamérica. Entre los muchos temas discutidos se destacó el de las concepciones diferentes sobre la relación de “mujeres”, “feminismo” y “género” con “historia”. Además de los lazos espontáneos creados entre las investigadoras para ayudarse mutuamente en su búsqueda de material e información, se planteó la organización de futuros encuentros con un mayor número de participantes.

Fue notable la presencia diaria de todas las/los concurrentes al Encuentro que no faltaron a una sola reunión o exposición. El interés y el entusiasmo de compartir investigaciones, conocimientos, reflexiones, cuestionamientos fue una de las características más palpables del Encuentro. También lo fueron la eficiencia, hospitalidad y calidez de las organizadoras.

*Serafina Dávalos (1883-1957) es la primera abogada y feminista del Paraguay.

L.F.

Nota sobre las autoras y el autor

Alicia Genzano (Bs.As., 1943): antigua traductora de poesía y novel poeta.

Delfina Muschietti (Villaguay, Entre Ríos, 1953): profesora de letras en la UBA, investigadora del tema género y poesía.

Marcela Nari (La Unión Ferroviaria, Bs.As., 1965): profesora e investigadora de historia en la UBA.

María Negroni (Rosario, 1951): hizo su Maestría en letras; es poeta y ensayista.

Adrienne Rich : ver p. 14.

Jorge Salessi: es profesor de literatura hispanoamericana en la Univ. of Pennsylvania (USA).

Marta Vassallo (Bs.As., 1945): licenciada en letras. Ha sido docente y es traductora y periodista. Escribe artículos de crítica literaria y de actualidad.

Hebe Uhart (Moreno, 1937): profesora de filosofía en la UBA y en Lomas de Zamora; es narradora.

Paulina Vinderman (Bs.As., 1944): es poeta.