

REVISTA INTERNACIONAL  
*de Culturas & Literaturas*





#### DIRECTORAS

Mercedes Arriaga Flórez (Universidad de Sevilla)  
Eva María Moreno Lago (Universidad de Sevilla)

#### CONSEJO EDITORIAL

Dr. Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milica Lilic (Universidad de Sevilla)  
Dra. María Burguillos Capel (Universidad de Sevilla)  
Dra. Milagro Martín Clavijo (Universidad de Salamanca)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.

©RICL

ISSN 1885-362

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL>

EDITA

Editorial de la Universidad de Sevilla  
<https://editorial.us.es/es/revista-internacional-de-culturas-y-literaturas>

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/CulturasyLiteraturas>

DISEÑO E IMAGEN DE PORTADA

Eva Moreno  
MAQUETACIÓN  
Natalia Muñoz Maya

#### COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL EXTERNO

Dr. Sebastiano Valerio, Università degli Studi di Foggia, Italia  
Dra. Patrizia Caraffi, Universidad de Bologna - Alma Mater, Italia  
Dra. Maria Leo, Lablex (Laboratoire de la lexicographie bilingue)  
Dra María Eduarda Mirande, Universidad Nacional de Jujuy-Argentina, Argentina  
Dra. Katarzyna Kukowicz-Żarska, Ateneum-Szkola Wyższa w Gdansk, Polonia  
Dra. Daniela De Liso, Italia  
Dr. Angelo Rella, Universidad de Szczecin, Polonia  
Dra. Diana Del Mastro, Universidad de Szczecin, Polonia  
Dra. Angela Giallongo, Universidad de Urbino, Italia  
Dr. Ursula Fanning, University College Dublin, Irlanda  
Dr. Matteo Lefèvre, Università di Roma "Tor Vergata", Italia  
Dra. Júlia Adela Benavent Benavent, Universitat de València, España  
Dra. Rita Fresu, Universidad de Cagliari, Italia  
Dr. Jordi Luengo López, Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla, España  
Dra. Rocío Luque, Università degli Studi di Udine, Italia  
Dra María Donapetry Camacho, Universidad de Oxford, España  
Dra. María Micaela Coppola, Universidad de Trento, Italia  
Dra. María Jesús Lorenzo-Modia, Universidade da Coruña, España  
Dra. Marina Bettaglio, University of Victoria, Canadá  
Dr. M.S. Suárez Lafuente, Universidad de Oviedo, España  
Dra. Caterina Benelli, Universidad de Messina, Italia  
Dra Raquel Medina, Aston University, Reino Unido  
Dra. Francesca De Cesare, Universidad de Nápoles "L'Orientale"  
Dra. Marina Rosenzvaig, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina  
Dra. Margherita Orsino, Universidad de Toulouse, Francia  
Dra. Irena Prosenč, Universidad de Lubiana, Eslovenia  
Dra. Irena Lama, Universidad de Tirana, Albania  
Dra. Ada Boubara, Universidad de Tesalónica, Grecia  
Dr. Juan Carlos Suárez Villegas, Universidad de Sevilla, España  
Dra. Francesca Di Blasio, Universidad de Trento, Italia  
Dra. Lilia del Carmen Granillo Vazquez, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México



**LA REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS:**

Nuestra revista, fundada en 2005, es una iniciativa del grupo de investigación Escritora y Escrituras (HUM753) de la Universidad de Sevilla y nació para acoger resultados de investigaciones de ambas orillas del Atlántico, siempre en torno a los estudios de género en literatura, comunicación, periodismo y otras disciplinas en diferentes lenguas y culturas, con un marcado sello interdisciplinar e internacional. La revista pretende dar cabida a las voces periféricas, a las escrituras emergentes, las ginocríticas, las representaciones de lo femenino y de las mujeres en los nuevos soportes de escrituras, propiciados por las nuevas tecnologías: los discursos audiovisuales, los entornos virtuales, las redes sociales, los feminismos elaborados en diferentes partes del mundo, la semiótica y toda la gama de los estudios culturales, constituyéndose como un foro abierto y plural.

**INTERNATIONAL JOURNAL OF CULTURE AND LITERATURE:**

Our journal, founded in 2005, is an initiative from the research group Escritoras y Escrituras (Writers and Writings) HUM753, from the University of Seville. It was born to gather research results from both sides of the Atlantic, always about gender studies in literature, communication, journalism and other disciplines in different languages and cultures, with an interdisciplinary and international scope. Our journal aims to acquiesce all the peripheral voices, the emerging writings, the gynocritics, and the representations of the feminine and women promoted by new technologies: audio-visual discourses, virtual networks, social networks, different types of feminisms elaborated in diverse parts of the world, the semiotics and the whole range of cultural studies, constituted as an open and plural forum.

Este número se titula "Feminismo e interculturalidad"

This issue is titled "Feminism and interculturality"

<b>ÍNDICE</b>	
<i>Condesa de Merlin, Viaje a la Habana</i> Andrea Gallo	<b>7</b>
<i>Impacto de la violencia de género en la vida de las mujeres</i> Remedios Martínez Verdú	<b>11</b>
<i>La palabra deformada: Conversaciones con el poema en esta noche, en este mundo de Alejandra Pizarnik</i> Liliana Moreno Muñoz	<b>19</b>
<i>Interacciones e influencias entre artistas plásticas y escritoras españolas</i> Pilar Muñoz López	<b>33</b>
<i>La configuración de identidades como posiciones de sujeto: antiesencialismo y diferencia en Judith Butler</i> Leticia Sabsay	<b>51</b>
<i>Más allá de la conciencia del "tercer mundo" en un feminismo sin fronteras</i> Xiana Sotelo García	<b>63</b>
<i>La màfia cosa d'homes? El rol de les dones dins cosa nostra i en les organitzacions antimàfia</i> Eva Virgili Recasens	<b>73</b>

## CONDESA DE MERLIN, VIAJE A LA HABANA

COUNTESS OF MERLIN, JOURNEY TO HAVANA

Andrea Gallo  
Universidad de Venecia, Italia

### RESUMEN:

Este documento se trata de una reseña en la que se pretende exponer brevemente la importancia y la concepción de la obra Viaje a La Habana de la Condesa de Merlin, una obra autobiográfica en la que la aristócrata describe su viaje a Cuba.

### PALABRAS CLAVES:

María Caballero, Merlin, La Habana, María de las Mercedes.

### ABSTRACT:

This document is a review which aims to expose briefly the relevance and the conception of the work Journey to Havana by the Countess of Merlin, an autobiographical work in which the aristocrat describes her journey to Cuba.

### KEY WORD:

María Caballero, Merlin, Havana, María de las Mercedes.



“Fille de la Havane, je suis heureuse de dévoiler à l’Espagne les besoins et les ressources de sa colonie”. Con estas palabras, sorprendentemente escritas en francés, nace la literatura cubana elaborada por mujeres. Su autora, la noble criolla María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Cárdenas Montalvo y O’Farrill (La Habana 1789 – París 1852) había nacido, en la misma capital de la isla, medio siglo antes. A los 51 años, ya viuda del marido Antoine Christoph, general bonapartista y comte de Merlin, María había emprendido esta larga aventura a su isla nativa: saliendo de París y pasando por Inglaterra y los Estados Unidos, se dirigía a La Habana, redactando al mismo tiempo una especie de diario de viaje en forma epistolar. Se trataba de treinta y seis cartas (más un prólogo y otros documentos en la edición parisina de 44), escritas en francés y dirigidas a parientes, ante todo a la hija Madame Gentien de Dissay, pero también a amigos, conocidos, artistas, escritoras, hombres de ciencia y personajes influyentes; cartas que narraban y describían a los europeos ávidos de exotismo, los hábitos, los pueblos, las tradiciones y los colores del Nuevo Mundo. El libro, ya concluido en 1842, pero impreso en francés sólo en 1844 bajo el título de *La Havane en París, Bruselas y, al parecer también en La Haya*, se editó ese mismo año en español, en una versión considerablemente reducida y con el título *Viage á La Habana*, en Madrid, y fue acompañado por una introducción, *Apuntes biográficos de la Señora Condesa de Merlin*, de otra “bella criolla”, la compatriota Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873).

Hoy María Caballero Wangüemert, catedrática de la Universidad de Sevilla, vuelve a proponer al público de lengua española, enriqueciéndola con un interesante ensayo introductorio, esa misma edición madrileña prologada por la Avellaneda y editada por Justo Zaragoza en la Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica. En el estudio preliminar, Caballero, además de analizar esta obra y ofrecer una interpretación de esta autora como una intelectual inquieta y viva dividida entre dos mundos, traza también un percurso que permite conocer los ambientes culturales en los cuales se estuvo formando María de las Mercedes y en los que desarrolló su actividad no sólo de excelente salonière y anfitriona, sino incluso de autora de libros de éxito, como fue el caso de la biografía de la célebre soprano y amiga María Malibrán, biografía que contó con más de una edición y traducciones al inglés y al italiano.

Como pasó en Francia, en donde ya a partir del siglo XVII con *Les Précieuses* sabemos de la existencia de tertulias literarias en las que no sólo participaban femmes de lettres, sino que incluso eran por ellas mismas animadas, la moda del salón literario se extendió también a otros pasíses europeos, y fue precisamente en estos círculos donde tuvo inicio de forma, digamos, más “sistemática” la escritura de mujeres. España en esto no hace excepción, de modo que también aquí en el siglo XVIII y sobre todo en el XIX se va difundiendo la moda y la práctica del salón literario y, “si bien nunca tan brillantes como los franceses, Madrid tuvo sus salones. Uno de los más reputados a comienzos del XIX fue el de Teresa Montalvo, condesa de Jaruco, cubana asentada en Madrid” y madre de nuestra autora. Por el salón de doña Teresa, que fue dama de honor de la reina doña María Luisa y dama de la corte de José

Bonaparte, transitaban políticos, escritores y artistas, entre ellos Moratín, Arriaza, Quintana y Goya; en este ambiente rico de estímulos y oportunidades, pasó parte de su juventud y se educó la joven María, y aquí estuvo formando su gusto y sensibilidad por la música, las letras y el arte, afinando aquellas capacidades que la convertirían en una excepción con respecto a las señoras madrileñas de la época, ya que, si es verdad que “el salón español no proporcionó la escritura femenina al nivel del país vecino” también destaca, como bien nota Caballero, el hecho de que “curiosamente fueron cubanas las mujeres pioneras en los salones y en el mundo cultural madrileño de la primera mitad del siglo XIX”.

Y este origen caribeño se refleja en la escritura, prevalentemente autobiográfica, de la Condesa: el ejemplo más evidente es *La Havane/Viage à La Habana*. La versión española recogía sólo diez de las treinta y seis cartas que constituían el texto francés (¡una traducción integral al español salió sólo en 1981!), cartas selectas y escogidas según el criterio de “lo políticamente correcto”, y que van a formar un nuevo texto en el cual destaca el gusto romántico por lo exótico, lo costumbrista y folklórico-pintórico, mientras que queda eliminado por completo todo el discurso reformista, de un reformismo moderado, que al contrario vertebraba la versión francesa. A pesar de la capatatio benevolentiae inicial con la tópica profesión de ignorancia e inadecuación que rehusa el intento artístico, “He escrito estas cartas sin arte, sin pretensiones de autor...”, estamos inequívocamente ante una obra literaria en la cual el expediente de las cartas no es más que un refinado recurso retórico, es decir, su autora, al ostentar sencillez estilística y espontaneidad, trata de amortiguar, a través del subjetivismo que siempre conlleva la carta privada, el manifiesto intento político y “progresista” que subyace a la obra y que expresa la visión de parte de las élites cubanas de aquel entonces. Un progresismo bien moderado que juntaba a la vez las instancias de una mayor autonomía de España y un peso más considerable en las decisiones centrales, con la necesidad de un vínculo fuerte con la Metrópoli, que pudiera salvaguardar a la minoría blanca, tan preocupada por lo que había pasado en la cercana Santo Domingo. Así las contradicciones de la Condesa – que igualmente demuestra aguda perspicacia en su análisis y propuestas – no son nada más que el reflejo de las incongruencias de una clase dominante en cierto modo anacrónica la cual, si rechaza el trato de los esclavos, porque controlado por los ingleses, se ve obligada al mismo tiempo a seguir defendiendo, paternalísticamente, la oportunidad de la conservación de la esclavitud, como medida necesaria para defender la economía de un país rural y mantener sus privilegios.

Sin embargo la versión madrileña, bien reducida, y, no por casualidad, “castigada” – operación que, con buena probabilidad, se llevó a cabo con el consentimiento de la misma Merlin – poco registra de toda esta tan compleja problemática, dejando a los lectores más atentos (fueran cubanos, españoles o europeos) la lectura de la completa versión francesa, y asentándose más bien en posiciones costumbristas, de forma que “un mismo texto sirve, sin embargo, a proyectos bien distintos, meramente costumbristas o con proyección internacional”. Y efectivamente el *Viage à la Habana* por su estructura (epistolar) y su temática (viaje) se califica como un texto “elástico” y adaptable a las distintas situaciones. No se puede adscribir a ningún género específico, sino que, conformemente al hibridismo típico del libro de viaje, el relato de la Condesa concentra, condensa y combina en sí lo novelesco, con su gusto por lo exótico y por las contemplaciones paisajísticas de un lirismo, ahora romántico, otra vez más bien compuestamente

neoclásico, el intimismo sentimental propio de la confesión autobiográfica, y, en fin, el didactismo y un análisis riguroso y puntual peculiares de la reflexión ensayística.

Lo que sí destaca en ambas versiones, francesa y española, es la dualidad que vive la condesa hispano-franco-cubana, ella misma afirma que: “La France, ma mère adoptive, n’a rien changé, n’a rien diminué de cette ardente affection pour mon pays”, y así al lado del costumbrismo algo di manera y de cierta visión sorprendida, de una mirada europea pasmada y admirada, se va también delineando una nueva sensibilidad, una visión emotiva y afectiva del paisaje, tanto natural como humano, de una participación que es una de la primeras codificaciones literarias de un nuevo, autónomo, subsistente mundo ideal y sentimental, el de la nación cubana. Así se califica la escritura de la Condesa, una escritura marcada por la ambivalencia, es decir, por una continua oscilación entre dos polos: lo viejo/europeo y lo nuevo/americano, el estilo compuesto, masculino, y la anárquica originalidad femenina. En esta construcción de su mundo literario, la Condesa consigue un espacio original que le permite reivindicar los valores cubanos, construir su peculiar «Arcadia exótica» y cuajar consenso e identificación por parte de sus compatriotas: “en ese sentido, el viaje será un éxito, no sólo por la capacidad de fusión con el medio y de apropiación afectiva a través de la memoria que manifiesta la protagonista, sino por el reconocimiento que obtiene de los suyos”.

Atrevido es este texto, tanto por su visión “desde dentro” de un mundo “otro”, como por la “distorsión” femenina que la Condesa hace dentro de un código tradicionalmente masculino (el relato de viaje) – y Caballero bien sitúa este ejemplar dentro de una larga e ilustre tradición. *La Havane/ Viaje à La Habana* es por lo tanto, un libro original y nuevo: “es pionero por varios motivos: por su temprana fecha, por estar escrito por una mujer y por la cercanía afectiva al referente, fruto de su doble mirada europea y americana”.

# IMPACTO DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN LA VIDA DE LAS MUJERES

GENDER VIOLEENCE IMPACT ON WOMEN'S LIVES

Remedios Martínez Verdú  
Universidad de Alicante

## RESUMEN:

La violencia de género es un fenómeno y problema social que padecen las mujeres a causa de una conducta agresiva por parte del hombre. Sus efectos pueden ser devastadores en la vida de las víctimas. Las secuelas psicológicas y emocionales que padecen son múltiples y difíciles de superar. La sociedad actual no tiene conciencia real de las consecuencias de tal abuso.

## PALABRAS CLAVES:

Violencia de género, mujer, maltrato, consecuencia.

## ABSTRACT:

Gender violence is a social phenomenon and problema which is suffered by women due to an aggressive behaviour on behalf of man. Its effects can be devastating on victims' lives. Psychological and sensitive consequences which they suffer are numerous and difficult to overcome. current society has no real cosnience of the consequences of this abuse.

## KEY WORD:

Gender violence, woman, mistreatment, consequence.



## 1. INTRODUCCIÓN

“Por género se entiende una construcción simbólica que alude al conjunto de atributos socioculturales asignados a las personas a partir del sexo y que convierten la diferencia sexual en desigualdad social. La diferencia de género no es un rasgo biológico, sino una construcción mental y sociocultural que se ha elaborado históricamente. Por lo tanto, género no es equivalente a sexo: el primero se refiere a una categoría sociológica y el segundo a una categoría biológica. Los estudios de género están desmontando la visión androcéntrica –por parcial, incompleta e injusta– que ha dominado todas las disciplinas humanas, incluyendo a la lingüística. Si el lenguaje es una de las máximas expresiones del pensamiento humano, los conceptos que utilizamos sirven para describir, encuadrar y comprender la realidad, y también afectan a cómo percibimos esa realidad.”<sup>1</sup>

“La violencia doméstica, privada, al igual que la violencia social, pública, son síntomas de que cuando nuestras sociedades se enfrentan a procesos de cambios profundos, reaparece la parte oscura, la pulsión agresiva, que, por el momento, se hace visible en episodios cada vez más recurrentes, en los que individuos, generalmente varones, atacan y matan en privado y en público, sin que la razón pueda dar ninguna explicación...”<sup>2</sup>

Este fenómeno que se hace visible en su fase más dramática, la muerte, tiene sus estadios intermedios, los malos tratos, de los que son víctimas las mujeres. “El fenómeno de la violencia de género ejercida por esposos, compañeros sentimentales o afectivos o, más extensivamente, por desconocidos en forma de una variedad de conductas de agresión que abarcan desde el maltrato psicológico, pasando por diversos modos de acoso, agresiones físicas y sexuales, hasta llegar a mutilaciones o asesinatos, muestra progresivamente el perfil de una realidad que hasta épocas muy recientes tenía en el silencio un muro de alianza que escondía la tragedia de un número incalculable de mujeres. Y aunque actualmente las cifras que intentan hacer aflorar una dimensión más precisa del alcance de la violencia contra la mujer, sobre todo de la producida en el marco íntimo de relaciones afectivas, se benefician de un progresivo aumento de la sensibilización y la concienciación sociales con respecto a épocas anteriores, en gran medida fruto del trabajo de asociaciones de mujeres en multitud de ámbitos, lo cierto es que aún queda mucha realidad oculta por conocer.”<sup>3</sup>

“Al hablar de violencia contra las mujeres la denominamos violencia de género para señalar la importancia que en ello tiene la cultura, para dejar claro que esta

1 REIVINDICAMOS EL CONCEPTO DE GÉNERO. Acción colectiva de trabajo en red desde el Foro generourban.org, singenerodedudas.com y e-leusis.net y la lista de correo Araca.

2 Álvarez Requena, Charo. (mayo 2002) La violencia doméstica en España: Apuntes de la sinrazón y algo más en <http://www.tierradenadie.de/archivo/opinion/violenciadomestica.htm>

3 Montero Gómez, Andrés (Presidente de la Sociedad Española de Psicología de la Violencia). Principio de injerencia ante la violencia contra la mujer. Revista OeNeGé (Madrid), No. 25.

forma de violencia es una construcción social, no una derivación espontánea de la naturaleza. En este concepto se incluyen todas las formas de maltrato psicológico de abuso personal, de explotación sexual, de agresión física a la que son sometidas las mujeres en su condición de mujeres.”<sup>4</sup>

Este fenómeno está tan arraigado históricamente, y tan presente en nuestra sociedad, que nos cuesta identificarlo cuando podemos nombrarla como a un problema social, violencia de género, empezamos a entender que hay un colectivo que la sufre sistemáticamente. “La violencia contra la mujer en el seno íntimo de la pareja requiere la intervención social en ese espacio privado para defender los derechos alienados de uno de los integrantes de ese núcleo de relación personal, que ha traspasado traumáticamente los límites de la convivencia. La manera en que los poderes públicos han estructurado sus vías de intervención en la vida ciudadana abarca desde la ley hasta las medidas de asistencia o de compensación. Pero hace tiempo que los instrumentos públicos no se consideran suficientes para ofrecer una respuesta efectiva a muchos problemas y fenómenos sociales, espacio que han ocupado las asociaciones civiles y las ONG. En el ámbito de la violencia contra la mujer es notable la implicación de la corriente asociacionista y no-gubernamental. En cambio, está por desarrollarse el compromiso ciudadano individual, que debería actuar como puntal de ese principio de injerencia.”<sup>5</sup>

Investigadores que “trabajan buscando explicaciones y líneas de actuación para sofocar el fenómeno de la violencia contra la mujer y atajar sus consecuencias, conocen que en no pocas ocasiones mujeres a las que se supone una independencia personal o económica y una posibilidad de acceso a recursos alternativos continúan en relaciones donde sufren violencia. Estas mujeres, que desarrollan actividades que hacen pensar que no están sometidas a una parálisis por miedo y que incluso llegan a emprender con éxito iniciativas en varios ámbitos de sus vidas, parecen sin embargo incapaces de denunciar a sus agresores, con quienes siguen conviviendo, y mucho menos de abandonar la relación.

Por otra parte mujeres consideradas independientes por su perfil social comparadas con las otras de dependencia más ligadas a un núcleo familiar del tipo que sea, comparten la conducta paradójica de desarrollar un vínculo afectivo todavía más fuerte con sus agresores, defendiéndolos, retirando denuncias policiales después de haber tenido un momento de lucidez y presentarlas, e incluso deteniendo procesos judiciales en marcha al declarar a favor de sus agresores antes de que sean condenados. Esta

4 Inés Alberdi y Natalia Matas. La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España. Colección Estudios Sociales, Núm 10, pp. 9-10. Fundación “La Caixa”, 2002. Edición electrónica disponible en Internet: [www.estudios.lacaixa.es](http://www.estudios.lacaixa.es)

5 Montero Gómez, Andrés (Presidente de la Sociedad Española de Psicología de la Violencia). Principio de injerencia ante la violencia contra la mujer. Revista OeNeGé (Madrid), No. 25.



conducta contradictoria se produce con frecuencia y quizás sea tiempo de ir buscando el por qué y ayudarlas.”<sup>6</sup>

## 2. TRADICIONES CULTURALES Y VIOLENCIA DE GÉNERO

Las creencias tradicionales que consideran a las mujeres como personas subordinadas perpetúan una serie de prácticas ancestrales que entrañan violencia y coacción de las mujeres. “El cambio radical de las normas, leyes, políticas y prácticas relacionadas con el tema, ha ido emparejado con las respuestas de la comunidad internacional. Esto ha facilitado el reconocimiento de la violencia contra las mujeres como un abuso contra los derechos humanos”<sup>7</sup>. También gracias a la intervención de los grupos feministas, y otros actores, como las asociaciones de defensa de los derechos humanos las organizaciones internacionales han empezado a ver el problema.

A través de los medios de comunicación las nuevas ideas sobre este tema han ido extendiéndose por sectores cada vez más amplios de la sociedad. “La Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW), celebrada en 1981, reconoce la violencia contra la mujer como una forma de discriminación especialmente atroz que debe ser erradicada. Los Estados que tomaron parte en la Convención tienen la obligación de usar todos los medios apropiados para eliminar la discriminación contra la mujer. Otras declaraciones de política internacional dirigidas a terminar con la violencia son la Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer adoptada por la Asamblea General de la ONU en 1993 que define como violencia contra las mujeres cualquier acto que suponga el uso de la fuerza o la coacción con intención de promover o de perpetuar relaciones jerárquicas entre los hombres y las mujeres; y la Plataforma de Acción de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer celebrada en Beijing en 1995. Ambos documentos definen la violencia de género como una violación de los derechos de la mujer y como una forma de discriminación que impide que la mujer participe plenamente en la sociedad y realice su potencial como ser humano. Así mismo, dichos documentos comprometen a

6 Wifredo G. Santa, M.D. (1/19/2001). La violencia contra la mujer, emergencia social, edición electrónica en <http://www.vozalmundo.com/index.php?id=2967>

7 UNIFEM (Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer). Ni un minuto más – Violencia contra la mujer en el mundo.

Página de la ONU: <http://www.un.org/spanish/Depts/dpi/boletin/mujer/minuto.html>.

Nota: Éste no es un documento oficial de las Naciones Unidas. Preparado y mantenido en español por la Sección del Sitio Internet de la ONU de la División de Noticias y Medios de Información del Departamento de Información Pública. El contenido de esta página es una traducción no oficial, elaborada con la participación de la Facultad de Traducción de la Universidad de Salamanca

los firmantes (los Estados Miembros de la ONU) a llevar a cabo acciones para proteger a las mujeres y las niñas.”<sup>8</sup>

Podemos decir que, a partir de este momento, “el fenómeno de la violencia de género que denunciaban los colectivos feministas se consagra internacionalmente como problema social. Adquiere una definición clara y se sitúa dentro del campo fundamental de los derechos humanos y de la igualdad de oportunidades.

Por este motivo, el Consejo de Europa en sus documentos aconseja denominar todas las formas de violencia y malos tratos como «violaciones a los derechos de la persona», para quebrar sus connotaciones sexuales o familiares y poder entrar en una valoración más pública de las denuncias por dichas agresiones. Por ejemplo, el principal obstáculo que nos ha impedido ver y denunciar la violencia doméstica es precisamente su inserción en un ámbito vedado a las miradas, el ámbito de la privacidad familiar. Otras formas de violencia, como la ejercida por delincuentes extraños, han tenido una visibilidad mayor al tener lugar en ámbitos públicos.”<sup>9</sup>

En la Conferencia de Viena de 1994, en el documento de las conclusiones consensuadas titulado ‘La salud de las mujeres cuenta’ se remarca la necesidad de conocer los desencadenantes de la violencia sobre las mujeres y niños y de tener en cuenta este problema desde la perspectiva de la Salud Pública, además de recomendar el estudio y la valoración de la magnitud del problema, enmarcándolo en la Estrategia de ‘hacer visible lo Invisible’. Esta estrategia se corroborará y ampliará en la IV Conferencia Mundial de la mujer (Pekin-Beijing Septiembre de 1995).

## 3. CONSECUENCIAS DE LAS SITUACIONES DE MALTRATO

Las repercusiones emocionales son las mismas en el maltrato psíquico y en el maltrato físico y psíquico. A nivel psicológico, algunas de las consecuencias que pueden aparecer en las situaciones de violencia doméstica pueden ser:

– Conductas de ansiedad extrema:

Son debidas a la amenaza sobre la vida y la seguridad personal. La violencia, mezclada con periodos de arrepentimiento y calma, suscita en la mujer una respuesta

8 UNIFEM (Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer). Ni un minuto más – Violencia contra la mujer en el mundo.

Página de la ONU: <http://www.un.org/spanish/Depts/dpi/boletin/mujer/minuto.html>.

Nota: Éste no es un documento oficial de las Naciones Unidas. Preparado y mantenido en español por la Sección del Sitio Internet de la ONU de la División de Noticias y Medios de Información del Departamento de Información Pública. El contenido de esta página es una traducción no oficial, elaborada con la participación de la Facultad de Traducción de la Universidad de Salamanca

9 Inés Alberdi y Natalia Matas. La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España. Colección Estudios Sociales, Núm 10, pp. 10-11. Fundación “La Caixa”, 2002. Edición electrónica disponible en Internet: [www.estudios.lacaixa.es](http://www.estudios.lacaixa.es)

de alerta y sobresalto permanentes. En algunas ocasiones, para conseguir reducir estos estados de ansiedad se recurre a la ingesta de psicofármacos (ansiolíticos principalmente) o al consumo de alcohol u otros tóxicos. Se piensa continuamente en las situaciones vividas, aparece preocupación, miedo y sentimientos de culpa, con mucha frecuencia. Ante las situaciones de ruptura con el agresor, también aparece ansiedad debido a la responsabilidad que conlleva hacerse cargo de los hijos e hijas, la soledad, las consecuencias económicas de la marcha... Una forma inadecuada de reducir estos estados de ansiedad puede ser recurrir al alcohol o al abuso de psicofármacos, como pueden ser los tranquilizantes.

#### -Depresión y sentimientos de culpabilidad:

Las situaciones de violencia cronificadas pueden dar origen a cuadros depresivos. Debido a la indefensión que sufre, la mujer considera que la situación es incontrolable y que nada de lo que haga va a modificar los acontecimientos, dejando de defenderse y de actuar. La depresión también se relaciona con la falta de actividades lúdicas. Existen una falta de alicientes en su medio, ya que los agresores fomentan el aislamiento social. No suelen presentar conductas de autocuidado, ni comportamientos autogratificantes. La apatía, la indefensión, la pérdida de esperanza y la sensación de culpa, pueden dificultar aún más la decisión de buscar ayuda o de adoptar las medidas adecuadas.

Los sentimientos de culpa se relacionan con las conductas que la víctima ha tenido que realizar para evitar la violencia: mentir, encubrir al agresor, tener contactos sexuales forzados, consentir el maltrato a los/las hijo/as, no educarlos adecuadamente... Evidentemente si la mujer se atribuye la responsabilidad de lo que sucede, al culpabilizarse, es menos probable que busque ayuda.

#### -Aislamiento social:

La vergüenza experimentada puede llevar a ocultar lo ocurrido, contribuyendo así a la dependencia del agresor, quien a su vez, experimenta un aumento del dominio a medida que se da cuenta del aislamiento de la víctima.

#### -Baja autoestima:

El autoconcepto y la autoestima son dos elementos constitutivos de la personalidad, ambos generan un buen desarrollo emocional, motivacional y personal del sujeto. El autoconcepto está formado por los puntos de vista que tenemos sobre nuestra persona que nos otorgan una imagen y valor personal: lo que yo sé y siento de mi, junto con lo que los otros piensan y sienten de mi. A través de la configuración del autoconcepto desarrollamos percepciones y creencias que nos llevan a concluir una idea de nosotros mismos: nos gustamos, somos valiosas, normales e importantes... o por el contrario, no nos gustamos somos inferiores, no somos capaces... estas conclusiones conforman la autoestima. Las agresiones psicológicas transmiten a la mujer la idea de que no es

importante, que es incapaz de hacer cosas autónomamente, se utilizan para castigar comportamientos que el agresor cree inadecuados o molestos... De esta continua erosión se deriva en la mayoría de los casos de malos tratos una baja autoestima de la mujer, consecuencia directa de las agresiones psicológicas, ya que deja de percibirse de modo positivo a si misma.

#### -Trastorno por estrés postraumático:

La exposición a violencia puede dar lugar al síndrome por estrés pos-traumático. En este síndrome la víctima reexperimenta el acontecimiento traumático mediante respuestas fisiológicas (taquicardia, ahogo...) y con un intenso malestar psicológico al exponerse a estímulos que recuerden el acontecimiento, evita los aspectos que se asocian al trauma y su capacidad de respuesta general esta embotada. Aparece un aumento de la activación fisiológica, hay dificultades para conciliar o mantener el sueño, irritabilidad, dificultades de concentración, etc.

#### -Habitación y no reconocimiento de la situación problemática:

Es posible la habitación ante las situaciones de malos tratos, porque no hay conciencia real del abuso que se padece y porque se olvidan con facilidad los sucesos aislados.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcalá Sánchez, M., *El delito de malos tratos físicos y psíquicos en el ámbito familiar Tirant lo Blanch*, Valencia, 2000.
- Álvarez, A., *Guía para mujeres maltratadas*, Consejo de la Mujer de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1998.
- Asociación Pro-derechos Humanos- Colectivo Abierto de Sociología. *La Violencia familiar. Actitudes y representaciones sociales*. Madrid, 1999.
- Bolancé, J. y Lain, C., *Violencia, género y coeducación. Grupo de Coeducación Hipatia*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 2002.
- Brownmiller, *Against our will*, Bantam Books, Nueva York, 1981.
- Butler, J., *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, NY Routhledge, 1989.
- Camps, V., *El siglo de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Castells, M., *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura*, vol. 2 El poder de la Identidad. Alianza, Madrid, 1998.
- Bourdieu, P., *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Cobo, R., *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean-.Jacques Rousseau*, Cátedra, Madrid, 1995.

- Corsi, J., *Violencia familiar Una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*, Paidós, Buenos Aires, 1997.
- Cotés Bechiarelli, E., *El delito de malos tratos familiares. Nueva regulación*, Marcial Pons, Madrid, 2000.
- Durán, M. A., *Si Aristóteles levantara la cabeza*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Falcón, L., *Violencia contra la mujer*, Vindicaciones feministas, Madrid, 1991.
- Faludi, S., *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Fisher, H., *El Primer Sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y como están cambiando el mundo*, Taurus, Madrid, 1992.
- Garrido, V., *Amores que matan. Acoso y violencia contra las mujeres*, Editorial Algar, Alzira (Valencia), 2001.
- Hirigoyen, M. F., *El acoso moral. El maltrato psicológico en la vida cotidiana*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Jacobson, N., *Hombres que agreden a sus mujeres*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Lerner, G., *La creación del patriarcado*, Crítica, Barcelona, 1990.
- Lorente Acosta, M., *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer; realidades y mitos*, Edit. Ares y Mares, Barcelona, 2001.
- Mernissi, E., *El harén en Occidente*, Espasa, Madrid, 2001.
- Mullender, A., *La violencia doméstica. Una nueva visión de un viejo problema*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Roda, R., *Medios de comunicación de masas. Su influencia en la cultura contemporánea*, CIS, Madrid, 1989.
- Stoyanova, E., *Diario del miedo. El relato estremecedor de una mujer maltratada*, Temas de hoy, Madrid, 2002.
- Torres, E. y Espada, E. J., *Violencia en casa*, Aguilar Madrid, 1996.

## LA PALABRA DEFORMADA: CONVERSACIONES CON EL POEMA “EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO” DE ALEJANDRA PIZARNIK

THE DISTORTED WORD: CONVERSATIONS WITH THE POEM “TONIGHT, IN  
THIS WORLD” BY ALEJANDRA PIZARNIK

Liliana Moreno M.  
Universidad Nacional de Colombia

### RESUMEN:

Este artículo pretende analizar el poema “En esta noche, en este mundo” de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, centrándonos en la idea del “silencio”, el eje fundamental del poema. Para profundizar en este análisis se ha recurrido a distintas teorías del lenguaje con el fin de conocer qué se esconde tras sus versos y tras la idea de silencio que nos transmite.

### PALABRAS CLAVES:

Alejandra Pizarnik, poema, silencio, lenguaje.

### ABSTRACT:

This article aims to analyse the poem “Tonight, in this world” by the Argentinean poet Alejandra Pizarnik, focusing on the idea of “silence”, central idea of the poem. In order to go deep into the analysis we have used different linguistic theories with the purpose of knowing what is behind the verses and the idea of silence which is transmitted.

### KEY WORD:

Alejandra Pizarnik, poem, silence, language.



"La palabra dice lo que dice  
y además más  
y otra cosa"  
(Alejandra Pizarnik)

Quizá, como afirma Harold Bloom, la respuesta a un poema sólo puede ser otro poema. Sin embargo, quedan aquí los vestigios de mi reunión con un poema que ha sido mi sombra desde hace ya varios años. Busqué durante mucho tiempo esta oportunidad o mejor, esta exigencia: expresar una lectura intentando abandonar las frases rituales que nos posicionan como seres capaces de objetividad (como si ésta constituyera un logro... evidentemente, podrían condecorarnos con la verdad).

Me propongo esencialmente, señalar cómo se construye el sentido en el poema, y cómo se produce una coherencia entre lo distintos niveles discursivos. El poema que presento a continuación es el objeto de análisis principal, sin embargo, su lectura implica, además de muchos otros componentes, el conocimiento de la obra total de Alejandra Pizarnik, puesto que en este caso, reconocer el co-texto permite distinguir los elementos particulares de la poética que multiplican el sentido de la obra que presento a continuación:

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO  
A Martha Isabel Moia  
en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema  
castrado por su propia lengua  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la resurrección  
de algo a modo de negación  
de mi horizonte de maldoror con su perro  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
sólo que el silencio no existe  
no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?  
en esta noche en este mundo  
extraordinario silencio el de esta noche  
lo que pasa con el alma es que no se ve  
lo que pasa con la mente es que no se ve

lo que pasa con el espíritu es que no se ve  
¿de dónde viene esta conspiración de  
invisibilidades?  
ninguna palabra es visible  
sombras  
recintos viscosos donde se oculta  
la piedra de la locura  
corredores negros  
los he recorrido todos  
¡oh quédate un poco más entre nosotros!  
mi persona está herida  
mi primera persona del singular  
escribo como quien con un cuchillo alzado en la  
oscuridad  
escribo como estoy diciendo  
la sinceridad absoluta continuaría siendo  
lo imposible  
¡oh quédate un poco más entre nosotros!  
los deterioros de las palabras  
deshabitando el palacio del lenguaje  
el conocimiento entre las piernas  
¿qué hiciste del don del sexo?  
oh mis muertos  
me los comí me atraganté  
no puedo más de no poder más  
palabras embozadas  
todo se desliza  
hacia la negra licuefacción  
y el perro de maldoror  
en esta noche en este mundo  
donde todo es posible  
salvo  
el poema  
hablo  
sabiendo que no se trata de eso  
siempre no se trata de eso  
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible  
el que no sirva ni para  
ser inservible  
ayúdame a escribir palabras  
en esta noche en este mundo  
Publicado en *Árbol de Fuego*, Caracas, 45, diciembre de 1971

El reconocimiento de los rasgos generales de la poética de Alejandra Pizarnik, a través de este poema, permite también el acceso a la lectura del silencio estético, entendiendo éste como la omisión total de significantes, tal como lo expresé en el trabajo anterior. De manera que en el presente escrito, intento también un análisis a ese tipo de silencio que funciona como oposición a la obra total de la poeta argentina.

Iniciar este recorrido implica partir de una idea acerca del lenguaje, que se opone a la concepción ingenua de la palabra como manifestación directa y diáfana del

pensamiento. La sospecha respecto a la manera cómo opera el lenguaje, así como el reconocimiento de la escisión entre lo que se dice, lo que se piensa y lo que se hace, son características de un pensamiento que entra en ruptura con una tradición positiva que veía en el estudio de las formas textuales, la posibilidad de una lectura científica que aproximara al lector a la verdad de texto.

La postura nietzscheana, por ejemplo, se sostiene en el origen metafórico del lenguaje, enfatizando en la imposibilidad de construir la verdad en tanto correspondencia entre la palabra y lo que nombra. Se habla pues, de una inconsciencia en el uso del lenguaje como mundo construido y separado del mundo real, que provoca en el uso del lenguaje un acomodamiento a éste y un engaño.

Así, la imposibilidad de DECIR, apartándose de un pensamiento impuesto, implica también un ataque a las formas que atrapan al individuo en una realidad creada por la cultura y estancan la producción del conocimiento, anulando de paso al individuo. Alejandra Pizarnik, como otros artistas, deforma la palabra que se ha convertido en herramienta de engaño, prisión y tumba, mediante el discurso estético, que posibilita la creación de un mundo paralelo, operación metafórica en la cual se alude a la experiencia del ser en y con el mundo. El discurso estético se muestra abiertamente como juego que busca la honestidad y reconoce la imposibilidad de manifestar una verdad.

Por tanto, en un primer encuentro con el poema, además de encontrar la inscripción de dicho texto dentro del discurso estético que expresa la autenticidad en mayor grado, en relación con los otros tipos de discurso, se halla también el reconocimiento de una forma literaria particular, de un género: la lírica. Dentro del discurso literario, ésta es la forma en la cual se expresa un mayor grado de subjetividad, pues el poeta libera su voz o sus voces en el verso. En el proceso de producción, como ocurre en todo discurso literario, el poeta no está sujeto a la mirada del otro, no escribe específicamente para un tipo de lector, sino que expresa en la obra una subjetividad que llama al lector al diálogo, es decir, al enfrentamiento del Otro con el texto:

"Si me preguntan para quién escribo me preguntan por el destinatario de mis poemas. La pregunta garantiza, tácitamente la presencia del personaje.

De modo que somos tres: yo, el poema, el destinatario. Este triángulo en acusativo precisa un pequeño examen.

Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono y el poema ya no es mío, más exactamente el poema existe apenas.

A partir de este momento el triángulo ideal depende del destinatario o lector, únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. Terminar equivale aquí a dar vida nuevamente, a re-crear; cuando escribo jamás evoco un lector. Tampoco se me ocurre pensar en el destino de lo que estoy escribiendo. Nunca he buscado al lector ni antes, ni durante, ni después del poema. Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados. Los que me dieron la alegría, la emoción de saberme comprendida en profundidad. A lo que agrego una frase propicia de Gastón Bachelard: el poeta debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes"<sup>1</sup>

En esta reflexión de Alejandra Pizarnik se distinguen los tres elementos, que a nivel exterior conforman el triángulo comunicativo: el poeta, el poema y el lector. Pero el texto no sólo permite un contacto entre los dos sujetos, también propicia la intersubjetividad en la relación poema – lector, en tanto el texto mismo permite recuperar la intención, pues en él se ha fijado la huella de una experiencia particular con el mundo. De igual modo, el acceso al sentido del texto está signado por el saber del lector a partir del cual puede establecerse un diálogo en donde entra a jugar otra triada: Yo, tú y él, entendiendo cada una de estas como instancias discursivas internas. A partir de éstas se generan en el discurso distintas relaciones que generan los tres niveles discursivos:

- El nivel de la historia
- El nivel de la enunciación
- El nivel del discurso

El nivel de la historia se articula a través de la relación yo – él. El componente cultural es el elemento básico de este nivel, de donde se desprende el referente. Se considera aquí una estructura o texto que está ahí, sin quien la produce. De manera que el poema ha de entenderse en este nivel como una unidad con estructura lógica, a partir de la cual se abstrae un significado que responde a la pregunta: ¿qué dice el texto? ¿de qué habla?

En esta noche, en este mundo, habla de la imposibilidad de DECIR, de la angustia del poeta que se enfrenta a un mundo donde la sinceridad absoluta, la expresión individual y original son imposibles. En el poema hay una voz que expresa la necesidad de escribir un poema. Y por poema se entiende, al final del texto, una expresión absolutamente auténtica, liberada de las formas y contenidos culturales que oprimen al ser. En este caso, la referencia es un proceso de significación: DECIR, expresar a través del poema. Por tanto, podríamos hablar de una referencia metalingüística que tiene como base un saber: la escisión entre la representación y lo representado.

1 Alejandra Pizarnik, El poema y su lector, en "Alejandra Pizarnik: Obras escogidas" Ediciones Hölderlin, Medellín, 1996, p. 214

Se entiende el lenguaje, en el poema, como una envoltura que impide el crecimiento del ser, pues este último está condicionado por las formas y contenidos que implican siempre un modo de ser que es reproducción, copia, clon fabricado por una organización. Por esta razón, quien habla en el poema expresa la necesidad de hallar una expresión libre que le permita reconocerse, así, como trasfondo el texto contiene las preguntas ¿quién soy? ¿Quién habla aquí? Que jamás se resuelven. Tal angustia se relaciona, no sólo con una experiencia límite a través de la palabra en el discurso estético (que pese a ser el que posee mayor autenticidad, no logra alcanzarla), sino también, con voces anteriores: Nietzsche, Blanchot, Artaud, Bachelard... estos dos últimos, citados en otras obras por la poeta.

Lo anterior señala ya una tradición que respalda el horror expresado en el poema ante la visión de la palabra como la posibilidad de desbordamiento del ser a través de la deformación de la misma y la vez como aquello que precisamente actúa como máscara en tanto se supone en la lengua un contenido cultural que se expresa más enfáticamente en las convenciones lingüísticas de las cuales es imposible escapar. Nietzsche por ejemplo, se pregunta: ¿es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?<sup>2</sup>

En el poema al cual me refiero sólo se ve una salida: el silencio. Aunque se dice en un momento que no existe, se invoca, se anhela, se convierte paulatinamente en dios al que se ruega otorgue palabras verdaderas, palabras capaces de nombrar, palabras que sean un verbo encarnado, palabras como emanaciones auténticas del ser que se distinguen de las palabras – instrumento, de las que sirven.

Si como también apuntó Bajtín, el hombre es una multiplicidad de voces, es decir, es producto de todas sus máscaras, ¿existe un rostro? ¿Cómo nombrarlo, si no en el silencio? Hablamos, pues, de una necesidad humana que surge de la experiencia estética, llega a fundirse con la ética, en el sentido en que supera la moral y se lanza a la búsqueda de la verdad del ser fuera de los límites del lenguaje y por tanto, de la cultura. Así, lo estético, , llega a confundirse, en el silencio, con lo ético, con un deber ser que está por encima de las reglas y prohibiciones sociales (un deber ser que busca la autenticidad y una comunicación profunda, más allá del mero contacto, una posición ética soportada en la sinceridad).

Franco Rella, realiza un estudio sobre la relación silencio y palabra, analizando el fenómeno especialmente en la literatura y la filosofía. Muestra desde autores como Wittgenstein, Benjamin, Kierkegaard, Baudelaire y Kafka, una situación común, una angustia ante un lenguaje incapaz ya de decir, y a la vez un impulso por lanzarse contra los límites del lenguaje: este impulso es precisamente la dimensión inefable

2 F. Nietzsche, "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral" Tecnos, Madrid, 1990

de la ética<sup>3</sup> (...) La imposibilidad de nombrar el espacio de la ética debe conllevar la renuncia a todo discurso que pretenda ir más allá del mundo de lo decible(..) pero este silencio es una gran palabra.<sup>4</sup> Se muestra así, que definitivamente el lenguaje no puede decirlo todo, que ante nuevos modos de experimentar el mundo que nacen especialmente en la experiencia estética, se requiere una liberación de las formas y los contenidos tradicionales. El sentimiento de inefabilidad surge de la experiencia de lo nuevo, y esto nuevo, es producto de un vaciamiento de las visiones de mundo a las que está sujeto el individuo. Así, la nueva mirada al mundo, provoca la angustia por decir que no logra acomodarse a las reglas del lenguaje establecido, que contiene sólo las visiones de mundo antiguas. Y dicha angustia está asociada a la muerte, pues como ella, aquello indecible queda en el no – sentido, en el absurdo, ya que lo que no tiene nombre no existe.

En el nivel de la enunciación se aprecia cómo en el texto se traza una perspectiva determinada respecto al mundo, así, el yo del poema, como entidad que organiza el discurso, está de alguna manera sujeto a la forma artística que ya mencionamos, la lírica. Es pues, un texto conformado por versos y estrofas, conforme a la tradición literaria; sin embargo corresponde a una época en la cual ya se han abandonado la métrica y la rima, pues se intenta expresar la autenticidad a través de la experimentación con la imagen y se busca una musicalidad propia. Se suprimen los signos de puntuación, otorgando a cada verso una doble relación, permitiendo así múltiples lecturas:

"en esta noche en este mundo  
las palabras del sueño de la infancia de la muerte  
nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema(...)"

En primer lugar, se expresa aquí un yo responsable del discurso, pero que se convierte en personaje, pues contemplando la obra de Alejandra Pizarnik es posible descubrir varios desdoblamientos: en varios poemas ese yo se dirige a un tú que es ella misma, o bien, como en el presente poema, el yo realiza acciones que el lector sabe, no realiza quien compone el poema. Por tanto, es necesario distinguir aquí entre autor real y la voz que aparece en el poema, que podemos denominar autor ficticio.

En el primer verso el yo se ubica en un espacio tiempo: aquí y ahora. Los elementos esta noche y este mundo se irán dotando de sentido a lo largo del poema, como veremos más adelante. En el segundo verso existen varias posibilidades de interpretación, así, si el lector elige hacer pausa entre las palabras del sueño (pausa) de la infancia (pausa) de la muerte, se entenderá, por el procedimiento de elipsis, como enumeración de

3 Ética y estética son lo mismo, para el autor, fundamentado en Wittgenstein, ambas son trascendentales y por tanto, inexpresables.

4 Rella, Franco. El Silencio y Las Palabras. Paidós, Buenos Aires, 1981

aquellas palabras imposibles de asociar con un referente real inefable, de acuerdo a la relación con el siguiente verso. Pero si por el contrario, las pausas no se realizan, puede interpretarse que lo que uno intenta decir mediante la imagen expresada las palabras del sueño de la infancia de la muerte, no corresponde a lo que se quiere decir, y por tanto, en el segundo verso la muerte sería el sujeto poseedor de las palabras del sueño de la infancia.

En el quinto verso: la lengua es un órgano de conocimiento hay un juego que permite que al avanzar en la lectura de la cadena significante el sentido de la palabra lengua presente variaciones, pues al definirla inicialmente como órgano implica entender este elemento en el sentido fisiológico, pero al adicionar de conocimiento, se introduce la ambigüedad con el sentido de sistema significante. Afirmar que la lengua es un órgano de conocimiento implica también una concepción del lenguaje que se destrona con el siguiente verso del fracaso de todo poema, puesto que se lo que se conoce es el fracaso del poema al intentar nombrar lo inefable.

La no puntuación imprime al poema, además, una música particular, los versos, como se sabe, son unidades de sentido, en este caso, separados únicamente mediante la distribución tipográfica, que genera espacios verticales o silencios dotados también de significación. Por ejemplo, se realiza un juego paradójico entre la primera y la segunda estrofa: se acaba de afirmar que el silencio no existe y a la vez se plasma el silencio con el espacio entre las dos estrofas. Dicho juego es coherente con la estructura general del poema, pues posteriormente aparece un extraordinario silencio ante el cual se expresa una súplica: ¡oh, quédate un poco más entre nosotros! Y, más adelante: ayúdame a escribir palabras. De manera que el yo del poema o autor ficticio se dirige en ocasiones a un tú particular que es el silencio, pero en general en el poema se realiza un soliloquio donde se expresa este yo que se desdobra:

"mi persona está herida  
mi primera persona del singular.  
escribo como quien con un cuchillo alzado en la  
oscuridad"

La palabra yo no aparece jamás en el poema, aunque, como se sabe está tácitamente en muchos enunciados, pero quiero llamar la atención sobre el uso del uno inicial, que es una manera de nombrarse utilizada en el habla cotidiana que implica cierta generalidad, no es tan individual, implica a los otros; luego, en estos versos que cito, está presente el desdoblamiento: la persona es algo que le pertenece al autor ficticio, mas no es el mismo. Es decir: ella, que me pertenece (mi persona), está herida, así el yo se convierte repentinamente en un él, en referente y en el poema se quiere hacer consciente este procedimiento que se realiza en todo soliloquio donde se habla de sí mismo. Lo anterior se refuerza con el verso siguiente mi primera persona del singular, es decir, lo que conocemos como el pronombre yo. El uso de los conceptos propios

de la gramática sugiere el juego paródico con un conocimiento lingüístico que ha privilegiado la forma significante.

Ese yo gramatical está herido, después de esta imagen hay un silencio y aparecen los siguientes versos que focalizan la contraparte: quien escribe atenta contra ese yo gramatical que mencioné, quien escribe es el sujeto agresor que ha herido a mi primera persona del singular. De esta manera se expresa en el poema el reconocimiento de un yo múltiple, dentro del cual también existen réplicas, en el sentido bajtiniano, pero también puede hablarse de una fragmentación del sujeto que imprime al texto relatividad ideológica y que se lía a un despojo del yo, en tanto éste último está condicionado por la cultura y por la lengua, de tal forma que el despojo del yo señala un no-ser en el cual se es. Este no-ser se conecta con el silencio, como veremos, pues indica la desnudez.

Lo anterior puede relacionarse, para mayor claridad, con la idea de crueldad expresada por Artaud, pues esta consiste en el esfuerzo por liberarse de la organización impuesta por la lengua y los demás sistemas de significación que estructuran la conciencia. Se requiere la crueldad entendida como el esfuerzo por destruir de todo aquello que hace parte de la organización, todo aquello que constituye el yo y que es ajeno al ser. Así, existe en apariencia una autoagresión en este poema, y en general en toda la obra de Pizarnik, pero interpreto aquí una acometida contra la mentira que constituye todo discurso, Alejandra Pizarnik, o el personaje que crea en el poema ( pues ambos terminan fundiéndose), no arremete contra sí misma porque sea una persona autodestructiva o decadente, simplemente sabe que ese sí misma no corresponde a lo que ES y ejerce entonces la crueldad con ese yo, se trata de la expresión del anhelo de desnudez que alcanza a deformar la organización.

Hay pues, una ruptura en relación con la organización tradicional del discurso poético, ya que se señala la posibilidad de generar sentido aun omitiendo los principales signos de puntuación. Este rasgo de ataque a las formas establecidas, aún dentro de la poesía, atraviesa toda la obra de Alejandra Pizarnik: en otros poemas utiliza la prosa, formas propias del teatro o una síntesis y fragmentación muy particulares.

Otro elemento que ha llamado mi atención en este nivel del discurso es la contradicción conciente que imprime una mayor ambigüedad al discurso y supone el reconocimiento de voces contrarias, aunque, según mi interpretación, en algunos casos se traen para destronarlas, como ocurre con el concepto de lengua antes mencionado. En los últimos versos aparece de nuevo la paradoja:

"oh ayúdame a escribir el poema más prescindible  
el que no sirva ni para  
ser inservible  
ayúdame a escribir palabras  
en esta noche en este mundo"



El poema más prescindible es aquel que no entra dentro del conjunto de aquellos objetos que sirven, así, lo más necesario es aquello que carece de uso práctico, se distingue lo prescindible o necesario para ser, de lo que "sirve", de lo que tiene un valor de uso. De igual manera se presenta como paradójico el anhelo del poema, pues se ha dicho anteriormente que todo poema está castrado por su propia lengua y es un fracaso. Esto indica, a la vez que hay una nueva significación para la palabra poema. Igual ocurre con las palabras a las que se refiere en esta última parte, tienen ya un sentido distinto al de las palabras iniciales, éstas señalan aquí las anheladas, las que no presentan escisión con lo que se quiere decir, a diferencia de las que hacen la ausencia.

De otro lado, además del soliloquio, el poema asume en momentos la forma de una oración, un ruego.

Inicialmente de afirma que:

Todo es posible salvo el poema

El silencio no existe

No obstante, quien habla, a pesar de haber negado la posibilidad de existencia de estos elementos, convierte a uno en narratario anhelado (el silencio) – dios, a quien se ruega, a quien se ora y al poema como la gracia que se pide a este dios.

En otra obra de Alejandra Pizarnik aparece el verso: la luz, no nombro más que la luz, quiero ver en vez de nombrar. Esta pequeña muestra sirve para señalar un elemento de la poética de esta argentina que resignifica algunas imágenes que componen en esta noche, en este mundo. Desde el título del poema se aprecia una constante alusión a la oscuridad que es una constante en toda la obra de Pizarnik. El yo del poema se halla en la oscuridad: la mente, el alma, el espíritu, las palabras anheladas no son visibles desde ese lugar oscuro que es el mundo, es posible que exista una alusión a la caverna platónica, pero en este caso, la luz emanaría del silencio, del no-ser en el cual se es.

El nivel del discurso se entiende como una forma compleja donde se encuentran varias voces, pues se considera que todo discurso es producción social en tanto no se encuentra nunca aislado, sino que está precedido por voces anteriores y va dirigido a alguien. Aunque el poeta no piense un lector específico ni esté condicionado por él, en el poema se prefigura un lector cuyos saberes comunes apoyen la comprensión e interpretación del texto.

En el caso de este poema se parte de algunos presupuestos que ya hemos mencionado: el reconocimiento de la escisión entre la representación y lo representado, el reconocimiento de una forma discursiva denominada poema y su tradición, el reconocimiento de la multiplicidad de voces que conforman al yo que escribe. Pero además, de manera más visible está implicada la alusión a dos obras de arte: La obra del pintor holandés Hieronymus Bosch o El Bosco (c. 1450-1516), denominada "La extracción de la piedra de la locura" que también corresponde al título de uno de los libros de Alejandra Pizarnik. En ella se alude de manera carnavalesca a la

imposibilidad de extraer la idiotez de la cabeza de un personaje. En el poema, la piedra de la locura aparece en el oscuro escenario desde donde se pronuncia el discurso, la caverna laberinto prisión construida con el lenguaje, es en esta noche donde está oculta la piedra de la locura que no permite ver el silencio.

También se alude dos veces a Los Cantos de Maldoror, obra literaria del Conde Lautréamont, poeta francés de origen uruguayo precursor del surrealismo, igual que El Bosco en la pintura, pues su obra presenta un estilo alucinatorio y apocalíptico. André Bretón consideraba Los Cantos de Maldoror como "la expresión de una revelación total que parece exceder las posibilidades humanas".

Varios homenajes a la obra del Conde Lautréamont en los poemas de Alejandra Pizarnik señalan su admiración, y por tanto, su horizonte de maldoror con su perro, puede implicar el poema anhelado, la meta inalcanzable desde la caverna laberinto, pues teniendo en cuenta el esfuerzo que existe en el poema por romper las reglas gramaticales, expresado desde varios niveles discursivos, Los cantos de Maldoror que trastocan todas las reglas de la escritura poética y barren las certezas más antiguas, se erigen como modelo de ruptura y rebeldía incluso con las formas poéticas.

A través de los diversos juegos con el lenguaje de los cuales hablé en el nivel de la enunciación, se señala también la relación yo – tú, pero adicionalmente existe una paradoja que engloba el texto: En un poema se ruega al silencio para que ayude al poeta a escribir un poema. De manera que lo que leemos no es, para quien se expresa en el texto, un poema y el poema mismo deja esta incertidumbre en el lector.

La constante fragmentación, el juego con las voces y la falta de puntuación en el nivel de la enunciación y los presupuestos que acabamos de expresar, implican un lector dispuesto a jugar y a permitirse el horror, pues indirectamente, la autoagresión, o mejor, la crueldad presente en el poema, se vierte en el lector a través del juego especular.

Por último, quiero expresar mi acercamiento a la expresión de la construcción de sentido del silencio estético inherente al caso Pizarnik: Existen muchas maneras de entender el silencio, ya sea dentro de la cadena de significantes, como una pausa en la partitura del texto, o como correlativamente funcional respecto al texto entendido como totalidad. Retomo en esta parte, algunos elementos del trabajo anterior que son necesarios para la comprensión del texto (silencio estético) que me he propuesto analizar y su relación con el poema en esta noche, en este mundo.

El silencio en tanto cuerpo intangible de la enunciación, implica una posición ética en relación con el lenguaje, que se sostiene en la pregunta por la conexión entre la representación y lo representado. Echevarría, trazando un recorrido por distintas

concepciones del lenguaje, habla de una mirada premoderna, antes de la escritura, donde ubica el lenguaje del devenir donde lenguaje y acción estaban entonces estrechamente unidos.<sup>5</sup> En el poema de Alejandra Pizarnik, según interpreto, hay una alusión a la escisión entre lenguaje y acción en los versos:

"si digo pan ¿comeré?  
Si digo agua ¿beberé?"

El pan y el agua son necesidades mínimas que pueden asociarse con la idea de estar preso; la enunciación no implica la acción. Esta duda se conecta con el pensamiento que expresa Echevarría en su texto y como lo mencioné anteriormente, con una tradición crítica del lenguaje.

Partiendo de la concepción del lenguaje anterior, interpreto el silencio como un acto voluntario precedido de una experiencia con el lenguaje que ha llegado a un límite. De tal manera que el silencio aparece como un desbordamiento del ser que no soporta las barreras del lenguaje.

Nietzsche y Artaud coinciden en la búsqueda de la antimimesis o destrucción de la idea de que el lenguaje sirve para representar el mundo, para lo cual el filósofo crea el concepto de voluntad de poder y el artista, el concepto de crueldad. Ambos ven el arte como la posibilidad de acercarse a la total desnudez del ser y sin embargo, al final optan por el silencio. Así se entiende lo inefable, desde esta perspectiva, como aquello que está fuera de las cercas del lenguaje constituidas por un reciclaje de ideologías, conocimientos y rituales o lugares comunes.

Si el yo no puede existir sino como un recipiente lleno por las voces que la sociedad y la cultura han depositado en él, Nietzsche y Artaud indican caminos que implican el vaciamiento de ese recipiente, a través de la supresión de la representación y la creación de un nuevo lenguaje que borre todo límite creado por la lógica de la razón. Así, la experiencia peligrosa del silencio, anula al ser en el campo social, y a la vez muestra la amplitud y complejidad del ser humano, que se olvida en ocasiones, en el campo de la lingüística, absolutamente restringido a la lógica corriente y aceptada por la sociedad.

Maurice Blanchot, afirma que realmente el silencio existe: "no es ni la muerte, ni la palabra", existe algo que no es ni la indiferencia ni el discurso, y ese algo, no transmisible por el lenguaje, es suficiente para sembrar la duda acerca de su capacidad de cumplir correctamente su misión. Es posible que las palabras desconozcan la verdadera naturaleza humana, ya que ciertos momentos de la vida humana o experiencias posiblemente esenciales como el éxtasis y el sueño, tienen una correspondencia más justa en el silencio que en el discurso.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Echevarría, Rafael. *Ontología del Lenguaje*. Santiago, 1996. P. 20

<sup>6</sup> Blanchot, Maurice. *Falsos Pasos*. Editorial Pre-textos. Valencia, 1977. P.101

De esta manera, se muestra un acercamiento a la experiencia inefable a través del sueño, el grito, el éxtasis, tal vez también la risa y el llanto, es decir, toda experiencia emocional que saque al ser de la normatividad y del ritual. Sólo que como se ha dicho, la sociedad controla los seres humanos, impidiendo la salida de las reglas o bien marginando a quien no actúe según el deber ser que ella impone.

Para Gastón Bachelard, la ensoñación es también un desplazamiento del yo, un instante en el que el ser vive el no-yo. Así, deja que Víctor Hugo nos hable de lo inefable: Todo esto no era ni una ciudad, ni una iglesia, ni un río, ni color, ni luz, ni sombra, era la ensoñación. Permanecí mucho rato inmóvil, dejándome penetrar dulcemente por este conjunto inexpresable, por la serenidad del cielo, por la melancolía de la hora. No sé lo que pasaba en mi espíritu, y no podía decirlo, era uno de esos momentos inefables en que uno siente en sí algo que se adormece y algo que se despierta.<sup>7</sup>

Este adormecerse, podría entenderse como la muerte del yo, y el despertar, como la entrada en otra lógica. Bachelard afirma que la ensoñación no se cuenta, es imposible de decir verbalmente, sólo se escribe a través de la literatura, más específicamente de la poesía.

Partiendo de lo anterior, se entiende que para nombrar los nuevos modos de experimentar el mundo y a sí mismo, se requiere fundar un nuevo lenguaje, aventura en la que el ser, socialmente, está condenado a desaparecer. En el caso de Alejandra Pizarnik, el anhelo de silencio devino suicidio, pues no halló salida en el mundo para expresar con sinceridad absoluta o con precisión, lo inefable. Pero lo que me interesa aquí es el suicidio como acto estético que señala una coherencia total entre palabra y acto. En toda la obra se expresa su necesidad de DECIR y se señala la imposibilidad, dicha angustia hacía de Alejandra (el personaje de sus poemas) un ser que no tenía otra alternativa que la muerte para encontrar el silencio, aunque allí no fuera escuchada. Pero el personaje, como es frecuente en varios surrealistas, se funde con la persona, con la poeta, permitiendo la reunión de palabra y acto. La voz se silencia, pero paradójicamente, este silencio está lleno de sentido. El silencio se vuelve contra el lenguaje extrayendo a la vez, tal vez, su verdadera esencia.

Teniendo en cuenta las necesidades, las intenciones y el agente que produce el silencio, se le puede caracterizar como anhelo de verdad. Se trata de un silencio voluntario, pensado, que apunta a traspasar los límites del lenguaje corriente. Este sería el común denominador para autores como Antonin Artaud, Andrés Caicedo, Alejandra Pizarnik, Artur Rimbaud, entre otros, quienes, en algunos casos, tematizaron la problemática del lenguaje y dejaron como última forma de enunciación el silencio. En estos casos, el silencio se hace significativo al oponerse a una tradición de continua producción

<sup>7</sup> Bachelard, G. *Poética de la Ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. p. 27

artística y se erige como un texto sin cadena significativa alguna, que acompaña la obra literaria.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G., *Poética de la Ensoñación*, Fondo de Cultura Económica. México, 1993.
- Blanchot, M., *Falsos Pasos*, Editorial Pre-textos. Valencia, 1977.
- Doumille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, Siglo XXI Editores, París, 1992.
- Echevarría, R., *Ontología del Lenguaje*, Santiago, 1996.
- Nietzsche, F., *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990.
- Pabón, C. "Estética de la crueldad - América cruel", *Texto y Contexto*, N° 22, octubre/diciembre 1993, 74 / 97.
- Pizarnik, A., *Obras escogidas*, Ediciones Hölderlin, Medellín, 1996.
- Ramírez, L. A., "Verdad y Subjetividad en el Discurso", en *Lenguaje y Cognición*, Universidad de Salamanca e Instituto Caro y Cuervo. Bogotá, 2002.
- , *La Violencia con el Lenguaje*, Fotocopias suministradas por la cátedra.
- Rella, F., *El Silencio y Las Palabra*, Paidós, Buenos Aires, 1981.
- Tobón Franco, R., *Semiótica del Silencio*, Editor: Fernando Salazar. Concejo de Medellín, 1987.

## INTERACCIONES E INFLUENCIAS ENTRE ARTISTAS PLÁSTICAS Y ESCRITORAS ESPAÑOLAS

INTERACTIONS AND INFLUENCES BETWEEN PLASTIC ARTS AND SPANISH  
FEMALE WRITERS

Pilar Muñoz López  
Universidad Autónoma de Madrid

### RESUMEN:

Existe cierta relación entre las obras plásticas y las obras literarias. La actividad de la mujer en el mundo artístico es secundaria, por lo que muchas decidieron combinar este arte con la escritura a través de los libros de memorias. Este documento pretende presentar la evolución de las artes plásticas por parte de pintoras asociándola con la labor de las escritoras españolas a partir de testimonios de las protagonistas.

### PALABRAS CLAVES:

Mujer, obra, arte, escritoras.

### ABSTRACT:

There is a relationship between visual and literary works. The activity of woman in artistic world is minor, therefore many women decided to match this art with writing in autobiographical books. This document aims to present the development of plastic arts by female painters connecting with the work of Spanish writers thanks to testimonies of the main characters.

### KEY WORD:

Woman, work, art, female writers.



Las relaciones entre representación plástica y escritura existen desde tiempos inmemoriales. Y la mayor parte de las obras de arte han tenido su origen en textos escritos, ya como fuente de procedencia religiosa, como la Biblia o los Evangelios, o bien la tradición iconográfica de la mitología clásica o la que surge a partir de otros textos de tradiciones diversas. Las mujeres, en estos espacios de representación e ilustración, han ocupado generalmente un puesto fundamental, pero como imagen representada. Ya sea la Virgen María o la imagen de Venus, se nos muestra como representación pasiva en la mirada del varón, autor reconocido de la inmensa mayoría de las obras de arte.

Las esferas de actividad de las mujeres las recluían en el espacio doméstico, el convento o el burdel. Excluidas de la actividad pública, la tradición y las costumbres impidieron que adquiriesen educación o instrucción específica en los campos de la cultura o del arte reservados a los hombres. En ocasiones, sin embargo, las circunstancias propicias permitieron a algunas mujeres el acceso a los necesarios conocimientos artísticos a través del taller familiar, en el que el padre enseñaba a las hijas algunos conocimientos que les permitieran colaborar en el trabajo cotidiano, a partir del cual se aseguraba la subsistencia de la familia. Éste sería el caso de algunas artistas notables del pasado, como las hijas de Joan Macip o Joan de Joanes, (1510-1579) Margarita y Dorotea Macip. Cristóbal de Virúes, contemporáneo y relacionado con Joan de Joanes nos dirá, tras la muerte del padre: En pincel y colores, Juan Vicente, en ingenio y pintura Margarita, en distinción y gracia Dorotea.<sup>1</sup> Las sospechas de atribución de algunas obras de Joanes a sus hijas, son sin embargo, tan sólo eso, pues en el siglo XVI, estaba prohibido a las mujeres formar parte de los gremios, recibir encargos o realizar trabajos en nombre propio, y a pesar de la tradición oral y diversas fuentes que así lo atestiguan, no nos es posible demostrarlo.

Las escasas referencias documentales, bibliográficas o visuales, que poseemos sobre actividades relacionadas con el arte en que hayan intervenido mujeres no permiten probar la autoría de muchas obras anónimas que, en opinión de diversos autores, podrían ser de autoría femenina. Algunas artistas consiguieron sin embargo, en el contexto artístico de la época, reconocimiento y notoriedad que a veces era más consecuencia de una singularidad que las convertía más en un fenómeno extraño que en artistas del mismo rango que los artistas masculinos. Entre éstas, Sofonisba Anguissola (1540-1625) o Josefa de Ayala y Ovidos (1630-1684), pero, en general, la actividad de las mujeres en el ámbito artístico es secundaria y marginal, y esta marginalidad se corresponde con la situación de la mujer en la sociedad.

<sup>1</sup> Albi, J.: Joan de Joanes y su círculo artístico (3 Vol.), Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979, pág. 463

El convento es otro de los espacios en los que las mujeres, dentro de los parámetros de la vida monástica, podían llevar a cabo actividades artísticas. En este contexto podemos situar a algunas artistas que relacionan texto escrito y obra artística a través de la ilustración. Éste sería el caso de Ende, ilustradora, junto a Magius y Emeterio, del Beato de Gerona (965), uno de los manuscritos ilustrados que, siguiendo la tradición carolingia, por un lado, y la bizantina, por otro, se realizaron en España desde el siglo IX. Ende sería responsable, en opinión de diversos autores, del naturalismo en la representación o la riqueza cromática de algunas ilustraciones de la obra. Su firma (ENDE DEPINTRIX, DEI AIUTRIX) constituye el primer testimonio del trabajo de creación artística de una mujer en España. Tal vez, el clima de agitación social y política existente durante el siglo X a consecuencia de la lucha entre musulmanes y cristianos por el dominio del territorio, propiciase el aprendizaje y el trabajo de ilustración artística de una mujer.

Sin embargo, en otros lugares de Europa, otras autoras aunaron escritura y representación visual en sus obras. Hubo también un gran número de escritorios en los que se copiaban o escribían libros que se ilustraban con profusión. Durante el siglo XII un gran número de iluminadoras contribuyeron poderosamente a este florecimiento intelectual, como Diemuda, del monasterio de Wessobrun en Baviera, y de la que un texto del siglo XVI enumeraba cuarenta y cinco libros iluminados por su mano. Surgió así un tipo de enciclopedia cristiana iluminada que halló su máxima expresión en la obra de dos abadesas: Herrada de Landsberg y Santa Ildegarda de Bingen. Las obras ilustradas de estas autoras constituyen dos de las compilaciones religiosas más notables de la historia de Occidente. La obra de Herrada de Landsberg titulada Hortus Deliciarum o Jardín de las Delicias, escrita entre 1160 y 1170, muestra los textos estrechamente unidos a las ilustraciones, por lo que se ha llegado a pensar que ambos fueron realizados por la propia autora, o que al menos supervisó estrechamente las imágenes de la obra, que se inscriben dentro de las pautas del estilo de la iluminación manuscrita del gótico, mostrando un gran realismo. Herrada concibió la obra como un compendio del saber religioso para la educación de las jóvenes en el convento, y comienza con una miniatura en la que se ven seis hileras de cabezas femeninas. Todas ellas consignan en la parte inferior el nombre de cada monja o novicia: Herrada, por la gracia de Dios abadesa de la Iglesia de Hohemburgo, se dirige a las doncellas de Cristo. [...] En vuestra felicidad pensaba cuando, como una abeja inspirada por la inspiración divina, extraje de muchas flores de escritos sagrados y filosóficos este libro llamado el "Jardín de las Delicias"; y aquí he reunido esos textos para honra de Cristo y de la Iglesia, y para vuestra deleite, como si fuera un dulce panal de miel.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Chadwick, W.: Mujer, arte y sociedad, Ed. Destino, Barcelona, 1992, pág. 47

El Hortus Deliciarum contiene una historia resumida de la humanidad y una historia natural del mundo, entre otros temas relacionados con las miniaturas. Así, por ejemplo, la representación de la Creación del mundo contiene también diversos diagramas y disgresiones sobre astronomía y geografía. Entre las ilustraciones se muestran, entre otros temas, las siete Artes Liberales, la Filosofía o escenas del Antiguo Testamento o los Evangelios, al mismo tiempo que escenas de la vida cotidiana o cuestiones de jardinería. Como puede advertirse, en el origen de la erudita obra escrita por Herrada se encuentra el extraordinario conocimiento de diversos temas importantes en la época, lo cual demuestra que algunas mujeres excepcionales podían acceder a los conocimientos reconocidos de la época. En segundo lugar, el trabajo emprendido por Herrada tiene por finalidad la educación de las jóvenes monjas y novicias, lo cual conectaría con la preocupación existente en todas las épocas manifestada por mujeres significativas o importantes en su momento, por que las mujeres, aún dentro de los estrechos límites del convento y las normas establecidas, recibiesen una educación digna en temas de ámbito intelectual. En el caso de Hildegarda de Bingen, el libro de la sabiduría Scivias, escrito entre 1142 y 1152, constituye una manifestación de la evolución de las escritoras/artistas femeninas de la época, dominada por la insistencia con que las autoridades religiosas van relegando a la mujer, basándose en la idea de la inferioridad natural de la mujer. En el momento en el que comienzan a surgir las Universidades, las mujeres son excluidas de los estudios y el conocimiento, al tiempo que se trata de supeditarlas a un estricto control social. Esto da como resultado la proliferación de escritoras místicas que narraban y describían sus experiencias religiosas. Al igual que Herrada, Ildegarda de Bingen fue una mujer muy activa y competente que participó activamente en la vida política y social de su época. El Scivias (Cómo conocer los Caminos del Señor) está compuesto por treinta y cinco visiones que refieren e ilustran la vía de la salvación. En la obra las arrebatadoras visiones de Ildegarda se manifiestan tanto en el texto escrito como en las ilustraciones, seguramente realizadas o supervisadas muy de cerca por la autora. Ildegarda no se cuestiona la sumisión de la mujer, y el personaje asumido por la autora para la presentación de sus visiones, posee las mismas características que el de otras místicas: una débil persona, simple receptora de la voz divina que se manifestaba en sus visiones: Y he aquí que a la edad de treinta y tres años tuve una visión celestial... Vi una gran luz que con voz celestial me dijo: "Ruin criatura, ceniza de las cenizas y polvo del polvo, , cuenta y escribe lo que ves y oyes"<sup>3</sup>. A pesar de la humildad de Hildegarda, situación obligada en su calidad de mujer, diversos estudiosos contemporáneos de su obra demuestran su conocimiento de las obras de Boecio y San Agustín, así como los escritores científicos contemporáneos y los pensadores neoplatónicos. El misticismo

<sup>3</sup> Op. cit., pág. 49

es, según diversos autores, una de las pocas vías de escape que las mujeres han podido utilizar para expresarse en las culturas patriarcales.<sup>4</sup>

Julio Caro Baroja analiza, desde el punto de vista antropológico, esta relación entre las visiones místicas descritas y escritas por algunas monjas en los siglos XVII o XVIII, y sus cualidades visuales: Fray Feliciano es un fraile barroco y andaluz. [...] Efecto extraordinario le causaron las visiones de doña Marina de Escobar y de sor María de Ágreda, a las que se refiere repetidas veces. También las de sor María de la Antigua y sor Leonor de Ahumada. Visiones pintorescas, pictóricas mejor dicho. [...] A veces la imagen del infierno que tienen éstas recuerdan los cuadros del Bosco. La madrileña sor Mariana Francisca de los Ángeles (1637-97), carmelita descalza, bajó al infierno en visión: "Había en el infierno un alboroto horrendo. Tocaban unos tambores y chirimías tan roncadas y destempladas que no hay palabras que lo puedan explicar. Hacíanse hogueras y luminarias con piedra azufre, que daban una lumbre muy oscura y un humo hediondísimo". A sor María de la Antigua (1566-1617), que escribió largo y tendido, se le apareció el demonio en forma de gato parlante, o en forma de hombres afables y seductores: ¿Para que has juido de nosotros? ¿Piensas que los hombres no sabemos y podemos consolarte?... Y con esto vi entrar por el aposento dos mugeres de buen parecer y estatura, y se llegaron a ellos y con acciones deshonestas y palabras torpísimas me dezían -¿No ves como tratamos a estas mugeres? Mira que gordas y que regaladas las tenemos. En otras ocasiones, las monjas tienen visiones en las que aparecen cuervos, cerdos...<sup>5</sup>

Otra asociación que es posible establecer entre representación plástica y escritura es la de la elección del tema. En el caso de dos artistas plásticas, como son Teresa Díez (siglo XIV) y Josefa de Ayala y Ovidos (1630-1684), el tema elegido para sus obras es el de Santa Catalina. En el primer caso, la vida de Santa Catalina de Alejandría, que disputo dialécticamente con los filósofos vencidos con sus argumentos y fue por ello martirizada y asesinada por el emperador Magencio (c. 307), y Catalina de Siena, a quien representa Josefa de Ayala, y que a partir de 1374 desarrolló una intensa vida política e intelectual. Sus libros De la Doctrina Divina y Correspondencia figuran entre los libros clásicos de la literatura italiana. En ambos casos, la elección del tema está también transmitiéndonos un mensaje claro de parte de sus autoras. La evidencia de que las mujeres pueden demostrar su superioridad intelectual y moral, al mismo tiempo que nos muestran el ejemplo de dos mujeres que destacaron por su formación intelectual, su inteligencia y su perseverancia en el duro camino de su vida.

<sup>4</sup> Irigaray, L.: Espejo de la otra mujer, Ithaca, Barcelona, 1985

<sup>5</sup> Serrano y Sanz, M.: Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, Madrid, 1903, pág. 40 y ss. Cit. por Caro Baroja, J.: Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII), Sarpe, Madrid, 1985, pág. 79

En ambos casos, la lección que tratan de dar a los espectadores de sus obras es la dignidad y capacidad de la mujer, así como la necesidad de la educación que permita a las mujeres mostrar sus cualidades y su talento, como lo están mostrando, con un intervalo de tres siglos, Teresa Díez y Josefa de Ayala. Pero la elección de representar a mujeres destacadas por su cultura, en una sociedad en la que la inmensa mayoría de las mujeres eran prácticamente analfabetas, está también reivindicando el acceso a la lectura y al conocimiento.

Ya en el siglo XVIII, D<sup>a</sup> Josefa Amat y Borbón en su Discurso físico y moral de las mujeres, obra única en su época, en la que esta dama ilustrada defiende la capacidad intelectual de la mujer y su derecho a una educación adecuada a sus capacidades: Tan lejos está de necesitar de nuevos documentos el talento de las mugeres que a pesar de la defectuosa educación que se le da comúnmente, en que parece que se tira de propósito a sofocar las buenas semillas que ha plantado la naturaleza, a pesar de esto, vuelvo a decir, son muchas las que sin otro auxilio que la razón natural, tienen más discreción que los hombres que no han estudiado. [...] No contentos los hombres con haberse reservado los empleos, las honras, las utilidades... han despojado a las mujeres hasta de la complacencia que resulta de tener un entendimiento ilustrado. [...] Si pasamos después a considerar lo que sucedió a la caída de nuestros primeros padres, no hallaremos degradada a la mujer de sus facultades racionales. Tampoco la justa pena que se impuso a entrambos, derogó en nada sus facultades intelectuales. [...] Si esta igualdad se ve indicada en la creación, mejor podrá probarse por los testimonios que han dado las mismas mujeres... Si los exemplos no son tan numerosos como en aquellos, consiste en se menos las que estudian, y menos las ocasiones, que los hombres les permiten de probar sus talentos.<sup>6</sup>

Las nuevas ideas presentes en la Ilustración propició que las damas de las clases dirigentes participasen en diversas instituciones, aunque siempre lo hicieron a título de miembros honoríficos, y más como reconocimiento a su alto rango. Así, participaron en la Real Sociedad Económica de Amigos del País (la misma Josefa Amat y Borbón formó parte de esta institución), o en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada por Felipe V en 1752., realizando obras artísticas de escaso relieve, ya que estaban excluidas de las enseñanzas de dibujo del natural o de colorido. Durante el siglo XIX se incorporan las enseñanzas artísticas del dibujo y la pintura a los contenidos de la educación de las mujeres de las clases altas, siempre que se practicasen como mero entretenimiento, nunca como intento de profesionalización. Estas actividades se aprendían encuadradas en la educación “de adorno” de las jóvenes, o con fines prácticos que después repercutían en las actividades de costura y labores, contenidos

fundamentales, junto a los relacionados con las actividades domésticas, en la educación de las jóvenes de las clases media y alta.

En los “Estatutos y Reglamento interior del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid”, fundado por Fernando de Castro en 1869, encontramos, por una parte, la justificación de que las señoras realizasen actividades, y por otra, la preocupación por una mejor instrucción de las mujeres y los objetivos que con todo ello se buscan: “Artículo 1, 1. El Ateneo es una asociación de enseñanza universal artística, literaria, científica, religiosa y recreativa que se propone instruir a la mujer en todos los ramos de una educación esmerada y superior, para que por sí misma pueda educar e instruir a sus hijos, haciéndoles buenos ciudadanos y excelentes padres de familia. (...) Artículo 21. Las socias reunidas en este ateneo se proponen adquirir los conocimientos necesarios para brillar en la sociedad a la altura de su siglo, propagándolos entre sus consocias y alumnas por medio de la discusión y de la imprenta.”<sup>7</sup>

En 1903, treinta y cuatro años más tarde, José Parada y Santín, en una obra en la que lleva a cabo una relación de mujeres pintoras, de nuevo nos muestra una visión de las mujeres, y los beneficios que las actividades artísticas femeninas pueden aportar en la realización de sus funciones tradicionales. En este caso, sin embargo, el hecho de que el tema de la obra se relacione exclusivamente con pintoras femeninas, nos permite sospechar que el número de mujeres de las clases altas que practicaban actividades artísticas se había incrementado considerablemente: “Si estudiamos la organización de la mujer veremos que ha sido formada más bien para sentir que para pensar, más para cumplir los deberes por amor que por obligación y por cálculo, y que su verdadero centro está más bien en el seno de la familia, cuya primera dirección le corresponde. (...) Siendo aquella la encargada de inculcar en la infancia las primeras ideas y de hacer brotar los primeros sentimientos, es indudable que el porvenir de las futuras generaciones, la altura de su nivel intelectual y la pureza de sus ideas morales han de depender en mucho de la progresiva cultura que se dé a la educación de la mujer. (...) En cambio, rara vez la luz de su inteligencia ha sido manchada con las sombras de los vicios y pasiones, que tan frecuentemente deslucen a los hombres celebres, y casi todas nuestras pintoras han brillado tanto por sus virtudes como por sus méritos artísticos demostrando esto que la mujer culta e ilustrada casi siempre es buena, también que el cultivo del arte lejos de ser contrario a la moralidad, es un medio abonadísimo para inclinar el alma hacia la virtud. (...) Su cultivo [de la pintura] que además constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la

6 V.V.A.A.: Textos para la Historia de las mujeres en España, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pág. 239

7 Estatutos y Reglamento Interior del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid, Imprenta de los Señores Rojas, Valverde, 16, Madrid, 1869

deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad.”<sup>8</sup>

Como vemos, la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores que les apartaba del “coquetismo y la frivolidad”, asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos.

A pesar de estos tímidos avances, el matrimonio sigue siendo la única opción válida de garantizar un futuro económico para la mayoría de las mujeres, y el modelo de mujer que prevalece en la literatura normativa es el que se refleja, por ejemplo, en “El ángel del hogar. Estudios morales acerca de la mujer”, obra escrita por la escritora Pilar de Sinués.<sup>9</sup> Esta escritora sería un ejemplo significativo de la aparición de un gran número de escritoras que dirigieron su obra a las mujeres a través de diferentes publicaciones periódicas. Entre éstas, podemos citar “El Correo de las Damas”, “El Periódico de las Damas”, “El Defensor del Bello Sexo”, etc. Estas publicaciones suelen transmitir el discurso ideológico que configura el modelo ideal de mujer según la visión de la ideología hegemónica, aunque ignara generalmente a las mujeres de clase baja, fuera de su papel de objeto de caridad. Constituyen, por otra parte, un medio de expresión de las mujeres de las clases privilegiadas, y en ocasiones manifiestan su frustración y su disconformidad con la precaria educación de las mujeres y con la ideología de la inferioridad natural de la mujer. En “El Correo de las Damas” (1833-1835), el redactor que firma con las iniciales D. M. J. de L. informa en el “Prospecto” en relación a los objetivos de la publicación: Como periódico de modas, las extranjeras y nacionales ocuparán en gran medida nuestra atención[...] Como periódico de Bellas Artes, [...] comprenderemos en el dibujo [...] aquellas delicadas labores del bello sexo que con él tienen relación. [...] Bajo el título de Amena Literatura comprenderemos artículos ligeros y burlones de costumbres, anécdotas picantes, cuentos cortos, alguna brevísima composición poética...<sup>10</sup>

El mismo autor, en páginas posteriores ofrece su opinión sobre las mujeres literatas: [...] Si se trata de una mujer autora, la mejor, la más hermosa, pierde inefablemente todo su encanto, dedicándose a la profesión de escribir<sup>11</sup>. El artículo “La mujer erudita”, en la misma publicación, corrobora en el campo artístico, en la misma línea: Si una mujer maneja el pincel o la lira, o como otra Safo canta sus amores, no hay duda que aumenta los atractivos de su hermosura, pero no me agrada que una joven hable de física o de geometría, ni que cite a los autores griegos y latinos; prefiero que no sepa sino amor.

8 Parada y Santín, J.: Las pintoras españolas, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1903, pp. 77, 81

9 Sinués y Navarro, P.: El ángel del hogar. Estudios morales sobre la mujer, Madrid, 1862

10 Jiménez Morell, I.: La prensa femenina en España (Desde sus orígenes a 1868), Ed. de la Torre, Madrid, 1992, pág. 35

11 Op. cit., pág. 37

En definitiva, la instrucción que deben recibir las mujeres de las clases acomodadas, tiene que permitir una perfecta adaptación de la joven a sus funciones sociales como esposa y madre. Éste sería el trasfondo de la numerosa literatura dirigida a la mujer, o relacionada con sus cualidades, etc. , que proliferó durante el siglo XIX. Curiosamente, un gran número de los escritos que trataron de inculcar estos valores fueron elaborados por mujeres, ya que, a pesar de las condiciones adversas, desde el primer tercio del siglo, proliferaron las novelistas, poetisas o periodistas. A pesar de la defensa que en la mayoría de sus obras se realiza del modelo dominante de valores domésticos que perdurará hasta el siglo XX, hay una serie de temas a los que casi todas ellas se acercaron, y de los que se lamentaron, sin que esto supusiera el rechazo de las normas sociales establecidas: el doloroso destino de las mujeres, el sufrimiento, el amor no correspondido, las dificultades para acceder a la actividad intelectual, o la subordinación al hombre.

En relación con la educación de las mujeres de las clases media y alta, Emilia Pardo Bazán exponía en 1890: “Por más que todavía hay hombres partidarios de la absoluta ignorancia de la mujer, la mayoría va prefiriendo en el terreno práctico una mujer que sin ambicionar la instrucción fundamental y nutritiva, tenga un baño, barniz o apariencia que la haga “presentable”. Si no quieren a la mujer instruida, la quieren algo educada, sobre todo en lo exterior y ornamental. El progreso no es una palabra vana, puesto que hoy un marido burgués se sonrojaría de que su esposa no supiese leer ni escribir. La historia, la retórica, la astronomía, las matemáticas, son conocimientos ya algo sospechosos para los hombres; la filosofía y las lenguas clásicas serían una prevaricación; en cambio transigen y hasta gustan de los idiomas, la geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen el límite de “aficiones” y no se conviertan en vocación seria y real. Pintar platos, decorar tacitas, emborronar “efectos de luna”, bueno; frecuentar los museos, estudiar la naturaleza, copiar el modelo vivo, malo, malo. Leer en francés el figurín y en inglés las novelas de Walter Scott... ¡psh!, bien; leer en latín a Horacio..., ¡horror, tres veces horror!. Este sistema educativo, donde predominan las medias tintas, y donde se evita como un sacrilegio el ahondar y el consolidar, da el resultado inevitable; limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia. Tiene un carácter puramente externo; es, citando más, una educación de cascarilla; y si puede infundir pretensiones y conatos de conocimientos, no alcanza a estimular debidamente la actividad cerebral.”<sup>12</sup>

La crítica de Emilia Pardo Bazán delata la insatisfacción de algunas mujeres con el papel que se les asignaba, así como con la insuficiencia de los cambios que se estaban afianzando en aquellos momentos en la educación femenina.

12 Pardo Bazán, E.: La mujer española, Madrid, 1890, pp. 124-125



Por otra parte, nos introduce en la cuestión de las actividades admitidas para las mujeres en las prácticas artísticas, así como las condiciones psicológicas y materiales en las que se realizaron sus obras. Las mujeres constituyen un grupo social específico que se encuentra en una esfera diferente a los hombres, y así, tanto los textos jurídicos, como los estereotipos sociales, las costumbres, etc., la sitúan fuera de los ámbitos de experiencia o aprendizaje. Si el texto de Parada y Santín situaba las prácticas artísticas femeninas en el contexto de la educación de adorno de las damas, con géneros y temas específicos, las ideas presentes en la sociedad sobre las cualidades artísticas de las mujeres eran bastante negativas, lo cual se derivaba de las características negativas de la mujer, carente de genio, e incapaz de emular al hombre en cualquier terreno por su “natural” inferioridad. Se exponen, a continuación, algunos textos que inciden en esta cuestión, algunos de escritoras femeninas:

En 1897, María Dolores del Pozo y de Mata exponía: Les decimos (a los hombres) que son muy malos; pues, ahora que no nos oyen, os diré que si nosotras tuviésemos su libertad seríamos peores que ellos, y la razón es muy clara: ellos, por lo general, tienen más talento que las mujeres (...) Espero, queridas mías, que todas aprendáis a zurcir y a remendar y aunque pueda parecer lo más prosaico, llega a tener grandísimo valor y es que, hijas mías, la musa que inspira pensamientos que arrebatan el corazón con su sublime acento es la Virtud. Si mezcláis un acto de caridad en cualquier trabajo vulgar de la vida, ya podeis competir con Zorrilla y Campoamor.<sup>13</sup>

Concepción Gimeno de Flaquer (1851-1919), una de las pocas mujeres que tiene una actividad destacada durante el siglo XIX como periodista y como escritora, conciliando en sus obras las referencias a la actualidad con la narrativa de ficción. En su obra, reivindica el derecho de las mujeres a la independencia económica, a ejercer profesiones y a escribir y publicar, así como a expresarse artísticamente. Sin dejar de defender los códigos sociales de su época sobre la mujer, es una de las escritoras que asume con más vigor el discurso feminista. Sobre la relación de la mujer con la literatura o las artes plásticas, dirá, en una obra dedicada a las mujeres de la aristocracia y la realeza: Antiguamente, creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios, el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La “bas bleu” ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días

<sup>13</sup> Pozo y de Mata, M<sup>a</sup> D.: Flores que no se marchitan, Tipografía La Hormiga de Oro, Barcelona, 1897; Cit. por Bornay, E.: Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina, Ed. AUSA, Sabadell, 1992, pág. 39

quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace, frecuentemente, el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase, en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión que desafiarla, y por eso se somete a ella. La ridiculez inherente al nombre de autora se extinguió desde que aparecieron en la república de las letras damas distinguidas por su talento y educación, que honran con su nombre la clase literaria a que pertenece.<sup>14</sup> En este párrafo, nuevamente vemos como se vincula la práctica de actividades artísticas, como la literatura o las artes plásticas, a la pertenencia a una clase social privilegiada. Por otra parte, la autora parece tratar de justificar la presencia de artistas y escritoras en la vida activa a través del argumento de que son mujeres “femeninas” y llevan una vida normal, seguramente, tratando de convencer a una opinión general que se escandaliza ante la actividad pública de artistas o escritoras, como ella misma.

En 1917, Carmela Eulate Sanjurjo expondrá su opinión sobre las mujeres en las artes: El trabajo de la mujer como creadora no se ha limitado solamente a la pluma, aunque ésta haya sido su principal instrumento de producción. Todas las artes necesitan un tecnicismo para adquirir el cual es necesario un largo aprendizaje. La literatura es el más fácil, el que más ancho campo deja a las iniciativas personales. [...] Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales,<sup>15</sup> cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la “mujer” de hallar en el arte lo que puede llamarse un “metier”, y vivir de sus pinceles y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto que recapitemos, que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una derrota colectiva frente a la magnitud de las obras del “Hombre”. El movimiento femenino ha influenciado también en el Arte. Se han abierto las universidades ante la “mujer”, pero no se han cerrado los “ateliers” ni los Museos, y una vez colocada la “mujer” ante el problema de la vida, como el hombre, ha podido y debido consultar sus aptitudes. El paisaje, las flores, los animales, los retratos, se presentaban como espectáculo natural ante los ojos femeninos, que podían hacer Arte sin remontarse a los cuadros magníficos de Ingres y las telas de Munkassay, el famoso pintor húngaro<sup>16</sup>. Incide la autora en la inferioridad

<sup>14</sup> Gimeno de Flaquer, C.: Mujeres de regia estirpe, Administración de El Album Iberoamericano, Madrid, 1906, pp. 200-201

<sup>15</sup> Pantorba, B. de: Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España, Jesús R. García Rama Ed., Madrid [1948], 1980

<sup>16</sup> Eulate Sanjurjo, C.: La mujer en el arte. Creadoras, Imp. de F. Díaz y C., Sevilla, 1917, pp. 367-368

de aptitudes de las mujeres en las artes plásticas, apuntando a la falta de preparación técnica, que impedía, entre otras cosas, el aprendizaje del dibujo del desnudo, como causa de esta situación. Por otra parte, nos informa de la apertura de la Universidad a las mujeres. En 1910 se permitió el acceso de las mujeres a la Universidad. Algunas jóvenes de las clases más elevadas comenzaron a estudiar carreras universitarias, a pesar de la dificultad de ejercer posteriormente la profesión para la que las capacitaba su título universitario. Un aspecto importante que diferencia el texto de esta autora de otros anteriores, es la posibilidad que enuncia de que las mujeres puedan vivir de la pintura, que sus obras plásticas puedan venderse libremente; en definitiva, nos informa de una nueva situación de las mujeres, que pueden profesionalizar su actividad, como un "metier". Esta nueva situación refleja los cambios que el siglo XX propició en la situación de las mujeres, que paulatinamente se incorporaron a diferentes campos de estudio y de trabajo.

Y aunque con grandes obstáculos, algunas escritoras y artistas se abrían paso en la sociedad con el bagaje de su capacidad o su talento. Este habría sido el caso de algunas artistas destacadas, como Maruja Mallo o Ángeles Santos, sin olvidar la actividad en el campo de la crítica artística de algunas mujeres, como Margarita Nelken o Consuelo Berges. Sin embargo, era quizá una situación más general, la que describe Carmen Baroja, hermana de Pío y Ricardo Baroja, en sus memorias.<sup>17</sup> En ellas nos muestra la frustración y ambigüedad en la que se desarrolló su vida, sometida a las restricciones y condicionantes de todo tipo asociadas al género: educativas, sociales, de comportamiento... La necesidad de adecuarse al prototipo de "ángel del hogar", modelo ideológico de domesticidad y comportamiento femeninos desde el siglo XIX para las clases medias, constituye, por un lado, una imposición refrendada por la educación recibida y los valores admitidos para las mujeres por la sociedad, que consideraba que el deber de la mujer era subordinar su vida a las necesidades de los parientes masculinos al mismo tiempo que no toleraba la dedicación de la hija a actividades como el arte, u otros fines diferentes a esa subordinación considerada como natural, y que las mismas mujeres internalizaban. Por otra parte, Carmen Baroja se queja en sus memorias del modo de vida asignado a las mujeres, y de que sus deseos y aspiraciones artísticas e intelectuales se hubiesen frustrado, al no haber nadie que le mostrase otro camino y no formar parte de los grupos intelectuales a los que sus propios hermanos pertenecían, pero que no admitían a mujeres de su mismo grupo social: "Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una Escuela de Artes y Oficios... Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quién dirigirme. Por otro lado mi vida de señorita

17 Baroja y Nessi, C.: Recuerdos de una mujer de la Generación del 98, Ed. Amparo Hurtado, Tusquets, Barcelona, 1998

burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡qué sé yo!"<sup>18</sup>

Por otra parte, se lamenta de que, al casarse, esta posible actividad intelectual y artística se convertía casi en imposible, ya que, en la visión retrospectiva de su vida, ve su vida cotidiana como "un camino recto, seguido, largo, aburrido, larguísimo, monótono, siempre igual."<sup>19</sup> Cuando, en 1926, participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, en el que se llevaban a cabo actividades culturales y artísticas, hubo de combinar su dedicación a la organización de exposiciones y conferencias con sus obligaciones domésticas: "Yo tenía la buena costumbre de dejar a mis conferenciantes, que fueron pocos, gracias a Dios, sentados en un magnífico sillón que teníamos para el caso, detrás de una mesita con un vaso de agua y hasta alguna flor, y marcharme a casa, pues Rafael, si no estaba para la hora de cenar, que solía ser muy temprano, se ponía hecho una furia. Así que casi nunca me enteraba de lo que habían dicho."<sup>20</sup> En "Barrio de Maravillas" la escritora Rosa Chacel plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino.<sup>21</sup> En su novela autobiográfica "Barrio de Maravillas", las protagonistas, Isabel y Elena, se plantean la relación existente entre género y vocación mientras se preparan para entrar en la Academia de Bellas Artes. El creciente consenso social sobre la necesidad de educación de las mujeres, había permitido a las mujeres el acceso a las instituciones de educación y formación. La propia Rosa Chacel accedió a los estudios artísticos, estudiando en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando entre 1915 y 1918. Allí entraría en contacto con las nuevas corrientes artísticas y literarias, decantándose finalmente por la literatura, a partir de la publicación de un cuento en la revista "Ultra", en la que se estaba ensayando con la prosa y la prosa experimental a partir de la propuesta vanguardista del Ultraísmo, de Cansinos-Assens y Guillermo de Torre. Chacel, en aquellos años, participó en las dos únicas tertulias artísticas y literarias abiertas a las mujeres (La Cacharrería del Ateneo y la Granja del Henar), si bien, como ella misma nos dice, con cierto sentimiento de marginalidad.<sup>22</sup> En "Desde el amanecer", Chacel narra las objeciones de su abuela a que se dedicara al arte: Y una mujer, ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente... ¿Triunfos, éxitos "una mujer"?<sup>23</sup> Margarita Nelken (1896-1968), comenzó su actividad

18 Op. Cit., pág. 79

19 Op. Cit., pág. 44

20 Op. Cit., pág. 91

21 Chacel, R.: Barrio de Maravillas, Seix Barral, Barcelona, 1976

22 Mangini, S.: Las modernas de Madrid, Ed. península, Barcelona, 2001, pág. 148

23 Chacel, R.: Desde el amanecer, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 311

pública del mismo modo. También luchó por acceder a los estudios artísticos, pero, en esta ocasión, su trayectoria biográfica se decantó por la actividad política, la crítica de arte y el ensayo.

A partir de la Primera Guerra Mundial, surge en toda Europa la denominada “mujer moderna”, que tiene su plenitud especialmente en los años 20. Perteneciente a la burguesía o a la aristocracia, la “mujer moderna” poseía una formación cultural que reflejaba las nuevas oportunidades educativas que se habían generalizado en los países occidentales, y mostraba una nueva conciencia política, generalmente liberal. Eran también defensoras de los avances tecnológicos, el cine o el deporte, y reflejaban su modernidad en su aspecto físico, haciendo en ocasiones gala de costumbres consideradas escandalosas en la época, como fumar, salir solas, o defender el derecho de las mujeres a la enseñanza o a la realización de obras personales de creación, en literatura o en artes plásticas. Sin embargo, este prototipo de mujer, al que pertenecerían, algunas escritoras y artistas importantes de nuestro país (Concha Méndez, María Teresa León, María Zambrano, Rosa Chacel, o Maruja Mallo entre otras), así como otras mujeres relevantes del mundo pedagógico o de la esfera política, fue duramente combatido por los poderes hegemónicos, como una amenaza a la “feminidad” de la mujer, y al orden establecido. Las obras que esta generación de mujeres llevó a cabo constituye ya una forma de expresión propia, aunque generalmente conectada con el desarrollo de las vanguardias artísticas. En su trayectoria vital y artísticas las escritoras y pintoras de esta generación manifestaron una autonomía como creadoras y como mujeres que, en muchas ocasiones, les llevan a una oposición activa a los estereotipos sociales y las convenciones establecidas. Entre 1918 y 1936 hubo también un importante número de mujeres que participaron de forma activa en la cultura: entre las dramaturgas, Halma Angélico, Magda Donato, Pilar Millán Astray, etc.; entre las ilustradoras y pintoras, Juana Francisca Rubio, Carmen Millá, Manuela Ballester, Delhi Tejero, Rosario de Velasco... Sin embargo, quizá con alguna excepción, sus obras son olvidadas o menospreciadas en las bibliografías específicas. El omnipresente orden simbólico sitúa en los márgenes, como algo irrelevante, las voces suplementales” de la mujer, a pesar del deseo de expresar, a pesar de ó a través del orden simbólico.<sup>24</sup> Un ejemplo destacado de la relación e influencia entre escritoras y pintoras lo constituye el caso de Maruja Mallo y Concha Méndez. Ambas habían formado parte de un movimiento de mujeres de las clases media y alta que, a través de la trasgresión de las normas sociales vigentes trataban de enfrentarse a los “bienpensantes” y al orden establecido. Así, Concha y Maruja que eran grandes amigas, realizaban correrías por Madrid, con la cabeza descubierta; es decir, hacían gala de “sin sombrero”, provocando gran

escándalo, pues las señoras y señoritas de las clases altas no podían salir a la calle con la cabeza descubierta. Otra de las actividades transgresoras que realizaron fue la asistencia a fiestas y verbenas populares. Esto se refleja en la serie de cuadros de Maruja Mallo de las “Verbenas”. En ellos, mujeres aladas reflejan su alegría de vivir, rodeadas de personajes populares. Al fondo, los gigantes y cabezudos, representan los viejos y caducos valores que deben ser desterrados: curas, guardias civiles o un rey con un solo ojo. En sus “Memorias” Concha plantea que las mujeres aladas eran proyección de la mujer artista, que identifica su propia creatividad con lo popular, lo espontáneo y lo moderno.<sup>25</sup> La relación entre Concha y Maruja también se muestra a través de diferentes retratos que en obras como “La cabra” o “Ciclista”, Maruja hizo de su amiga Concha. Entre estos retratos Mallo realizó uno que fue la causa de la ruptura entre Concha Méndez y su familia, que escandalizada, llegó a acuchillar y destruir el cuadro. Tras esta ruptura, Concha Méndez, en 1929, realizó un viaje a Argentina y publicó su primer libro de poemas, “Canciones de mar y tierra”.<sup>26</sup> En esta obra, en justa equivalencia, dedica un poema a su amiga Maruja Mallo: Al nacer cada mañana: Al nacer cada mañana/ me pongo un corazón nuevo/ que me entra por la ventana./ Un arcángel me lo trae/ engarzado en una espada,/ entre lluvias de luceros/ y de rosas incendiadas/ y de peces voladores/ de cristal picos y alas/ Me prendo mi corazón/ nuevo de cada mañana;/ y al arcángel doy el viejo/ en una carta lacrada.<sup>27</sup>

Otros poemas de la misma obra están dedicados a otras artistas, como el que dedica a Ángeles Santos: Esquina: Esquina./ Tres marineros./ Farol de la madrugada./ Un reloj canta en el puerto/ una canción desmayada./ Entre la ciudad reluce/ la plata de los indios./ Al muelle llegan rumores/ de corazones lejanos.../Esquina./ Tres marineros./ Los tres de blanco vestidos./ Bajo sus párpados llevan/ siete hemisferios dormidos.<sup>28</sup>

La obra está ilustrada también por otra artista, Norah Borges, quien tuvo una acusada presencia en la vanguardia española de aquellos años. Hermana de Jorge Luis Borges, realizó un gran número de grabados e ilustraciones para revistas como “Ultra”, “Vanguardias” o el “Manifiesto Vertical” de Guillermo de Torre: Estadio: Morena de luna vengo,/ teñida de yodo y sal./ Allá quedó el mar de Plata, sus barcas y su arenal./ En el estadio me entreno/ al disco y la jabalina. /Al verme jugar, sonrío/ las aguas de la piscina/ y el viento –gran volador-/ sale a noche vestido/ de teniente aviador/ -En las sienes se me clavan/ latidos de su motor...-/ ¡Yo quisiera, ay, que bajaran/ al Estadio las estrellas,/ con discos y jabalinas,/ y poder jugar con ellas!<sup>29</sup>

25 Ulacia Altola, P.: Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas, Mondadori, Madrid, 1990, pág. 51

26 Méndez Cuesta, C.: Canciones de mar y tierra, Buenos Aires, 1930

27 Op. cit., pp. 81-82

28 Op. cit., pp. 103-104

29 Op. cit., pp. 137-138

24 Lacan, J.: *Écrits: A Selection*, Londres, Tavistock, 1977; cit. en ZAVALA, I. (Coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. V, Anthropos, Barcelona, 1998, pág. 212

También María Teresa León estableció una relación de colaboración con una ilustradora y pintora importante, Rosario de Velasco, que ilustró algunas de sus obras, como "Cuentos para soñar". En la referencia a los libros recibidos, la revista "La Esfera", en su número 787, editado el 2 de febrero de 1929 informaba: "Cuentos para soñar", por María Teresa León. Prólogo de María Goyri de Menéndez Pidal. Ilustraciones de Rosario de Velasco. Biblioteca Rodríguez. Este libro escrito para los niños, como "pensando en los niños", es, sin duda, el regalo ideal, el aguinaldo encantador que proporcionará horas deliciosas y placenteras a niños y grandes... María Teresa León, ilustre escritora, hermanada con el arte delicioso de Rosario de Velasco, admirable interpretadora de los fantásticos relatos de aquélla, ha creado este libro, original y atrayente en extremo.<sup>30</sup>

A lo largo del siglo XX, diversas artistas plásticas han simultaneado su actividad plástica con la escritura, a través de los libros de memorias. En ellos reflejan sus dificultades y sus triunfos como artistas, enmarcados en los acontecimientos sociohistóricos, o simplemente personales, que jalonaron sus biografías. Algunas, expresaron sus inquietudes a través no sólo de la pintura, sino también de la narrativa o la poesía. En todas ellas se refleja una gran introspección personal, una indagación sobre el sentido de su trabajo creativo, una búsqueda de sí mismas. Así, podemos citar a Trinidad Fernández: Seres que irritaban mucho a los demás, porque se alejaban, se salían de los moldes marcados, eran piecitas que no encajaban en la maquinaria, se encaramaban en un abanico de sientas y azules, se hundían en nubes ocreas y blancas, se evadían, se asomaban, se escondían, se volvían de espaldas, desaparecían en un pesadísimo manto de tierras. Todo era posible. Su cuerpo estaba formado por cuadrados y redondeles que se acoplaban en una austera gama de color. Ignacio Aldecoa escribió sobre aquellos cuadros: "...¿De qué necesidad espiritual puede nacer todo esto? ¿Qué espejos deforman las haldas de las mujeres? ¿Qué brillos de impermeables oníricos pueden reproducir las coloraciones del nacar? ¿Qué recomposición intenta esta pintora del descompuesto espectro solar? ¿Por qué caminos permanece en fuga? ¿Y a qué escapar?"<sup>31</sup>

En otros casos, el grabado era al mismo tiempo que obra plástica, vehículo de la reflexión personal, como en el caso de María Dapena: Lo estoy diciendo a gritos: faltan puentes. Lo principal de todo son puentes (colgantes, subterráneos, levadizos. Hagamos puentes, puentes, puentes. Y no me escucha nadie. Y así estamos.<sup>32</sup>

30 Revista "La Esfera", Año XVI, Madrid, 2 de febrero de 1929, pág. 40

31 Fernández, T.: *Mi pintura de soledad y asombro*. Autobiografía, Diagrama, Bilbao, 1976, pp. 24-25

32 Catálogo "Estampa popular", IVAM Centro Julio González, 11 abril/2 junio 1996, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996, pág. 110

La más reciente de estos libros de memorias es el de Amalia Avia, una de las artistas más significativas del panorama artístico español. A través de sus páginas, podemos recordar hechos de nuestro pasado reciente, a través de las vivencias personales de la autora que reflejan, de nuevo, la lucha de las mujeres por acceder a los ámbitos artísticos como creadoras: En una inmensa clase de suelo de madera polvorienta, con los banquillos de dibujar puestos en círculo alrededor de la tarima de la modelo, nos sentábamos los alumnos. Los había de todos los géneros: estudiantes de la Escuela de San Fernando, pintores viejos, estudiantes de arquitectura, dibujantes..., pero aparte de nosotras, casi ninguna mujer.<sup>33</sup>

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albi, J., *Juan de Juanes y su círculo artístico*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1979.
- Avia, A., *De puertas adentro*, Memorias, Ed. Taurus, Madrid, 2004.
- Baroja Y Nessi, C., *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Amparo Hurtado Ed., Tusquets, Barcelona, 1998.
- Bornay, E., *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, Ed. AUSA, Sabadell, 1992.
- Caro Baroja, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, sarpe, Madrid, 1985.
- Catálogo "Estampa Popular", IVAM, Centro Julio González, 11 abril/ 2 junio, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- Catálogo "Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León", Salamanca, 1988.
- Catálogo "Maruja Mallo", Galería Guillermo de Ossa, Madrid, 21 octubre/ 20 diciembre, 1992.
- Chacel, R., *Barrio de Maravillas*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- , *Desde el amanecer*, Bruguera, Barcelona, 1981.
- Chadwick, W., *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
- Estatutos y Reglamento Interior del Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid*, Imprenta de los Señores Rojas, Valverde, 16, Madrid, 1869.
- Elaute Sanjujo, C., *La mujer en el arte*, Creadoras, Imp. de F. Díaz y C., Sevilla, 1917.
- Fernández, T., *Mi pintura de soledad y asombro*, Autobiografía, Diagrama, Bilbao, 1976.
- Gimeno de Flaquer, C., *Mujeres de regia estirpe*, Administración de El Album Iberoamericano, Madrid, 1906.
- Jiménez Morell, I., *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Ed. de la Torre, Madrid, 1992.
- Kirkpatrick, S., *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Col. Feminismos, Madrid, 2003.
- Irigaray, L., *Espejo de la otra mujer*, Ithaca, Barcelona, 1985.
- Méndez Cuesta, C., *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, 1930.
- 33Avia, A.: *De puertas adentro*. Memorias, Ed. Taurus, Madrid, 2004, pág. 200

- Mangini, S., *Las modernas de Madrid (Las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia)*, Península, Barcelona, 2001.
- Pantorba, B. de, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Ramón M. García Rama Ed., Madrid [1949], 1980.
- Parada Y Santín, J., *Las pintoras españolas*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1903
- Pardo Bazán, E., *La mujer española*, Madrid, 1890.
- Sinués Y Navarro, P., *El ángel del hogar. Estudios morales sobre la mujer*, Madrid, 1862.
- Ulacia Altolaquirre, P., *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*, Mondadori, Madrid, 1990.
- V.V.A.A., *Textos para la Historia de las mujeres en España*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Zavala, I. M. (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol V (La literatura escrita por mujer. Del siglo XIX a la actualidad), Anthropos, Barcelona, 1998.

## LA CONFIGURACIÓN DE IDENTIDADES COMO POSICIONES DE SUJETO: ANTIESENCIALISMO Y DIFERENCIA EN JUDITH BUTLER

IDENTITIES CONFIGURATION AS SUBJECT POSITIONS: ANTI-ESSENTIALISM  
AND DIFFERENCE IN JUDITH BUTLER

Leticia Inés Sabsay

Universidad de Buenos Aires, Argentina

### RESUMEN:

De cara a la problemática en torno de la constitución de identidades y la articulación de la diferencia en el cuerpo social, la frontera principal que ha delineado el campo del feminismo ha sido la que divide a hombres y mujeres en función de las relaciones de género. A pesar de que tal encuadre cubre diferentes énfasis de acuerdo a las distintas geografías, disciplinas y dentro de ellas, a las diversas tradiciones y corrientes teóricas, sería difícil argumentar en contra del hecho de que, en la práctica, la noción de género ha sido la piedra fundamental para la consagración de la teoría feminista a partir de los años 1960 y 1970s. Sin embargo, la progresiva aparición de diferencias al interior de la supuesta identidad de "la mujer", sean éstas diferencias de clase, etnia, nacionalidad, u orientación sexual, como así la influencia del postestructuralismo, ha dado con la puesta en cuestión de tal homogeneidad y con la reconsideración de la construcción unitaria no sólo de la identidad, sino también de la subjetividad.

### PALABRAS CLAVES:

Judith Butler, antiesencialismo, sujeto.

### ABSTRACT:

Facing the issue about the constitution of identities and the articulation of the difference in the society, the main frontier which has outlined the field of feminism has divided men and women regarding their gender relationships. Despite the fact that this setting concerns different emphasis in regard to the different geographies, disciplines and inside them, the various traditions and theoretical trends, it would be difficult to argue against the fact that in the practical issue, gender concept has been the cornerstone for the consecration of the feminist theory from 60s and 70s. However, the progressive apparition of differences to the inside of the supposed identity of "woman" (these differences are social status, ethnic group, nationality or sexual orientation, as well as the influence of poststructuralism) has questioned the homogeneity and not only has reconsidered the unitary construction of the identity, but also of the subjectivity.

### KEY WORD:

Judith Butler, anti-essentialism, subject.



De cara a la problemática en torno de la constitución de identidades y la articulación de la diferencia en el cuerpo social, la frontera principal que ha delineado el campo del feminismo ha sido la que divide a hombres y mujeres en función de las relaciones de género. A pesar de que tal encuadre cubre diferentes énfasis de acuerdo a las distintas geografías, disciplinas y dentro de ellas, a las diversas tradiciones y corrientes teóricas, sería difícil argumentar en contra del hecho de que en la práctica, la noción de género ha sido la piedra fundamental para la consagración de la teoría feminista a partir de los años 1960 y 1970s. Sin embargo, la progresiva aparición de diferencias al interior de la supuesta identidad de “la mujer”, sean éstas diferencias de clase, etnia, nacionalidad, u orientación sexual, como así la influencia del postestructuralismo, han dado con la puesta en cuestión de tal homogeneidad y con la reconsideración de la construcción unitaria no sólo de la identidad, sino que asimismo han obligado a rever la aproximación teórica al problema de la constitución de la subjetividad.

En efecto, dentro de las revisiones de la historia del feminismo, es hoy unánime la opinión de que después del desarrollo en torno de la diferencia de género, el feminismo tornó su mirada hacia las diferencias entre las mujeres. Este giro, cuyo auge se vislumbró sobre todo durante los años 1980s, reconoce que la demarcación del género como una construcción social (distinta del sexo) operó y sigue operando como una categoría altamente productiva para poner en evidencia las estructuras sociales de dominación y las relaciones de inequidad entre mujeres y varones. Pero señala que esta división -propuesta como universal-, resulta de la abstracción y el borramiento de otras estructuras sociales de dominación. En otras palabras, si bien este feminismo rescata la categoría de género, al mismo tiempo apunta que la puesta en correlación del objetivo de la igualdad (de derechos) y la noción de diferencia (naturalizada, pero en definitiva histórica y cultural) que esta categoría supone, vuelve oscuras importantísimas diferencias entre las mujeres. La borradura o el relegamiento de la clase social, la etnia, la edad, la nacionalidad, y / u otros ejes de exclusión, resultado de la primacía de los procesos de generización de los sujetos, iguala a las mujeres dentro del género como un actor subalterno, pero en este movimiento, reproduce al mismo tiempo la dominación de un tipo hegemónico de experiencia de las mujeres, a saber las experiencias de la mujer blanca, de clase media, occidental, contrafigura del sujeto varón de la modernidad filosófica que, para estos años ya había sido puesto en crisis también. Obviamente, no se escapa a este reconocimiento de la heterogeneidad al interior de la categoría “mujer”, el hecho de que esta crítica es contemporánea de la crisis de los paradigmas modernos y del debate en torno de la posmodernidad. En efecto, esta reflexión se conjuga con la herencia de los paradigmas postestructuralistas, de modo que este paulatino desplazamiento en pos de las des-esencialización del “sujeto mujer”, comienza a emparentarse con la idea de que la identidad de género es

una construcción “discursiva” encarnada en sujetos que, a la luz de la posmodernidad, se caracterizarán por estar descentrados y mediados por múltiples dispositivos.

A grandes rasgos, esta última línea de pensamiento nos da las coordenadas de la posición que asumirá Judith Butler, quien, enmarcada dentro del ámbito académico en la tradición postestructuralista, se ha convertido en referente ineludible a la hora de discutir cómo se ha producido y cómo se producen los sujetos generizados, con su teoría de la performatividad genérica. La perspectiva de esta autora es que la realidad subjetiva de los actores sociales se configura a partir de la reproducción de normas, que en tanto que prácticas discursivas, materializan de forma performativa una posición de sujeto atravesado por las reglas del género y del sexo, que no son más que instancias de significación autorizadas por la misma repetición. De este modo, lo que aparecería como causa de la posición subjetiva en términos de representación e identificación, esto es llegado el caso, el sexo, que determinaría una posición en el contrato de género específica, es en realidad el efecto performativo de las prácticas discursivas inauguradas por ese contrato de género. Desde esta perspectiva, el “sujeto mujer” es radicalmente des-esencializado (no habría desde esta lógica ningún atributo referencial que pudiera figurar como causa de lo que llamamos mujer) y se daría entonces como efecto de discurso.

Para comprender el sentido del planteamiento de Judith Butler es necesario considerar el contexto de las discusiones al interior del feminismo, que a su vez intervienen en los debates en torno del antiesencialismo y la multiculturalidad. Es cierto que a partir de los inicios de la década de 1990, estas dos vertientes se articularán en algunos casos en pos de una noción de la identidad que, a la vez que anti-esencialista, sea capaz de defender las diferencias identitarias de los distintos colectivos que luchan por el acceso a la representación. Sin embargo, al mismo tiempo supondrán una progresiva bifurcación de acuerdo al énfasis que se le otorgue a uno u otro aspecto de la cuestión.

Por un lado, los debates en torno de la multiculturalidad en el marco de la globalización se concentraron en la tensa relación de lo universal con lo particular, en términos políticos, de lo global con lo local, en la reconceptualización de la noción de ciudadanía en vistas de la supuesta multiplicación de las diferencias al interior de las sociedades –el llamado proceso de fragmentación social-, en el problema de los derechos universales y específicos de acuerdo a la particularidad de los grupos involucrados, y en la fragmentación de identidades y las posibilidades para la acción política en este contexto de reconfiguración de lazos identitarios. Dentro de este universo de análisis, se desarrolló principalmente una positiva visualización de las diferencias y un celebratorio recibimiento de las nuevas identidades sociales o culturales. Las premisas de esta posición son que todas las identidades en juego son merecedoras de reconocimiento y que la diferencia merece ser reivindicada como tal. Contrariando las

nociones anteriores sobre lo social, en este caso no se trataría de valorar a los actores en tanto que a pesar de sus diferencias, también cuentan con un rasgo de homogeneidad universal como seres humanos y ciudadanos. Se trataría más bien de que la existencia de la diferencia no sea sólo válida o aceptable, sino de que en términos políticos su autoafirmación sea fundamental y necesaria (constitutiva) para la realización de una verdadera democracia. De algún modo, sobre estas bases se asientan las políticas de identidad (identity politics), que desde los años 1980s hegemonizan la forma de la demanda política en los Estados Unidos, así como otras políticas que pretenden dar respuesta a la búsqueda de reconocimiento de lo que se entiende como la propia identidad particular.

De hecho, es en este contexto que dentro de la producción de conocimiento en el marco de las academias, no sólo se abrió el debate dentro del feminismo sino que asistimos tanto al auge de los estudios descriptivos sobre las “nuevas” identidades (muchos de ellos encuadrados dentro de los estudios culturales y la perspectiva etnográfica), como a la revisión histórica de los procesos de colonización, la constitución de los estados nacionales, el surgimiento de los movimientos sociales, los procesos de descolonización, los nacionalismos, la llamada explosión de fundamentalismos y los estados postcoloniales, esta vez a la luz del eje de la noción de identidad.

En cuanto a la segunda vertiente, es decir aquella que pone su acento en el antiesencialismo, ésta mantendrá en cambio, una actitud fundamentalmente escéptica respecto de la configuración, la legitimación y la institucionalización de la identidad y de la diferencia. Heredera del “giro postestructuralista”, la toma de partido de esta posición teórica es lógica ya que dentro de este enfoque tanto la identidad como la diferencia no serían otra cosa que construcciones discursivas, y por tanto cristalizaciones del flujo de sentidos sociales que fijarían relaciones dis-simétricas susceptibles de ser desarticuladas a través de “estrategias deconstructivas”. Desde este punto de vista, todas las identidades, ya sean estas mayoritarias o minoritarias, hegemónicas o subalternas, tendientes a la reproducción del orden social o subvertidoras del mismo, serán conceptualizadas como inherentemente represivas. En efecto, parafraseando a Nancy Fraser, ellas necesaria y lógicamente implican “una normativa” para los individuos que se identifiquen con el grupo que opera como soporte de esa posición. De esta forma, todo establecimiento de una diferencia, o dicho de otro modo, todas las diferencias serán analizadas como constitutivamente excluyentes.

Ahora bien, esta división que trazáramos de comienzo puede resultar algo tramposa si no matizáramos esos términos, que por ánimo de síntesis pueden resultar algo taxativos. Y esto es así porque la noción antiesencialista de la identidad no se ha opuesto tout court a los discursos que apuestan por el reconocimiento de las distintas identidades y en general, de la diferencia. Por el contrario, el discurso antiesencialista

que entiende a la identidad como una posición arbitraria y relacional dentro de un juego de diferencias, ha sido profusamente utilizado para defender las diferencias de género y desde ya la diferencia cultural. Es necesario en este sentido insistir en que no se trata de afirmar que tanto los debates en torno de la especificidad cultural como de la diferencia de género hayan recurrido a un discurso esencializante de la identidad. Antes bien, lo que se quiere poner de relieve es que en la interpretación que el discurso de la diferencia ha hecho de la no esencialidad de la identidad colectiva o del sujeto, éste se ha visto obligado a acentuar sólo algunos aspectos del antiesencialismo y ha debido dejar de lado otros, ya que la hora de pensar y llevar hasta las últimas consecuencias la doble necesidad del reconocimiento de la diferencia y la puesta en cuestión de esa misma diferencia a la vez, lo llevaría a posiciones dilemáticas de difícil resolución.

En efecto, ¿cómo defender la especificidad de un colectivo a la hora de luchar por su representación en el espacio público (sea en el campo de la política, de la cultura, de los media, o del arte) y al mismo tiempo poner en cuestión dicha especificidad, desde el momento en que se acepta que la diferencia que traza la frontera de lo “específico” es arbitraria, y no se sostiene en ningún fundamento anterior (natural o trascendental), sino en la historia de las construcciones sociales y culturales siempre atravesadas por el poder? Este es el problema teórico-político que nos planteamos, y a través del cual quisiéramos considerar la propuesta de Judith Butler, quien claramente intenta sortear esta contradicción.

Nuestro punto de partida es que tal vez esta bifurcación o corrimiento entre el antiesencialismo más escéptico y aquél que celebra la diferencia, deba su posibilidad a que la identidad como una formación no esencial basada en los posicionamientos relacionales, parecería albergar dos dimensiones posibles de la identidad como una formación no esencial, que no necesariamente son consistentes entre sí, y que incluso pueden derivar en concepciones radicalmente distintas. Nos referimos por un lado a la noción de identidad como una figura oposicional/relacional, y por el otro a la noción de diferencia como la marca de una posición no clausurada. “El infinito juego de las diferencias” que invocara Derrida (1989), en efecto remite no sólo a la articulación de valores diferenciales, sino asimismo a la iterabilidad de esos valores (Derrida, 1997). La difference es diferencia, pero –como sucede emblemáticamente en la escritura– ésta debe ser entendida también como aplazo, diferimiento, y en este sentido, constitutiva apertura del juego de la significación. En el caso de la teoría de la performatividad genérica, la toma de partido de Butler a favor de la noción derridiana de diferencia, que involucra a su vez a la de iteración, es clara a este respecto: “(L)a performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración, un proceso de repetición regularizada y obligada de normas. Y no es una repetición realizada por un sujeto; esta repetición es la que habilita al sujeto y constituye la dimensión temporal de ese



sujeto.” (Butler, 2002: 145). Es decir que la iterabilidad de la repetición que hace a la performatividad del género marca los dos aspectos nodales de la noción de diferencia, a saber que ella se monta sobre “lo ya escrito”, regulado, diferenciado, delimitado, restringido, pero que en ese proceso de repetición que desplaza y difiere la misma regulación, es que la hace significar algo que nunca puede saberse de antemano.

Es así que por un lado tenemos una noción de identidad basada en lo que definiríamos como la forma antiesencialista relacional. El antiesencialismo de esta forma, en la que subyace la idea de “diferencialidad” y de posicionalidad, está justificado por cuanto esta forma conlleva en primera instancia la definición de la identidad como algo distinto de la pura presencia de valores autosuficientes. Desde esta conceptualización, la definición de una posición identitaria, de hecho, nunca podría ser el resultado de una cadena de atributos inmanentes, cuya fuente fuera un ente o sujeto –a nivel del significado– del que puedan predicarse ciertas características. Antes bien, tributaria de la idea estructuralista de las relaciones formales entre los términos, ésta supone, retomando la herencia saussuriana, la definición de las lógicas identitarias en función de valores oposicionales, es decir en su relación de diferencia con otras posiciones identitarias, en un juego de presencias y ausencias. En efecto, hoy es de sentido común afirmar que no hay nada en los actores sociales en sí que permita situarlos en el espectro social de forma fija, y que al contrario éstos son el producto de sus relaciones diferenciales con otros actores sociales o grupalidades. Podría decirse que es esta noción la que ha nutrido desde hace tiempo ya muchos análisis que desde la perspectiva de género han focalizado en la configuración de lo femenino como otredad y/o particularidad, y más aún, sobre la construcción de todo otro como constitutiva del sí mismo. Pero esta versión oposicional /relacional de la diferencia parecería resultar insuficiente a la hora de realizar un análisis crítico de las relaciones de poder y proceder a la deconstrucción de las identidades fijas en tanto que cristalizaciones normativas.

Es aquí donde aparece esa otra forma del antiesencialismo, que denominaríamos como una forma antiesencialista radical, y en la que ubicamos la conceptualización de la performatividad de Judith Butler, producto de su lectura de Derrida. Esta forma no se agota en la diferencia relacional, sino que incluye asimismo la idea de no clausura: una diferencia que reclama la apertura a la que estaría sujeta toda posición identitaria, en el sentido de que ésta no sólo no podría ser idéntica a sí misma, sino que tampoco podría guardar una relación isomórfica con ningún significado estable en función de sus diferencias con otros significantes. La posición (performativa) de sujeto, como efecto del juego de representaciones e identificaciones, es una posición sometida a la lógica de la diferencia radical que supone la inestabilidad de la iteración de los significantes. En palabras de Judith Butler: “(L)as identificaciones corresponden a la esfera imaginaria... son la sedimentación del “nosotros” en la constitución de cualquier

“yo”, la presencia estructurante de la alteridad en la formulación misma del “yo”. Las identificaciones nunca se concretan plena y finalmente; son objeto de una incesante reconstitución y, como tales, estás sometidas a la lógica volátil de la iterabilidad.” (Butler, 2002: 159)

En esta línea de pensamiento, y en sintonía con la teoría de Judith Butler que desarrollamos a lo largo del trabajo, también otras autoras como Chantal Mouffe, desde la teoría política, o Joan Scott, desde el campo de la historia, señalan con claridad esta limitación de los significantes de la identidad con respecto a los significados que pretenderían agotar: “Se asume que las personas son discriminadas porque son ya diferentes, cuando en realidad... es al revés: la diferencia y la aparición de identidades diferentes son producidas por la discriminación, un proceso que establece la superioridad, lo típico, o la universalidad de algunos en términos de la inferioridad, lo atípico, la particularidad de otros” (Scott, 1992: 14, mi traducción). Las palabras de Joan Scott resumen de manera formidable algunos aspectos que es necesario considerar respecto de lo que hemos llamado la forma antiesencialista radical de conceptualizar la identidad. Una conceptualización que señala la imposibilidad de la completud del significante de la identidad no sólo en base a la figura de lo oposicional, sino atendiendo a la imposibilidad de la clausura de la “identidad” en tanto que posición de sujeto. En primer lugar, como lo habíamos señalado renglones más arriba, en esta definición se vuelve a insistir en que la identidad no es el espacio prefijado de algo dado, la expresión de un “ser”, sino una construcción que se da en relación a otros. Hasta aquí ambas formas de antiesencialismo –el oposicional, y el radical– coinciden. Pero lo que señala esta afirmación es que el gesto fundante de los posicionamientos identitarios no está en los valores oposicionales de cada grupo (la inferioridad / superioridad, la universalidad / particularidad de unos y otros), sino en la práctica misma de la producción de la frontera, de la discriminación.

Esta práctica de instauración de fronteras puede leerse en clave lingüística, como un efecto de enunciación –y en este sentido, una alocución en la que se instalan las primeras figuras de un “yo” y un “tú”– (Benveniste, 1991) y que consecuentemente entonces se postula como una posición discursiva no clausurada. Justamente lo que queremos señalar es que cuando se piensa en el valor diferencial, no sólo se nos indica que “el prolífico mundo de las diferencias” es un universo que se organiza jerarquizadamente; en pocas palabras, que la diferencia siempre connota un valor (Derrida, 1971). Desde esta perspectiva, se hace referencia también y fundamentalmente a la dis-simetría entre los términos a partir de su iterabilidad y no en función de valores opositivos; al contrario de esta última, la definición derridiana incorpora la alteridad constitutiva del signo asociada a la dimensión temporal.

Así como sucede con los sentidos de un texto y las posiciones de enunciación que se producen y circulan en y entre los discursos, que permanecen por definición inherentemente abiertos, dentro de esta línea de pensamiento, la conceptualización de los lazos identitarios supondrá necesariamente la instancia de la “no clausura”. La constitución de la identidad subjetiva sería en este sentido contingente y en definitiva el producto inestable de múltiples construcciones de sentido, siempre abiertas y prestas al desplazamiento (Mouffe, 1992). Siguiendo la línea de Mouffe, bastante en sintonía con la de Butler y Scott, diríamos que la identidad subjetiva se daría como un momento constituyente que no obstante, o más bien al contrario, justamente debido a su dimensión temporal, estaría signada por la incompletud, esto es “sujeta a una permanente constitución”. La clausura que tal momento supone sería el resultado de las permanentes negociaciones que posibilitan y a la vez condicionan la fuerza o la eficacia de una pluralidad de construcciones contradictorias.

En el marco de esta articulación se comprende también que la identidad subjetiva operada a través de esta clausura implique siempre la exclusión. Y es a partir de aquí que podría decirse que la clausura imaginaria que implica la asunción de una posición de sujeto determinada, siempre temporal y precariamente, llama en este sentido a la idea del “falso reconocimiento” (méconnaissance) ya que reconocerse en el imaginario como un yo / un nosotros, en tanto que totalidad, es el producto de un borramiento de la inconmensurabilidad del sujeto. En otras palabras, implica negar la imposibilidad del sujeto de reconocerse en la completud de sí mismo, en la medida en que esa completud no es tal, sino el efecto de su constitución a partir del Otro (Lacan, 1970).

Creemos que esta doble articulación del concepto de identidad subjetiva como efecto diferencial y como instancia de no clausura –articulación ésta que discutimos a la luz del pensamiento de Judith Butler- se torna particularmente evidente en el campo de la sexualidad. Podría pensarse que esta precariedad de las categorías identitarias y las metáforas de los tránsitos, como así las llamadas subjetividades posmodernas (que tal vez no sean algo distinto de formas contemporáneas de encarnar y comprender -es decir, de otorgar sentido- a estos desplazamientos políticos), se materializa de forma ejemplar en las luchas actuales por la definición de posiciones cuya orientación e identificación sexuales parecerían poner en cuestión la capacidad de la categoría de género para abordarlas con exhaustividad. Más allá de la categoría de género, y en ciertos casos hasta poniendo en crisis la suficiencia de la misma como criterio analítico, el intento de identificar categorías para la demarcación de un diagrama de posiciones de sujeto posibles que exceda el binarismo mujer / varón, incluyendo otros aspectos de la sexualidad, ofrece, desde el inicio, algunas ambigüedades, y consecuentemente la oportunidad para la problematización teórica sobre la identidad subjetiva y la elaboración de la subjetividad. A nivel analítico, en principio, opera en torno de esta

campo, la indeterminación de criterios mediante los cuales establecer las fronteras: además del género, o conjugadas con él, se trataría de la orientación sexual, de la identificación sexual, y / o de las prácticas sexuales, y en cuanto a estas últimas, se trataría de prácticas efectivamente continuadas a lo largo del trayecto de vida?, cómo incluirían estas definiciones pragmáticas la dimensión de la fantasía y los procesos de identificación? Y si todas estas dimensiones intervienen, cómo es que se articularían?

A decir verdad, las luchas teóricas y políticas por la “nominación” ponen al descubierto este estado de precariedad y de inestabilidad que en realidad esconde cualquier categoría que pretenda abarcar completamente una identidad, incluyendo por supuesto la genérica. Y es precisamente esto lo que viene a poner en evidencia la noción performativa del género (cuyos principios analíticos en realidad pueden hacerse extensible a otras formaciones de la identidad basadas en otros ejes como por ejemplo el de la etnicidad). En el caso de las posiciones de sujeto contra-hetero-normativas, cuando éstas toman los referentes de la cultura heterosexual para realizarse como tales, rearticulando sus prácticas (las heterosexuales), y en este sentido resignificándolas en su misma repetición, desnudan la ausencia de un anclaje original o sustantivo de las mismas posiciones de género normativizadas dentro de la heterosexualidad (obligatoria), un anclaje que pudiese ser fundado más allá de la propia representación. Ciertamente, uno de los principales objetivos de Butler en *El género en disputa*, consiste en realizar una crítica antisustancialista del género. Allí, cuando la autora señala que la relación binaria, disyuntiva y asimétrica de los géneros puede ser intervenida justamente por las prácticas paródicas, lo que remarca precisamente es la insustancialidad de las posiciones determinadas por la normativa genérica: “La repetición de constructos heterosexuales dentro de las culturas gay y hétero bien puede ser el sitio inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estos constructos en marcos no heterosexuales pone de relieve el carácter totalmente construido del supuesto original heterosexual. Así, gay no es a hétero lo que copia a original, sino más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de “lo original” (...) revela que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y original” (Butler, 2001: 65).

Prácticas que ponen de relieve los vínculos sinuosos entre las representaciones, las identificaciones, las identidades y las posiciones de sujeto, y que consecuentemente ponen en escena la realidad imaginaria del yo. Lo que nos interesa poner de relieve es que en el caso de las identidades “trans”, o de modo más general, en el caso de las subculturas contra-hetero-normativas, lo que se pone de manifiesto en las luchas por la “nominación” y en todas las categorías y subcategorías que proliferan a medida que más y más diferencias van encontrando en el arco identitario alguna posición, es el hecho de que a diferencia de otros diagramas más institucionalizados y por

ende más estables, el de las “identidades sexuales” que se hallan por fuera de lo canónicamente representable por el sistema de sexo / género parecería estar en pleno proceso de lucha política por la institucionalización. Dicho en otras palabras, y de cara a las luchas actuales por el reconocimiento de los derechos de las (mal) llamadas “minorías sexuales”, la definición de posiciones de sujeto sexualizadas en el contexto contemporáneo parecería estar expresando justamente la imposibilidad de cierre (de toda identidad) ya que, a diferencia de otras categorías quizás ya más organizadas e institucionalizadas dentro de los sistemas de jerarquías, ésta se encuentra sujeta a la inestabilidad de las luchas por la categorización -en muchos casos todavía no definidas.

En síntesis, la crisis de los lazos identitarios y aun de la misma noción de identidad encuentra una expresión radical en el campo de las sexualidades. La conjugación de la noción de género con las de orientación e identificación sexuales da cuenta de ello. De hecho, el problema de los alcances de la categoría de género como perspectiva analítica para dar cuenta de los mecanismos de exclusión propios del orden sexual hetero-normativo es de hecho uno de los puntos centrales en torno de los cuales se estructura el debate entre la teoría feminista y la teoría queer (Weed & Schor, 1997).

La somera descripción de las dificultades que acarrea esta articulación (patente en el caso de las categorías que evocan las posiciones “trans” por ejemplo, pero que tal como se ha venido atestigüando en nuestro contexto contemporáneo marcado por la globalización, también puede observarse en relación con el dispositivo conceptual de la “identidad cultural” -tan extendido a partir del crecimiento de los estudios culturales y de las nuevas políticas de localización dadas la reconfiguración de las fronteras geográficas y económicas, las migraciones y las guerras), señala la necesidad de delinear un análisis de la producción dialógica de la identidad -atendiendo a los mecanismos materiales y simbólicos de representación y a los procesos de reconocimiento que hacen posible su materialización en una subjetividad. Poniendo el acento en las experiencias contemporáneas de la indeterminación y la multiplicidad, antes que obliterar la problematicidad de la nominación, recurriendo a un culturalismo simplista basado en una supuesta transparencia del dato, que daría como resultado un abanico de “nuevas” identidades proliferantes y diversas, pero no por ello menos fijas y reificadas, el desafío consiste en hacer visible cuan dificultoso y polémico puede ser el uso teórico de las categorías y su articulación en los sujetos.

En los términos de Butler, se trataría de apostar por la diseminación en la diferencia, lo que implica una reformulación de lo “multi” no ya como la yuxtaposición o sumatoria de posiciones de sujeto, sino como espacio de conformación de un nuevo tipo de subjetividad. Es cierto que esta opción obviamente cuestiona profundamente las posibilidades teóricas -y aun políticas- tradicionalmente basadas en la categorización de identidades estables. Pero también es cierto que ésta es una elección que no

podríamos obviar. Nos quedan dos opciones: seguir reproduciendo una normativa, cuya pregonada universalidad esconde en realidad un acto de violencia y dejar en la invisibilidad ciertas relaciones de poder, o por lo menos, dar cuenta de esos actos de violencia y sincerarnos con nuestra propia dificultad. En ningún caso se trata de una teoría paralizante de los indecibles, sino más bien de la politización de las construcciones de la identidad. En efecto, la crítica de las categorías no nos lleva a la imposibilidad de pensar mayores marcos de libertad. Antes bien, es lo que nos habilita no sólo a desarticular las ideologías discriminatorias, sino asimismo, y de cara a esta contradictoria situación, es lo que nos obliga a asumir que no basta con dar cuenta de las diferencias culturales y sexuales, si al mismo tiempo no se critican los mecanismos que hacen posible y organizan jerarquizadamente el acceso a la representación (Zizek, 1998).

En este sentido, si bien el debate aquí esbozado se encuadra principalmente dentro del ámbito de la representación de la sexualidad, la discusión sobre estas figuraciones y las subjetividades que ellas performativamente conforman, tiene por objeto llamar la atención sobre la necesidad de una seguir reflexionando sobre las posibilidades y desafíos que suponen para el analista social estas imágenes que desarticulan una visión naturalista o historicista de la identidad, considerando sobre todo las condiciones de producción que delimitan dentro del mismo ámbito académico las formas de representabilidad posibles para unos sujetos sociales, que si bien son incluidos y bienvenidos en ámbitos académicos y artísticos, como emblemas de la indeterminación, siguen siendo sistemáticamente excluidos y dificultosamente pensables en el imaginario de la ciudadanía, donde en definitiva se juega no sólo la viabilidad de su representación política, sino más apremiante aún, su supervivencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benhabib, S. y Cornell, D. (Comps.), *Teoría feminista / Teoría crítica*, Valencia, Editorial Alfons El Magnánim, 1989.
- Benveniste, E., *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1991.
- Butler, J., *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós, 2001.
- , *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure, 2001<sup>a</sup>.
- , *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra, 2001b.
- , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Bs. Aires, Paidós, 2002.
- Butler, J., Laclau, E. y Zizek, S., *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Derrida, J., “La Differance”, en AA VV/ Grupo Tel Quel, *Teoría de Conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- , *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.

----, *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Anthropos, 1997.

Lacan, J., *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

Mouffe, C., "Citizenship and political identity", *October* Nro. 61, Cambridge, MIT, Summer 1992

----, "Feminismo, ciudadanía y política democrática radical", *Revista de Crítica Cultural*, núm. 9, Noviembre, 1994.

Scott, J. W., "Multiculturalism and the politics of identity", *October* Nro. 61, Cambridge, MIT Press, Summer 1992.

Spivak, G. C., "Can the subaltern speak?", en Nelson C. & Grossberg, L. (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1988.

Weed, E. y Schor, N. (Eds.), *Feminism meets queer theory*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1997.

Zizek, S. y Jameson, F., *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

## MÁS ALLÁ DE LA CONCIENCIA DEL “TERCER MUNDO” EN UN FEMINISMO SIN FRONTERAS

BEYOND THE AWARENESS OF THE “THIRD WORLD” IN A FEMINISM WITHOUT FRONTIERS

Xiana Sotelo

Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN:

Ante una sociedad principalmente patriarcal, una serie de mujeres alzaron sus voces para proclamar igualdad y encontrar sus identidades, tras verse indefensas e incomprendidas en sus países, en medio de una sociedad patriarcal. Mujeres que con valentía hicieron que sus voces fueran oídas en zonas más discriminadas, lo que conocemos como feminismo “del tercer mundo”.

### PALABRAS CLAVES:

Tercer mundo, feminismo, mujer.

### ABSTRACT:

Before a principally patriarch society, several women raised their voices in order to proclaim equality and find their identities, after having seen themselves as defenceless and misunderstood women in their own countries, in the middle of a patriarchal society. They were brave women whose voices were heard in the most discriminated areas, what it is known as feminism “of the third world”.

### KEY WORD:

Third world, feminism, woman.



Trazando las huellas de una sociedad patriarcal, imperialista, capitalista y heterosexual, el revisionismo feminista está en deuda con el Feminismo del Tercer Mundo. ("Third World Feminism").

Desde la década de los 80s, feministas asio-americanas, afro-americanas, nativo-americanas chicanas y latino-americanas, han defendido la etiqueta social y académica de "Mujeres de Color" como reivindicación al racismo, clasismo e imposición heterosexual dentro del movimiento feminista anglo-europeo. Reconociendo sus lazos históricos con países colonizados despertaron a la conciencia del tercer mundo revolucionando así, el dominio académico del discurso de la identidad política y la resistencia cultural, reclamando la especificidad cultural como premisa básica en la apertura de un diálogo intercultural.

Era el amanecer de una nueva conciencia crítica post-feminista; el nacimiento de unos poderes sociales y culturales donde nunca antes los había habido. Decididas a hacer de la revolución del pensamiento crítico algo totalmente irresistible<sup>1</sup>, levantaron puentes con sus propias espaldas y utilizaron sus palabras como escudo y como antídoto.

El feminismo "del tercer mundo" a través de las diferentes ediciones (1981, 1983, 2001, 2002) de la primera antología de "mujeres de color" *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, ha redefinido la búsqueda de lo político de la "identidad" y la "diferencia" en un encuentro intercultural no jerárquico gracias a que han destapado el imperialismo inherente en el himno occidental de la "mujer universal" y su canto a un "feminismo global". Así, cuando en 1920 Virginia Wolf en *The Three Gineas* declaraba que: "As a woman I have no country. As a woman my country is the whole world", sus palabras le coronaron como la portavoz de un anhelado desafío público a un mundo de culturas y tradiciones sexistas, pero a la vez, se olvidaron de matizar que la categoría política de "mujer" a la cual ella representaba, formaba parte de una élite colonizadora.

¿Por qué de repente se empezó a escuchar a las mujeres después de siglos de estar silenciadas por la mentalidad reduccionista de las religiones patriarcales?

No debemos olvidar que fue gracias a la coyuntura de las colonias europeas que las primeras mujeres anglo-europeas pudieron convertirse en "full individuals" a expensas de la complicidad cultural de pertenecer a un colectivo socialmente poderoso, que la feminista teórica Rosemary Marangoly George ha bautizado como "Raza Master"<sup>2</sup>.

1 Palabras de la escritora afro-americana Toni Cade Bambara "1981 Foreword" en *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Moraga, Cherrie y Gloria ALzandúa., eds., Watertown, M.A. Persephone: xLiii.

2 Ensayo Rosemary M. George, "Holmes in the Empire, Holmes in the Home" en *Burning Down the House. Recycling Domesticity*. Columbia Press, 1998. p.48

La feminidad desmembrada por el yugo patriarcal alcanzó un "Yo autoritario" (authoritative self) que solo pudo ser posible gracias a que su "identidad" empezó a definirse en contraposición a un "racial Other"<sup>3</sup>; es decir, ellas eran de una "raza master" en presencia de grupos colonizados, tanto mujeres como hombres<sup>4</sup>.

En ese primer despegue feminista, "las mujeres occidentales" que se revolvían contra la opresión de género, es decir, las primeras feministas públicamente reconocidas, tuvieron en sus manos la oportunidad de levantar alianzas étnicas y anti-clasistas en el nombre de la "universalidad de la opresión", que podría definirse como todas aquellas caras en las que la opresión se despliega y todos aquellos medios por lo cuales se ejecuta y es sentida tanto personal, como colectivamente. Pero no fue así. El feminismo se traicionó a sí mismo, olvidándose de que no se puede esculpir en el imaginario colectivo a una "mujer universal" sin que todas las mujeres del mundo estén interculturalmente unidas.

Volver hacia atrás y contextualizar los orígenes de una identidad feminista moderna como el resultado de los entresijos de un juego de poderes, es calibrar la verdad histórica de que "the modern individual was first and foremost an imperialist"<sup>5</sup>.

Es por ello que podía decirse que dentro del diálogo intercultural la significación moderna de "inferioridad" se remonta a la dialéctica de una "raza master".

Y aunque en la quimera de una justicia social basada en la igualdad de género, el feminismo anglo-europeo lideró la rebelión de valores y sistemas de creencias artificialmente ideados y culturalmente impuestos para sostener patriarcados, la "mujer de la raza master", a través de su afiliación cultural a un grupo históricamente colonizador, en el marco de la cooperación y las relaciones interculturales, al no establecer alianzas étnicas y de clase no solo con el colectivo de mujeres "colonizadas" sino con todos los colectivos oprimidos, ha ayudado a mantener una dinámica neo-colonizadora que ha hecho perder credibilidad al espíritu inclusivo de "lo feminista" y que en una progresiva radicalización del pensamiento ha reducido la opresión feminista a una cuestión de género.

Es por ello que cuando en 1974, "The Black Feminist Statement"<sup>6</sup> del Combahee River Collective, escrito por un grupo de mujeres feministas de Boston inspirado en el movimiento por los derechos humanos y civiles que partió de los EEUU en los años 60s, cambiaría el curso de la praxis académica feminista, al emerger

3 Ibid.

4 Ibid.p.57

5 Rosemary M. George, "Holmes in the Empire, Holmes in the Home" p.49

6 Escrito a petición de Zillah Einsten, para incluirlo en su antología *Capitalist Patriarchy and the Case for Socialist Feminism* y mayormente difundido gracias a su aparición dentro de la antología de "mujeres de color" *This Bridge We Called Home: Writings by Radical Women of Color*.

socialmente como la "Contra-raza master" (Counter-Master Race) y destapar la falta de solidaridad dentro de un movimiento que supuestamente debería estar luchando en su nombre. Dejando claro que estaban denunciando públicamente el racismo dentro del movimiento feminista, con un énfasis en las intersecciones de raza, sexo y clase como factores simultáneos de la opresión declaraban que: "We are actively committed to struggling against racial, sexual, heterosexual and class oppression and see as our particular task the development of integrated analysis and practice based upon the fact that the major systems of oppression are interlocking<sup>7</sup>."

Evidenciando como los proceso de globalización económica y el capital transnacional rigen el pulso económico y político de un mundo polarizado en la división social y cultural norte/sur declaraban que: "We realize that the liberation of all oppressed peoples necessitates the destruction of the political-economic systems of capitalism and imperialism as well as patriarchy<sup>8</sup>".

Las editoras de la primera antología de mujeres de color "This Bridge We Called my back" han reconocido el manifiesto feminista del Combahee River Collective como el punto de partida de la ideología post-feminista donde los pilares post-coloniales de la conciencia crítica dictaminan que la fisura por la que se desangra la utopía de unidad feminista, no puede ser apaleada por la misma mentalidad que la ha creado.

En su introducción de 1981, tanto Gloria Anzaldúa como Cherrie Moraga dilucidaban los límites inclusivos de una nueva categoría de concienciación política:

"We want to express to all women –especially to white middle-class women- the experiences which divide us as feminists; we want to examine incidents of intolerance, prejudice and denial of differences within the feminist movement. We intend to explore the causes and sources of, and solutions to these divisions. We want to create a definition that expands what "feminism" means to us" (III).

Enfatizando en el hecho de que sin la autonomía política de grupos oprimidos, cualquier política de coalición<sup>9</sup> o movimiento de liberación está abocada al fracaso, prometían que el feminismo del "tercer mundo" se encargaría de alimentar a la gente en todas sus hambres ("is about feeding people in all their hungers"<sup>10</sup>).

Pero en la exploración de la democratización de las diferencias culturales, el rechazo de ciertas mujeres a identificarse como "feministas" supone el punto de fricción más grande a la que se enfrenta el feminismo dentro de sus propias filas.

7 Moraga y Anzaldúa 1981: 234

8 Ibid. 237.

9 Moraga, Cherrie Loving in the War years Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios. Cambridge, MA South End Press, 2000:124.

10 Ibid.p.123.

Fue también en la década de los 80s, cuando Li Xiaojiang, pionera en el campo de los "Estudios de Mujeres" concibió ella misma esta disciplina en la ciudad de Zhengzhou, provincia de Henan, China. Basándose en la pretensión reduccionista del feminismo anglo-europeo que reduce la opresión a una cuestión de género, Li Xiaojiang, al igual que otras voces intelectuales chinas, ha afirmado con rotundidad que el feminismo (nüxing Zhuyi or nüquan zhuyi) no existía en China y que ellas ni se identificaba con el feminismo ni se consideran feministas<sup>11</sup>.

A ojos del feminismo anglo-europeo, estas declaraciones levantan barricadas contra la posibilidad de un diálogo intercultural feminista al tiempo que fragmentan el pensamiento tradicional del feminismo como un discurso en contra de la institución del estados-naciones patriarcales. Sin embargo, lo que la postura de Li Xiaojiang reclama verdaderamente es la ignorancia profunda del contexto del socialismo en china y la falta de humildad y curiosidad por parte del "sujeto occidental" de posicionarse en esa realidad histórico-social.

Cuando el estado socialista subió al poder en 1949, la Ley del Matrimonio (1950) legalizó institucionalmente la igualdad entre hombres y mujeres que quedó fraguada en la Constitución China de 1954 garantizando la igualdad de derechos de las mujeres en todas las esferas sociales y políticas<sup>12</sup>. Es entonces cuando se creó la "Federación de las Mujeres" una institución intermediaria entre el estado socialista y las mujeres con una supuesta jurisprudencia a nivel rural encargada de velar por los derechos económicos, políticos, culturales y educacionales de las mujeres. En ese sentido, estableciendo una comparación con la situación en occidente, las intelectuales chinas argumentan que muchos de los derechos por los cuales se sigue luchando en países occidentales, se consiguieron en China en los años 50s, tales como "trabajo igual/salario igual", así que el feminismo como discurso que contraataca al estado patriarcal, no era necesario en la china de Mao y post-Mao; de ahí de la irrelevancia del feminismo occidental en ese contexto socialista.

Para entender esta valoración es necesario asumir que, sin el conocimiento del socialismo en China, la posibilidad de la traslación y el entendimiento cultural desemboca en "encounter of incommensurability", entendiéndose lo inconmensurable no como la consecuencia de una postura existencialista o absoluta de la diferencia sino fruto de la ignorancia<sup>13</sup>.

11 Li, Xiaojing .Challenge and Response: Lectures on Women's Studies in the New Period [tiaozhan yu huiying: xin shiqi funü yanjiu jiangxuelu) Zhengzhou: Henan. 1996.

12 Shu-Mei Shih " Ethics of Transcultural Encounters, or "When" Does a "Chinese" Woman Become a "Feminist" en Dialogue and Difference Waller, Marguerite y Sylvia Marcos. Dialogue and Difference: Feminisms Challenge Globalization. New York: Palgrave Macmillan, 2005:7. También ver Yang, 1999: 37

13 Shu-Mei Shih "Ethics of Transcultural Encounters"en Dialogue and Difference. 2005:7

Escuchando las discrepancias de las intelectuales chinas con respecto al énfasis de occidente en insistir que la dominación masculina es la principal causa de opresión de las mujeres, Christina H. Sommers se pregunta "¿Quién ha robado el feminismo?" en la reflexión de cómo las mujeres en un sentido intercultural, se han traicionado entre ellas mismas. Sommers sugiere solo un "feminismo de igualdad" y no "feminismo de género" podrá unificar la voz intercultural feminista contra opresión social de las mujeres<sup>14</sup>.

Es importante reflexionar hasta qué punto el sujeto occidental ha tenido el poder de arbitrar "diferencia y símil" en términos reduccionistas. No hay que olvidar que la crítica al "Orientalismo" demuestra una dinámica de poder implícita en la que se encasilla lo no-occidental como "an alibi for the lack of interest in comprehending the Other in its own terms, reducing the Other to the site of difference to explain away the need to attend to its opacity and complexity"<sup>15</sup>. Shu-Mei Shih en "la ética en el encuentro intercultural" declara que:

"It is not that the Western feminist has a mistaken notion of difference and similarity, which is the focus of much third World Feminist theory and its quarrel with Western feminism, but rather that the Western feminist enjoys the power of arbitrarily conferring difference and similarity on the non-western woman"<sup>16</sup>.

Esto ha desembocado en la crítica de un "cosmopolitismo asimétrico" entre lo occidental-no occidental, que demuestra el imperialismo ideológico por el cual los intelectuales no-occidentales tienen que tener conocimientos de culturas y lenguas de las "metrópolis" para ser considerados "cosmopolitas" mientras que el sujeto occidental no necesita ser sabedor de otras culturas o lenguas para serlo<sup>17</sup>. La asimetría cultural del cosmopolitismo defiende del poder de asumir ignorancia sobre otras culturas y seguir siendo parte de "sujeto dominante".

La negación feminista de las "propias feministas" desemboca en una desgarrada celebración multicultural atrapada en el abismo de la amnesia e ignorancia histórica institucionalizada que separa culturas, tradiciones y lenguajes provocando una falta de comunicación y entendimiento de cómo la revolución feminista ha evolucionado de manera específica dependiendo del contexto cultural desde el cual nos posicionemos.

14 Sommers, Christina Hoff. 1994. Who Stole Feminism?. How Women Have Betrayed Women. New York: Simon & Schuster. p.22-23.

15 Shu-Mei Shih " Ethics of Transcultural Encounters" en Dialogue and Difference 2005:5

16 Shu-Mei Shih " Ethics of Transcultural Encounters" en Dialogue and Difference 2005:5

17 Reflexión sobre la arrogancia cultural y lingüística de países anglo-sajones o europeos no hablan más que el inglés como "lengua internacional". Terminología de Shu-Mei Shih en " Ethics of Transcultural Encounters" en Dialogue and Difference. 2005:4

Lo relevante de estas reflexiones es entender que una verdadera democratización de la multiculturalidad feminista no podrá nunca ser un acercamiento no jerárquico sin un proceso previo de "inter-posicionalidad", entendido como la capacidad de posicionarnos en el lugar socio-político y económico del "Otr@".

La negación de una identidad "feminista" por parte de la fundadora de "estudios de mujeres" pone de manifiesto como la pretensión universalista del conocimiento "occidental" encasilla las diferencias culturales dentro del concepto restrictivo de "lo otr@". La ignorancia intercultural de los factores histórico-políticos que definen las diferentes versiones del feminismo es lo que hace que intelectuales como Li se nieguen a ser "categorizadas étnicamente" por el alcance global del feminismo de occidente y que denuncien que el único modo en el que feminismo occidental contiene las diferencias culturales es a través del "multiculturalismo".

El multiculturalismo, desde las lentes del feminismo "del tercer mundo", divide y trata a los intelectuales no-occidentales en relación a dos parámetros:

a)"Etnicidad recalcitrante", como la representación de la diferencia absoluta o "Otr@";

b)"minoría étnica asimilada", como sería por ejemplo el caso de las "feministas de la diáspora"<sup>18</sup>.

Demostrar que no podrá haber nunca un entendimiento transcultural sin antes sanar la ignorancia que tenemos de nuestros contextos es dar un paso hacia delante en la conciencia crítica de la multiculturalidad feminista.

Es entonces cuando dentro de este proceso de democratización intercultural, los nuevos horizontes del pensamiento fronterizo de la conciencia mestiza de Gloria Alzandúa, en Borderlands/La Frontera: The New Mestiza<sup>19</sup> irrumpieron en la catarsis descolonizadora de la ideología feminista, recordándonos que no existen más fronteras que las que nosostr@s mism@s nos queramos levantar.

Dando voz a nuevas imágenes de identidad, parafraseando a Virginia Wolf y al pragmatismo universalista del feminismo occidental en "La encrucijada / The Crossroads" Gloria Alzandúa reafirma:

"As a mestiza...I have no country.....I am cultureless because, as a feminist, I challenge the collective cultural /religious male- derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cultured because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new

18 En Shu-Mei Shih " Ethics of Transcultural Encounters" en Dialogue and Difference 2005: 19

19 Anzaldúa, Gloria E. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute, 1987.



value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet<sup>20</sup>

La fuerza del pensamiento fronterizo emana del poder de erigir nuevas teorías que rescriban la historia de un feminismo sin fronteras.

Tras décadas de un feminismo del "tercer mundo" defendido como aparato crítico, teoría y método<sup>21</sup> se podría afirmar que su aliento de transformación ha supuesto un antes y un después en la apertura de un diálogo intercultural no jerárquico.

Su legado es en sí una nueva conciencia crítica que anhela construir puentes post-feministas a partir de un proceso de democratización e "interposicionalidad" de las diferencias culturales. A través de las diferentes ediciones de *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, el debate post-colonial se alzó como el clamor de la conciencia histórica que dice "basta ya": dejemos de mimetizar y disfrazar de académico dinámicas de poder implícitas en el acercamiento de las diversas voces que configuran el conglomerado multicultural feminista.

Sin embargo, después de todo y después de tanto, el movimiento feminista, como "movimiento intercultural unificado", sigue sin haber existido todavía.

Es necesario dar un paso hacia delante en la conciencia crítica y entender que la unificación no es sinónimo de asimilación, sino de coalición.

Pero ese paso no podrá darse sin antes calibrar como la gran ironía dentro de las aportaciones del feminismo del "tercer mundo" es que, si realmente aplicamos la democratización e "interposicionalidad" como la logística de una identidad feminista intercultural, lo inclusivo se tiñe de tintes exclusivistas. La misma conciencia crítica que las mujeres de color reivindican en el análisis de las dinámicas de poder implícitas dentro del diálogo intercultural norte/sur, demuestra que la categoría política de "mujeres de color" es por definición "sexista y excluyente" con respecto a los hombres y aquell@s ciudadan@s de "no-color"; del mismo modo, la significación "tercer mundo" es también excluyente de un "primer y segundo mundo", así como una corroboración neoimperialista de que "sí, existe un tercer mundo". Incluso la conciencia mestiz@ establece una división subjetiva con aquellos grupos sociales que no se identifiquen con la significación implícita de lo "mestizo", además que desde la perspectiva de "género" cabría rebautizar lo mestizo como "mestiz@", abrazando la democratización tanto de lo femenino como de lo masculino, en el proyecto común de una nueva multiculturalidad.

<sup>20</sup> Ibid. p.102-3.

<sup>21</sup> Chela Sandoval, "Mestizaje as Method: Feminist-of-Color Challenge the Canon" en Carla Trujillo, eds. *Living Chicana Theory*. Berkeley, CA: Third Woman Press, 1998:353.

No se puede luchar contra categorías políticamente dominantes, levantando otras. Y así como el conseguir anular todas las dinámicas de poder en el diálogo feminista, solo podrá ser posible a través de un proceso de democratización e "interposicionalidad", la radicalización y polarización del pensamiento feminista solo puede dejar a un lado sus contradicciones ideológicas redefiniéndose en el más inclusivo de todos sus enfoques: la conciencia planetaria de un feminismo sin fronteras.

La conciencia planetaria se basa en la especificidad cultural como la riqueza de la naturaleza humana. Lo planetario, como parte de una terminología feminista descolonizadora e inclusiva, está, por definición, incompleto sin la unión (que no es fusión) de todas las manifestaciones culturales que conforman este planeta, desarrollando así nuevos caminos hacia la disipación de los rencores que mantienen abiertas nuestras cicatrices feministas.

De las palabras de Audre Lorde<sup>22</sup>: "Difference is that raw material and powerful connection from which our personal power is forged" emana el poder de transformar tantas divisiones feministas en una unidad no-jerárquica, en donde la conciencia planetaria es lo más cerca que podremos llegar de alcanzar entre tod@s un feminismo sin fronteras.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, G. E., *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- George, Rosemary M. "Holmes in the Empire, Holmes in the Home", en *Burning Down the House. Recycling Domesticity*, Columbia Press, 1998
- Li, X., *Challenge and Response: Lectures on Women's Studies in the New Period [tiaozhan yu huiying: xin shiqi funü yanjiu jiangxuelu]*, Zhengzhou, Henan, 1996.
- Lorde, A., *Sister Outsider. Essays and Speeche*, Trumansberg, NY, Crossing Press, 1984.
- Moraga, C., and G. Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, 1981, New York, Kitchen Table/Women of Color Press, 1983
- , *Loving in the War Years: Lo que nunca pasó por sus labios*, Cambridge, MA, South End Press, 2000.
- Sandoval, C., "Mestizaje as Method: Feminist-of-Color Challenge the Canon", en Carla Trujillo, eds. *Living Chicana Theory*, Berkeley, CA: Third Woman Press, 1998, 353.
- Shih, Shu-Mei "Ethics of Transcultural Encounters, or "When" Does a "Chinese" Woman Become a Feminist", en *Dialogue and Difference*, 2005, 4-28.
- Sommers, C. H., *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994.

<sup>22</sup> Audre, Lorde, *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Trumansberg, NY: Crossing Press, 1984:112

*Más allá de la conciencia del “tercer mundo” en un feminismo sin fronteras*

Waller, M. y Sylvia, M., *Dialogue and Difference: Feminisms Challenge Globalization*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2006.i05.06>

## LA MÀFIA COSA D'HOMES? EL DE LES DONES DINS COSA NOSTRA I EN LES ORGANITZACIONS ANTIMÀFIA

IS THE MAFIA A MALE THING? THE ROLE OF WOMEN INSIDE COSA NOSTRA AND IN THE ANTIMAFIA ORGANIZATIONS

Eva Virgili Recasens  
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

### RESUM:

La màfia és una organització criminal tant masculina com femenina. Això ho sabem perquè hi ha hagut dones que han volgut trencar els seus lligams amb la màfia i han aportat informació útil a la justícia sobre el fenomen mafiós. El rol de la dona dins la màfia consisteix en transmetre i garantir la perpetuació del codi cultural i els valors de la cultura mafiosa en els seus fills i en augmentar la riquesa mitjançant el tràfic de droga i la gestió de contractes.

### PARAULES CLAU:

Màfia, dona, Cosa Nostra, home.

### ABSTRACT:

Mafia is a criminal organization for both male and female. We know this because there have been women who have wanted to break their ties with the Mafia and have provided useful information to justice about the mafia phenomenon. The role of women in the Mafia is to convey and guarantee the perpetuation of cultural code and the values of mafia culture in their children and increase wealth through drug trafficking and contract management.

### KEY WORD:

Mafia, woman, Cosa Nostra, man.



L'eix fonamental d'aquesta xerrada neix de la necessitat de donar resposta a la pregunta inicial (la màfia és cosa d'homes?), sorgida de la reiterada afirmació: la màfia és una organització "absolutament masculina"<sup>1</sup>.

Fins a quin punt però les esposes dels boss estan isolades dels entramats mafiosos?, és possible que visquin aïllades de la realitat que les envolta?

Les declaracions de les penedides<sup>2</sup> han demostrat que estan al corrent d'allò que passa al seu entorn, les dones gestionen la casa, saben qui entra i qui en surt, són elles les que preparen les recepcions i les reunions familiars. És evident doncs, que no podem acceptar la premissa que afirma que les dones no formen part de la màfia<sup>3</sup>, així les dones són responsables d'allò que succeeix al seu entorn, són elles les que accepten i silencien la activitat dels seus homes.

Però quin és l'autèntic rol de les dones de màfia?

1) Simbologia mafiosa, simbologia femenina: La màfia és un grup marcat per una forta ambivalència respecte el femení:

– La unió dels mafiosos, a través del ritu d'iniciació, a la mammasantissima, a Cosa Nostra, reflexa la visió de les mares com a figures santes "el secret que uneix els membres de l'associació, l'omertà, és l'arma utilitzada contra el pare, la llei, l'estat, l'exterior i que defensa l'interior, la mare concebuda com la única cosa bona, una mammasantissima"<sup>4</sup>. Parel·lament el ritu d'iniciació representa el pas del nen al món dels homes "mamar la llet materna feminitza mentre beure el líquid masculí, la sang<sup>5</sup>, virilitza"<sup>6</sup>.

– La forta omofòbia que marca l'associació mafiosa és una estratègia per evitar l'acceptació de la part passiva, identificada amb el femení, la qual cosa ens ho exemplifica la forta aversió que senten per la homosexualitat. La necessitat d'allunyar-se dels valors femenins, podria ser una necessitat vers la qual es veu empès l'home per deslligar-se del fort poder matern, ja que per la mare el fill mascle és la única manera de participar en la vida pública.

1 Falcone G. Padovani M. Cose di Cosa Nostra, Rizzoli, Milano 1991, pèg.23

2 Tot i que es parla de penedides de màfia en referència a les dones dels mafiosos que han declarat davant la justícia, dit terme hauria de ser revisat, ja que si les dones no formen part de la organització mafiosa, en cap cas poden ser penedides, sinó col·laboradores de justícia.

3 Entenec aquí la màfia com una organització criminal i no com un complex cultural.

4 Siebert, Renate Siebert R., Le donne, la mafia, Il Saggiatore, Milano 1994, pàg46

5 Durant el ritual es fa una incisió a la mà amb la qual dispara l'iniciat i de la gota de sang que en surt es tenyeix una imatge santa, normalment l'Annunziata, que es creu que és la patrona de Cosa Nostra.

6 Siebert, Renate (1994: 32)

2) Les padrines. Tot i que la majoria d'estudis exclouen a les dones del que podríem anomenar la cúpula organitzativa de Cosa Nostra, això no implica que les dones visquin aïllades del món que les envolta.

Si partim de l'afirmació que la màfia és una barreja de tradició i innovació, per què hauríem de pensar que el procés d'emancipació femenina ha deixat al marge a les dones de Cosa Nostra?

Són diverses les activitats que han realitzat les dones en el context mafiós:

– Prestanoms. Aquesta activitat s'ha de relacionar amb l'augment de riquesa produïda pel tràfic de droga, ja que fins la llei La Torre<sup>7</sup>, aquestes dones eren considerades víctimes innocents o còmplices sense saber-ho, els jutges consideraven a les esposes, filles, mares o germanes de mafiosos "menors d'edat", de tal manera que no eren investigades quan els seus noms figuraven en els contractes i béns patrimonials dels seus familiars mafiosos.

– Les dones han participat i participen en el tràfic de droga a petita escala, on s'ajuden moltes vegades dels seus fills, i a gran escala, on són diverses les veus de dones; Annamaria Cordovino, Vicenza Calí, Esmeralda Ferrara o Tiziana Augello entre altres, que expliquen les seves experiències en el tràfic de droga entre els EUA i Sicília.

– Les dones supplenti (suplents) que única i exclusivament gestionen els negocis del marit quan aquest és a la presó, com el cas de Maria Filippa Messina.

3) Transmissores dels valors mafiosos i de cert consens social. Important és el paper que ha tingut la dona en la repetició i reforçament dels valors culturals, és ella qui ha garantit i continua garantint la perpetuació del codi cultural i en aquest cas, dels valors i la cultura mafiosa, és ella, i més en la societat tradicional, qui educa als fills. Així afirmem que les dones són a la vegada víctimes i mediadores de la cultura mafiosa com ho són de la cultura sexista.

4) Les dones antimàfia

Entre elles cal fer diverses distincions i estudiar els processos socials, econòmics i culturals que les han portat a adoptar aquest paper: – Les dones dels penedits de màfia. Mentre que algunes d'elles han pres distància respecte els seus, ja sigui perquè es veuen incapaces de revelar-se contra un destí senyalat o per la seva voluntat manifesta de persistir en un món que coneixen, altres han optat per continuar els passos dels seus marits penedits i aportar informació sobre el fenomen mafiós la qual cosa, les fa col·laboradores de la justícia i en conseqüència dones antimàfia.

7 Legge La Torre: Estén als familiars i als que presten el seu nom als mafiosos les investigacions patrimonials amb la finalitat de confiscar els béns dels quals no vingui provada la legítima propietat.

– Dones de màfia que es dirigeixen a la justícia. Aquestes dones opten per trencar tots els seus lligams amb el món anterior, són dones que es revelen contra la condició en què es troben, que opten per trencar l'omertà ja sigui després de la mort d'algun ser pròxim o de forma voluntària. Entre aquestes els noms són abundants, però m'agradaria sobretot anomenar a Felicia Impastato, a Michela Buscemi i Rita Atria.

– Dones de fora de l'ambient mafiós que es dirigeixen a la justícia. Aquests casos són menors i cal destacar particularment a Anna Pecoraro i a Maria Benigno.

Per què les dones que es dirigeixen a la justícia, i principalment les que provenen d'ambients mafiosos, ho fan després de la mort d'algun familiar, marit o amic? Podem interpretar aquesta col·laboració com una forma de venjança?, Per què esperen la mort d'algú pròxim abans de dirigir-se a la justícia? Després d'aquest petit anàlisi sobre la temàtica considero oportú afirmar, que les dones tenen un paper i un rol dins la organització mafiosa com el tenen en els altres aspectes de la societat.