MAS ALLA DE LA CIUDAD LETRADA
ESCRITORAS DE NUESTRA AMERICA

Eliana Ortega, editora

Isis internacional

Ediciones de las Mujeres Nº 31

Explosão. Clarice Lispector (1975)

Autoras/es antologadas/os

Diana Bellessi

Fernando Blanco

Damaris Calderón

Rubí Carreño

Margo Glantz

Gwen Kirkpatrick

Bernardita Llanos

Angeles Mateo del Pino

Carmen Ollé

Eliana Ortega

Ana Pizarro

Ana María Portugal

Mariella Sala

Aurea María Sotomayor

MAS ALLA DE LA CIUDAD LETRADA

ESCRITORAS DE NUESTRA AMERICA

Isis
internacional

Clarice Lispector (1920-1977)
"O que me descontrai, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nehuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, quadros, a ninguém. E relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. E a coisa mais pura que faço (...) Acho que o proceso criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto debe se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações."

Natasha Pons Majmut (1968-)
Artista plástica chilena. Licenciada en Arte, menciones Grabado y Dibujo en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado, a partir de 1992, en numerosas exposiciones en Chile, Argentina, Cuba, Alemania, Japón, Australia, Francia, España.

EDICIONES DE LAS MUJERES Nº 31

© 2001 Isis Internacional
Inscripción Nº 121.688
ISSN 0716-8101
Santiago, Chile

Editora: Eliana Ortega

Directora: Ana María Portugal
Representante legal: Ana María Gómez
Productora editorial: Carmen Torres E.
Diseñadora gráfica: Rosa Varas
Portada: Clarice Lispector. *Explosão*. 1975
Ilustraciones interiores: Grabados de Natasha Pons
Correctora de textos: María Eugenia Pavez
Impresión: Andros Ltda.

Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo de la Fundación Heinrich Böll, e.V., Alemania.

Las opiniones expresadas por las autoras y los autores en este volumen son de su exclusiva responsabilidad y no representan necesariamente el punto de vista de Isis Internacional ni de sus integrantes.

Indice

Presentación 7

Pensar América
Eliana Ortega 9

Orígenes

Las finezas de Sor Juana: loa de *El Divino Narciso*
Margo Glantz 19

El periodismo femenino. La escritura como desafío
Ana María Portugal 34

Salidas de madre

Amores perros: una mordida a/de "La mujer más pequeña del mundo"
Rubí Carreño 51

Del retorno y sus fantasmas: *Tala* y la patria de Mistral
Bernardita Llanos 55

Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá
Angeles Mateo del Pino 65

Rebeldes con causa

Elena Poniatowska: documentar a mi país
Eliana Ortega, Rubí Carreño, Fernando Blanco 77

Desmemoria: Historia patria/Historia latinoamericana
Fernando Blanco 85

El canto villano de Blanca Varela
Carmen Ollé 95

Irreverentes

La naturaleza, humana
Diana Bellessi 105

Cuerpo Caribe: entre el performance, la poesía (y el tono… su esplendor)
Aurea María Sotomayor 114

Hay rostros en mi rostro divididos
Damaris Calderón 125

RELAT y las encrucijadas de la escritora latinoamericana
Mariella Sala 127

Cómplices

El feminismo en los tiempos del cólera
Gwen Kirkpatrick 135

La casa y la calle: mujer y cultura en América Latina y el Caribe
Ana Pizarro 144

Autoras y autores 155

Presentación

La historia literaria de América ha ignorado la presencia femenina en contraste con el peso abrumador de voces masculinas consagradas y canonizadas por la crítica institucional. Dar autoridad y credibilidad a la palabra de las mujeres es uno de los objetivos de este libro, una manera de exorcizar la ancestral misoginia de las academias y de las antologías que comúnmente dejan fuera los aportes de la otra mitad de la humanidad, y donde raramente las mujeres son consideradas interlocutoras legítimas de parte de la intelectualidad varonil. Sin embargo, desde Sor Juana para adelante –especialmente la vanguardia de mujeres ilustradas del siglo XIX– la intervención femenina en los ámbitos del conocimiento y de la escritura ha sido una constante, a contrapelo del silencio o la minimización de su obra.

Para la realización de este proyecto contamos con el entusiasmo y asesoría de la escritora Eliana Ortega, integrante de la Red Latinoamericana de Escritoras (RELAT), entidad que acogió con interés la idea. Pensar América desde sus escritoras e intelectuales, constituyó el eje que determinó el corpus del presente volumen marcado por un conjunto de textos que desde diversos enfoques generacionales, búsquedas lingüísticas, corrientes de pensamiento y lugares geográficos, nos ofrecen un original fresco de la historia, el paisaje y el devenir latinoamericano. Son miradas desde la poesía, el cuento, la novela, el ensayo, que configuran lo que podría ser un pensamiento latinoamericanista, otro, que interpreta y desarrolla sus propias coordenadas y estrategias a partir del ser y el hacer femenino.

Agradecemos la presencia y el aporte del grupo de escritoras que accedió a participar en este proyecto, especialmente a Eliana Ortega que hizo posible su realización. Isis Internacional confía que esta nueva entrega de Ediciones de las Mujeres Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de Nuestra América, contribuya a la labor de rescate y puesta en valor del trabajo creador de las generaciones de mujeres que con su producción literaria siguen desafiando al poder.

Isis Internacional

Pensar América

Eliana Ortega

América es un hecho de paisaje.
Gabriela Mistral

América duerme enteramente recostada en mi lengua.
Eugenia Brito

Dos citas de dos poetas para introducir este libro sobre el pensamiento de las escritoras latinoamericanas. Exijo una explicación, dirán muchas/os. Aclaro por qué ubico a las poetas en la vanguardia del pensar América. No quiere decir que las ensayistas, las narradoras, las dramaturgas no tengan preocupaciones similares a lo largo de nuestra historia literaria, como quedará demostrado en los artículos que componen este libro. Aventuro responder a mi primera pregunta con datos y hechos que me parecen innegables: los discursos fundacionales sobre el pensamiento latinoamericano los encontramos desde un principio, en la poesía y en el ensayo americano. Claro que si recorremos antologías canónicas de nuestra historia literaria la voz femenina estará ausente en la mayoría de ellas, o estarán únicamente las excepciones. Pensemos en nuestra tradición poética: el primer Premio Nobel le fue otorgado a la poesía latinoamericana, reconociendo en ella el pensar de una mujer. Hjalmar Gullberg, miembro de la Academia Sueca, en su discurso con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura en 1945, declara él mismo a Mistral como "la reina espiritual de toda la América Latina". Ella responderá en su discurso de aceptación: "Hoy Suecia se vuelve hacia la lejana América Ibera para honrarla en una de los muchos trabajadores de su cultura". Americanista y trabajadora cultural se autodenomina Mistral, estableciendo así una genealogía de mujeres que reflexionan y trabajan el pensar latinoamericano. Es que la poeta Nobel reconoce su linaje en sus antecesoras. De Sor Juana dirá en su Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz "... su Musa es el intelecto solo, sin la pasión. La pasión, o sea, el exceso, no asoma a su vida sino en una forma: el ansia de saber..." (Mistral, 1979:83). Saber que permanece en las contemporáneas que no por casualidad han acumulado los premios más prestigiosos de la literatura de lengua castellana, ahora último: Dulce María Loynaz obtiene el Cervantes en 1992, Olga Orozco el Premio Juan Rulfo en 1998 y Blanca Varela el

Premio Octavio Paz este año 2001. Con estos reconocimientos podemos afirmar que la poesía de las mujeres latinoamericanas es, sin duda, punto de partida para una reflexión profunda del pensar América. Pero, por si hay dudas, me amparo en dos opiniones autorizadas con las que concuerdo plenamente; son las siguientes:

> En mi hipótesis personal, la producción más interesante de la última década en la literatura argentina ha sido una poética generada por mujeres. Agrego también la escritura reciente de autores gay. Esta poética acompaña a las Madres de Plaza de Mayo, a los jubilados, a los movimientos por la limpieza jurídica, al activismo gay-lesbiano y a otros micro movimientos de resistencia casi invisibles de los últimos años. Liderados por los representantes de las Naciones Indias aparecieron juntos en la marcha contra los festejos de los quinientos años de la conquista. Invisibilidad que puede ponerse tumultuosamente en escena, en el texto o en las regiones provinciales más golpeadas por la miseria que impone el nuevo orden económico. En las regiones sociales más marginalizadas. Rasguñando los espacios de poder y extranjeras en la vertiente central de la cultura, estas poetas producen en la frontera de un mundo modelado sin nuestra aquiescencia y a nuestras expensas (Bellessi, 1994:116).

Desde la Academia norteamericana el crítico peruano Julio Ortega, refiriéndose a la poesía de mujeres mexicanas contemporáneas, sostiene:

> Esta y otras poetas mexicanas nos abren, precisamente, un camino que no es frecuente ni frecuentado en la experiencia poética actual: la ruta de una palabra radicalizada por su necesidad de restaurar un diálogo de mutua certidumbre en la incierta historia del presente. Cuando en México y en América Latina este fin de siglo se anuncia con las alarmas de un verdadero holocausto, estas voces de un sujeto femenino plural se levantan para afirmar en el arte de la poesía la parte que nos toca en el diálogo. Porque si, como dice Kyra Galván, "la Historia un día nos mata", la poesía, entre las ruinas, nos devuelve la palabra (Ortega, 1994:416).

En cuanto al concepto de "paisaje", conviene aclarar lo que entiendo por paisaje en la cita de Mistral y en la obra de quienes le siguen. Prefiero aclarar de inmediato que no se trata de establecer una identificación entre la condición "femenina" y la naturaleza, ni tampoco una identificación de la literatura latinoamericana con la Naturaleza americana como personaje central de la misma. No, no se trata de ese paisaje cuando Mistral declara América como "un hecho de paisaje". Me parece que su declaración se refiere a la definición de paisaje como: "la mundificación de un complejo dinámico originariamente inespacial", según el Diccionario de símbolos de Cirlot, que a su vez incluye la definición de Mircea Eliade: "De hecho el hombre no elige nunca el lugar; se limita a descubrirlo... Uno de los procedimientos para descubrir los emplazamientos es la orientación". Ahora bien, para la comprensión del sentido simbólico de un paisaje hay que leer en él: lo dominante y lo accesorio, el carácter gene-

ral, el carácter de sus elementos. Recordemos que paisaje y país tienen la misma raíz, de pagus=aldea, comarca. No es casual que para referirse a América, Mistral y otras prefieran la palabra país y no nación, que nos refiere a un concepto político/patriarcal. No así paisaje, que es también aquello que sabiamente describe una de nuestras pensadoras más importantes en la genealogía de mujeres de letras latinoamericanas, Rosario Castellanos. Refiriéndose a la nostalgia como sentimiento humano muy presente en nuestras letras americanas, en el artículo "La angustia de elegir", Castellanos reflexiona:

> Pero la nostalgia no únicamente va a ser literaria. La nostalgia va a ser del paisaje, que fue desde que nacimos, la costumbre de nuestros ojos. De los modos peculiares de expresión y de comportamiento. De las fórmulas, gracias a las cuales la relación humana se establece, se limita, se desborda o se suspende entre nosotros. Va a ser, en fin, la nostalgia por un estilo de vida que hemos abandonado, aunque sea transitoriamente, para adquirir otro o, al menos, para ensayarlo (Castellanos, 1979:208).

En *La expresión americana*, Lezama Lima reafirma: "Lo único que crea cultura es el paisaje: ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno... Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre", como bien nos recuerda Gwen Kirkpatrick en su ensayo incluido en este libro.

Preguntas pertinentes

Surgen diversas preguntas al plantear el loco, por desmesurado, desafío de pensar América desde la producción literaria de sus escritoras, preguntas que tal vez no puedan ser contestadas en esta instancia, sino que espero despierten nuevas interrogantes al insertar este pensamiento femenil en el mapa de la literatura latinoamericana. Preguntas tales como:

¿Quiénes son las sujetos que escriben?

¿A quiénes se dirigen? ¿Quién puede leernos dado el alto grado de analfabetismo y la pobreza imperante en nuestros países?

¿Cuáles son las temáticas que abordan?

¿Desde dónde hablan/escriben?

¿Cuál ha sido su contribución a las agendas de políticas culturales de sus respectivos países?

¿Cuál ha sido su participación en la construcción de las diferentes identidades nacionales?

¿Y la historia de los pueblos originarios, dónde se ubica en su obra? ¿Se ubica?

No pretendo contestar las preguntas una a una; por lo demás, el conjunto de artículos que componen este volumen sí contesta en gran medida las interrogantes planteadas. Lo que sí evidencian las preguntas es el escaso conocimiento que existe

sobre el pensamiento latinoamericano de las escritoras que quedaron instaladas "más allá de *la ciudad letrada*". También en el panorama de la literatura latinoamericana aparecen ahora último, algunas escritoras que entran al comercio mercantil sin rubores, estereotipando el papel de las mujeres, de los otros habitantes y de los acontecimientos socioculturales, del paisaje de América Latina y el Caribe. De ellas no trata este libro. De hecho, este libro pretende esbozar, en un recorte muy parcial, configurado por reconocimientos críticos, por la excelencia escritural de las obras elegidas y, por qué no, por gustos y afinidades entre autoras y críticas/os, dar una idea, aunque parcial, bastante representativa, de lo que han pensado nuestras escritoras latinoamericanas desde Sor Juana hasta las más recientes. Obviamente, por razones de tiempo y espacio, el recorte es arbitrario, pero el libro invita a una especial reflexión sobre América desde el pensar de sus escritoras y no pretende ser ni único ni exhaustivo. Invita a pensar América desde este paisaje diverso y, además, quiere rellenar un vacío obvio que hay en los estudios de la literatura latinoamericana como también en los estudios de género, que muchas veces descuidan el aporte que han hecho las escritoras en torno al tema tan central en nuestro continente, como es el pensar la identidad latinoamericana y su expresión desde la perspectiva de las pensadoras latinoamericanas, para, por lo menos, poder instalarse en ese más allá de *la ciudad letrada*, en ese más allá de los estudios de género que han sido principalmente estudios de índole socio-científicos. Graciela Maturo, en un artículo de 1995, confirma y reclama:

> Dentro del amplio movimiento de autoconciencia cultural que vive América, y que en gran medida ha conocido un impulso desde la Argentina en los años setenta, adquiere un lugar propio e insoslayable la valoración, ubicación histórica y redefinición de la literatura (Maturo, 1995:211).

Maturo llama la atención sobre la necesidad de reflexionar sobre las producciones literarias, y agrega:

> ... el escritor ocupa un lugar destacado en nuestra América, donde no han faltado quienes observaran que a falta de filósofos sistemáticos a la manera europea, existen grandes poetas y novelistas que son filósofos, nuestros filósofos; por último, en la joven cultura de nuestros pueblos la literatura ha sido reserva histórico-cultural importantísima, y a la vez una mediación indispensable entre culturas, clases, lenguas y modalidades disímiles (ídem).

Lo que no incluye Maturo es el aporte diferente que han hecho las escritoras de nuestro continente. ¿O acaso, cuando hablamos de filosofía en nuestra literatura, o de pensamiento latinoamericano no se piensa inmediatamente en los grandes ensayistas varones del siglo diecinueve y en los grandes novelistas del *boom* de los sesenta, por ejemplo? ¿Y la producción femenina no aporta alguna visión de América? ¿O es su visión otra? ¿Representan otra América, aquella que no entra en el *establishment*

literario patriarcal? Tal vez los artículos reunidos en este volumen comiencen a rellenar ese vacío, que nos deja ralo el paisaje literario de Nuestra América, que nos deja a medias el contorno, la mirada y el pensar del continente americano.

Me gustaría pensar que desde la lectura crítica pudiéramos en este libro no forzar la búsqueda de una escritura hecha por mujeres en su especificidad de género solamente, sino más bien, como críticas/os "encontrar", en el arrebato de nuestra lectura, ese pensar América que por cierto está presente en la obra de las escritoras latinoamericanas, para completar y modificar el paisaje/pensar literario de Nuestra América.

La crítica feminista

La crítica feminista ha formulado un *corpus* crítico inmensamente rico y diverso de las escritoras latinoamericanas. No es el momento ni el propósito de discutir las diferentes posturas críticas que ya son de una abundancia tal, que se requeriría una sistematización de las mismas y otro libro. Sí cabe recordar, para establecer el punto de mirada de este libro, *Pensar desde América*, que en un principio fue una crítica que surge en la Academia norteamericana, y es elaborada con patrones muchas veces ajenos a las realidades de las escritoras que se estudian.

Surge un primer problema desde la crítica: ¿Cómo escribir/pensar desde América Latina? Esta problemática la plantean escritoras/es y teóricas/os desde los primeros encuentros literarios realizados en Estados Unidos. Me remito a lo que en 1982 proponía la crítica peruana Sara Castro: "existe ahora un buen número de textos escritos por mujeres latinoamericanas, pero todavía no hemos elaborado posiciones teóricas derivadas de la lectura de esos textos" (Castro, 1983:27). Se refiere ella a su insatisfacción con el lugar desde donde la crítica lee los textos para legitimarse ante las instituciones de poder literario, sobre todo los poderes hegemónicos centrales. Quince años después, su compatriota Antonio Cornejo Polar insistirá en el tema, e incluso da la voz de alerta ante el peligro, ya no tan sólo de leer las obras latinoamericanas desde las teorías de los países llamados "centrales", sino que se preocupa de denunciar que, por el hecho de que muchos/as escriban sobre las obras latinoamericanas en inglés, se esté:

> produciendo una falsa universalización de la literatura a partir del elemento lingüístico con que se la trabaja. Sin quererlo estamos arañando de nuevo la idea de "literatura universal", sólo que esta vez se trataría de un extraño artefacto totalmente hecho en inglés –precisamente–, en el idioma de la hegemonía que habla para sí de lo marginal, subalterno, postcolonial (Cornejo, 1997:344).

¿Cómo producir entonces un discurso crítico desde América Latina? Me parece que una primera aproximación a esta tremenda pregunta es la de leer los textos desde su especificidad latinoamericana, desde su propio paisaje, incorporando toda la di-

versidad cultural que ellos nos señalan. No mimetizarse con los discursos ajenos sino resistirlos. Por ejemplo, en los países hiperdesarrollados se puede apreciar un espacio cultural vacío de símbolos, de memoria histórica, y que su paisaje empieza a ser recorrido por seudolenguajes computacionales y desprovistos de sentido, quiero recordar que en Nuestra América hay una minoría que participa activamente de esos procesos y en esos discursos. Frente a esa realidad, las comarcas llamadas periféricas no sólo se resguardan en su condición ingenua o regresiva; también les es necesario elaborar un nivel de teorización acorde con sus culturas, desprender de éstas nuevas categorías epistemológicas con las que entrar en el diálogo indispensable con la cultura hegemónica de hoy. Por ejemplo, desde Latinoamérica dialogan dos escritoras argentinas: "Nuestra época sobre qué escribe? A través de nuestras pequeñas vidas inmersas en una clase, una regionalidad, con habilidades, valores y mitologías varias, qué trata de ser dicho. No lo sé", responde Bellessi (1996:101). Luego desarrolla toda una reflexión sobre nuestro tiempo y apunta algunas certezas: "La historia queda impresa en el paisaje como en una obra de arte, y marca, lo sé, numerosos fines de un mundo..."; pero a la vez, la autora argentina se ubica dentro y fuera de la clase intelectual para recordarnos y aportar al pensamiento complejo, mestizo y plural de las/os latinoamericanos, que:

> ... las voces de las culturas indias vuelven a alzarse, vivas en la voz americana. Ellas saben de la tierra, del diálogo sutil del musgo con la piedra, para que surjan las praderas, los bosques, las sabanas. Ellas saben esperar, honrar, no tomar más de lo necesario cuando aún no se ha formulado el estado y se colectivizan los bienes... Ir hacia atrás para seguir, cuando se ha chocado contra el abismo de la nada (ibíd.:113).

Sus palabras nos ubican en un lugar muy propicio para poder escribir y pensar desde América, para "desnaturalizar" nuestra práctica intelectual de ejercer la crítica, es decir, la necesidad de no anular la diferencia, de reconocernos en nuestra diferencia cultural mestiza; en no quitarle a nuestros textos su ajenidad (en relación a los marcos teóricos centrales), su otredad, su violencia.

¿Qué dicen/escriben las escritoras y cómo lo expresan?

No fue casualidad que en el proceso de estructuración de este libro apareciera en Santiago Elena Poniatowska, y tuviéramos la conversación con ella que ha estado tan presente al reflexionar sobre el pensar desde América... Poniatowska habla de su país, y recalco el verbo hablar por el rescate de la oralidad en su discurso literario, ya que: "El habla es la utilización, la actualización del código de la lengua por los sujetos hablantes" (Hozven, 1979). Definición que me devuelve el epígrafe de Eugenia Brito, que encabeza este texto: "América duerme enteramente recostada en mi lengua" (Brito, 1993:11); sin duda, se extiende un puente entre el *habla* de Poniatowska y la lengua de Brito, cuando entendemos la lengua como "un tesoro depositado por la

práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad... lo que es esencial" (Hozven, 1979).

Poniatowska en su prosa recoge la oralidad latinoamericana que pareciera ser marca inconfundible de nuestra literatura, ya que desde la Colonia ésta estuvo muy vinculada a funciones sociales (religiosas o profanas) donde el uso de la palabra prevalecía sobre las virtudes específicas del texto escrito, la huella herencia psicológica de esa costumbre es una constante compañera del escritor/a latinoamericano/a (pensemos en los villancicos de Sor Juana, hasta llegar a las décimas de Violeta Parra, donde ella "canta la diferencia"). Pareciera ser que para Poniatowska la oralidad del testimonio es, a la vez, una manera de introducir lo popular en su escritura, como lo fue para las demás. De esta "herencia" literaria, parecen querer decirnos, venimos, y cultivamos la oralidad como una marca distintiva, que en el caso de Poniatowska ella utiliza para hacer comparecer en sus textos lo que ya hace unos años definió como "la literatura de los oprimidos". Poniatowska deja de tratar a los oprimidos, a los marginados de *la ciudad letrada* de una manera documental simplista, para penetrar en la raíz histórica más profunda de sus "documentados" a través de la lengua que hablan. A través de su discurso oral, Poniatowska los rescata del anonimato impuesto por la historia oficial, para mostrar la riqueza y validez de sus creencias e ideas, como componentes insoslayables de una identidad mestiza, híbrida, plural, en fin, latinoamericana. Los comentarios de Fernando Blanco y Rubí Carreño a la entrevista de Poniatowska, que aparece en este volumen, nos pueden aclarar más esta función social, política, de la oralidad en la literatura de Poniatowska. Agrego que Poniatowska, como muchas otras escritoras latinoamericanas, ha utilizado el discurso de denuncia "enmascaradamente", en la complicidad con el género de novela testimonial, para decir lo que el Poder no quiere decir, ni quiere que otros digan.

Es que la treta de escribir bajo el título de periodista es herencia también, y es táctica muy usada desde el siglo diecinueve entre las autoras latinoamericanas. En el artículo sobre las escritoras decimonónicas que se incluye en este volumen, Ana María Portugal nos pasea por la historia latinoamericana del periodismo femenino y afirma:

> Se ha dicho que el periodismo constituyó la primera expresión literaria de las mujeres del siglo diecinueve. Al periodismo de las ligas conspirativas durante las luchas independentistas, le siguen periódicos y revistas de diverso corte, que hacen su entrada en los inicios de la Independencia.

Más adelante detalla el escándalo que provocan dichas escrituras al referirse éstas a temas tales como divorcio, aborto, lucha por los derechos esenciales para las mujeres y el "poner en evidencia las causas de la discriminación". Se trata de la treta del débil una vez más, como tan bien lo señaló Josefina Ludmer hace ya veinte años, cuando nos brindó ese hermoso artículo sobre Sor Juana en el que señalaba las estrategias de la monja para "decir" frente al Poder lo que éste ni se imaginaba que podría leer de manos de una mujer, y peor aún, de manos y boca de una monja.

Así como la estrategia del periodismo parece resultar un medio eficaz para poder decir lo que no se debe, las escritoras usarán diversas estrategias para insertar su discurso en los medios y en las empresas editoriales, es decir, en el espacio público. En el artículo de Ana Pizarro que incluimos en este libro, ella nos agrega estrategias que parecieran ser recursos comunes en la escritura de mujeres. Frente a la invisibilidad y discriminación de lo que Pizarro llama "el discurso de la casa", la crítica chilena propone que las escritoras necesitan "generar sus propias estrategias simbólicas para acceder a la participación, para legitimarse e interpelar". Estrategias para hacer comparecer el margen. Margen entendido como todo discurso que escapa del orden: "del bello parque o jardín, del mundo vuelto reconocible, de todo bien que dejó de ser bien común", o paisaje con la "miserable mixtura" de la que hablara Alejandra Pizarnik, como bien recuerda Damaris Calderón en su artículo/testimonio que también se incluye en este volumen; en él, la poeta cubana se autodefine como escritora que cuando escribe lo hace "siendo mujer y latina, es decir, herida a socavón"; Damaris Calderón resume lo que varias generaciones de escritoras han demostrado en su pensar América, en su escritura: "ser latinoamericana es estar llena de intersecciones".

Es hora de no darle más vueltas al asunto y ponerse a leer lo que nos dicen las escritoras mismas. Antes sí, quiero agradecer a Isis Internacional por la confianza que depositó en mí para compilar este volumen, a todas/os aquellas/os que generosamente contribuyeron con sus artículos, a mis amigas/os que me acompañaron en la composición de este libro: Ana María Portugal, Carmen Torres, Fernando Blanco, Rubí Carreño y Elizabeth Oria. Sólo espero que el libro vuelva a abrir una discusión indispensable para el enriquecimiento del pensamiento latinoamericano y el reconocimiento de los aportes y belleza de las palabras de nuestras escritoras.

Bibliografía

Bellessi, Diana. 1996. *Lo propio y lo ajeno.* Buenos Aires: Feminaria Editora.

Brito, Eugenia. 1993. *Emplazamientos.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Castellanos, Rosario. 1979. La angustia de elegir. En: *Mujer que sabe latín...* México: Sep Diana.

Castro, Sara. 1983. La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina. En: Patricia González y Eliana Ortega, editoras, *La sartén por el mango,* Puerto Rico, Ediciones Huracán.

Cornejo Polar, Antonio. 1997. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista Iberoamericana,* volumen LXIII, N° 180, julio-septiembre.

Hozven, Roberto. 1979. *El estructuralismo literario francés.* Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Lima, Lezama. 1969. *La expresión americana.* Madrid: Alianza.

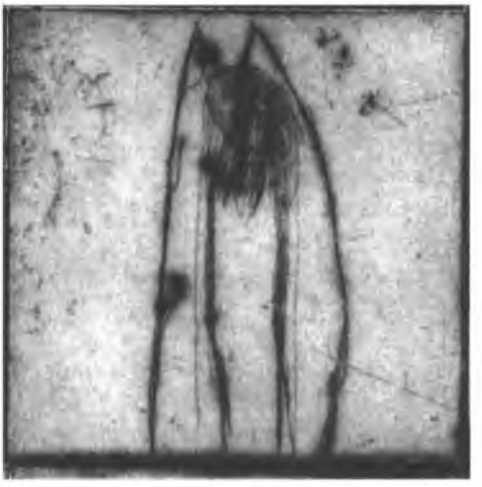
Maturo, Graciela. 1995. El concepto de la literatura desde América Latina. En: Dina V. Picotti C. (compiladora), *Pensar desde América: Vigencia y desafíos actuales,* Buenos Aires, Catálogos.

Mistral, Gabriela. s/f. Discurso ante la Academia Sueca. *Homenaje de Orfeo* N° 23, 24, 25, 26 y 27 (Santiago de Chile).

Mistral, Gabriela. 1979. Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz. En: *Croquis mexicano.* Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

Ortega, Julio. 1994. *Arte de innovar. México:* UNAM.

ORIGENES



Carolina Freire de Jaimes

Flora Tristán. Apuntes sobre su vida y obra, 1876.

No sé hasta qué punto hayan desaparecido las antiguas preocupaciones que negaban a la mujer toda participación en las nobles contiendas del pensamiento; no sé si existe la convicción de que el odioso tipo de la *literata* ha desaparecido, y que en su lugar queda la mujer ilustrada, fuerte y animosa que sin embargo de emplear toda su actividad en los dulces y tranquilos quehaceres del hogar, va empujada por esa corriente impetuosa que se llama civilización, hacia la noble senda del saber y del progreso. Es ya una realidad por demás justificada la que la pluma y la aguja no se excluyen.

Las finezas de Sor Juana: loa de *El Divino Narciso**

Margo Glantz

El tema central de las loas que Sor Juana escribió para sus tres autos sacramentales gira alrededor del descubrimiento y conquista de América, y en *El cetro de José y El Divino Narciso* el problema específico es el de los sacrificios humanos, remedo diabólico de la sagrada Eucaristía, preocupación documentada en la obra de los primeros cronistas ("De cómo el Demonio ha procurado asemejarse a Dios en el modo de... los Sacramentos", José de Acosta (1979). Y antes, Durán (1967): "De lo cual se coligen dos cosas: o que hubo noticia... de nuestra sagrada religión en esta tierra, o que el maldito adversario el demonio las hacía contrahacer en su servicio oculto, haciéndose adorar y servir, contrahaciendo las católicas cirimonias de la cristiana religión").[1]

El problema central de los autos sacramentales en tiempos de Calderón y de Sor Juana es, como se sabe bien, el misterio de la Eucaristía. ¿Qué mejor tema, entonces, para mostrar la supuesta perfidia de los indígenas que el de los sacrificios humanos? ¿Y qué mejor manera de demostrar las semejanzas entre ambas ceremonias que un auto sacramental: representar el sacramento cristiano de la Eucaristía –comida sagrada incruenta– frente a los sacrificios humanos, sacramento azteca –comida sagrada cruenta? Es así que la Religión –vestida de dama española– le dice a América –vestida de india bizarra– en la loa para *El Divino Narciso:* "con tu mismo engaño/ si Dios mi lengua habilita/ te tengo de convencer" (p. 3).[2] De esa manera Sor Juana no

---

* Publicado en Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, pp. 151-168, México, Editorial Grijalbo/UNAM, 1995. Agradecemos a la autora la autorización para reproducirlo.

1. De Acosta, 1979: Libro V, cap. 11, p. 235; Durán, 1967, t. I, cap. III,. p. 33. La crónica de José de Acosta, jesuita, circulaba en la Nueva España en tiempos de Sor Juana, no así la de Durán, dominico.

2. Las citas de las loas de Sor Juana provienen de sus *Obras completas* (de ahora en adelante *OC*), t. III, ver bibliografía. En las citas siguientes, se indicará sólo el número de página.

pecaba de heterodoxia, cosa que, además, estaba muy lejos de su intención. Pero si se examinan de cerca cualquiera de las dos loas mencionadas –*El cetro de José* y *El Divino Narciso*– se advierten elementos reveladores de una curiosa simpatía de la monja por los antepasados de esos indios que había conocido durante su infancia en Amecameca: por ello la Idolatría, vestida de india en la loa para *El cetro de José* exclama:

¡No, mientras viva mi rabia,
Fe, conseguirás tu intento,
que aunque (a pesar de mis ansias)
privándome la Corona,
que por edades tan largas
pacífica poseía,
introdujiste tirana
tu dominio en mis Imperios,
predicando la Cristiana
Ley, a cuyo fin te abrieron
violenta senda las armas;
Y aunque la Ley Natural,
que en estos Reinos estaba
como violenta conmigo,
se haya puesto de tu banda;
y aunque casi todas ya
mis gentes, *avasalladas*
de tu *activa persuasión,*
todos tus dogmas abrazan:
con todo (vuelvo a decir)
no ha de ser *tu fuerza tanta,*
que pueda de una vez sola
quitar las tan radicadas
reliquias de mis costumbres! (192-193).

De esta forma y de un solo trazo, Sor Juana describe la conquista, condena su violencia, alude a las doctrinas esgrimidas por los conquistadores –escudados en la ley natural para condenar las prácticas religiosas indígenas– y advierte a sus contemporáneos de la posible persistencia de las viejas creencias en la Nueva España, no sin concederles a los indígenas el mismo derecho natural para practicarlas –"por edades tan largas"– que el que los españoles tenían para convertirlos a la fe católica. Puede suponerse que Sor Juana tuvo a la mano fuentes tardías sobre la conquista de México: la obra de algunos de los cronistas fue confiscada hacia 1577 por órdenes de Felipe II y ciertas crónicas sólo lograron imprimirse hasta finales del siglo XIX. Es probable, como apunta el padre Méndez Plancarte en sus notas sobre *El Divino Narciso,* que

varias de las ideas de esas loas –las referidas al sacrificio humano y a la historia de la conquista misma– hayan sido tomadas por la monja de la *Monarquía indiana* de Torquemada, la única crónica autorizada que por entonces circulaba (Torquemada, 1975-1983). Sin embargo, como lo han comprobado diversos historiadores, Torquemada tomó muchos de sus datos, casi textuales, de la *Historia eclesiástica indiana* de fray Jerónimo de Mendieta (1945) quien, a su vez, utilizó el material que le proporcionaba la obra de los primeros franciscanos, por ejemplo las de fray Toribio Motolinía, fray Andrés de Olmos y, obviamente, la de Bernardino de Sahagún, donde se hacía una investigación profunda de la tradición indígena y en donde se anotaban distintas versiones de sus ceremonias (Cf. O'Gorman, 1986; Baudot, 1983). Sabemos, además, que el auto de *El Divino Narciso,* del cual existe una edición suelta en México, publicada en 1690, fue compuesto a instancias de la condesa de Paredes para llevarlo a la corte de Madrid y luego incluido en la segunda edición del primer tomo de las obras de Sor Juana (1691), en el tomo segundo, en 1692, y finalmente, en 1725, apareció de nuevo en la reedición del mismo.

Hay que subrayarlo: en esa época varios misioneros aún proseguían en varias regiones de México la obra de catequización y de conquista, entre los que destaca el jesuita austríaco Eusebio Kino, a quien Sor Juana dedica un soneto.[3]

El requerimiento

Por ello, era aún vigente el procedimiento sintetizado en la loa, conocido jurídicamente en ese tiempo como "requerimiento", para exigirles a los indígenas su conversión al cristianismo. Sería entonces útil examinarlo de cerca: sintetizado admirablemente por Sor Juana en esta loa, es representado en la obra como preámbulo fundamental a la conquista y a la imposición de una nueva fe que, mediante la alegoría, se explicará en el auto, esa nueva fe cuyo sacramento esencial es la Eucaristía.

Al llegar Cortés a México advierte de entrada la existencia de altares –"aras" les llama Sor Juana–, donde se celebran los sacrificios humanos. Cortés, como reacción inmediata, arremete contra los ídolos destruyéndolos y obligando a los indios a sustituirlos por una cruz o una imagen de la virgen (acción que, sintetizada, se representa en la loa mencionada); fray Bartolomé de Olmedo le recomendaba a Cortés actuar con prudencia. Bernal Díaz relata cómo en su avance hacia la Ciudad de México y en un pueblo donde trata de catequizar a los indígenas:

> Cortés nos dijo a los soldados que allí nos hallamos: "*Paréceme* señores que ya no podemos hacer otra cosa que se ponga una cruz" y respondió el padre fray Bartolomé de Olmedo: *Paréceme,* señor, que en estos pueblos no es tiempo para dejarles cruz en su

3. Méndez Plancarte explica en una nota a la loa de *El cetro de José* que esta obra misioneril "en la época de Sor Juana, ...proseguía vivísima en muchas partes de nuestra tierra, *v. gr.* con los padres Kino, Salvatierra y Ugarte, sacerdotes jesuitas en California y Pimería, o los franciscanos en Coahuila... o los agustinos en la Huasteca y los dominicos en Oaxaca" (*OC*, t. III. p. 598).

poder, porque son algo desvergonzados y sin temor y, como son vasallos de Moctezuma no la quemen o hagan alguna cosa mala; y esto que se les dijo basta hasta que tengan más conocimiento de nuestra Santa Fe", y así se quedó sin poner la cruz... (Díaz, 1983:155).

Fray Bartolomé de las Casas, por su parte, opina de manera semejante, aunque su pensamiento vaya orientado por otro camino:

> Pero no fue aqueste el postrero disparate que en estas Indias cerca desta materia se ha hecho; poner cruces, induciendo a los indios a la reverencia dellas, si hay tiempo para ello, con significación alguna del fructo que pueden sacar dello si se lo pueden dar a entender, parece ser bien hacerse, pero no habiendo tiempo, ni lengua, ni razón, cosa superflua e inútil parece, porque pueden pensar los indios que les dan algún ídolo de aquella figura que tienen por Dios los cristianos, y así lo harán idolatrar, adorando por Dios aquel palo... (de las Casas, 1976).

Derribar ídolos de sus altares, predicar contra la idolatría, sustituir los ídolos por la cruz o imágenes de la virgen o de Cristo son actos lícitos sólo en el caso de que los indígenas se hayan negado a aceptar el "requerimiento", el procedimiento jurídico mencionado, aplicado por los conquistadores a partir de 1513, año probable en que se legitimó esta famosa ley del doctor Juan López de Palacios Rubios, llevada consigo por el conquistador Pedrarias Dávila cuando se dirigía al Darién, justamente ese año.[4]

---

4. Juan López de Palacios Rubios, *De las Islas del Mar Océano*, México, FCE, 1954. En su prólogo a esta edición, Silvio Zavala sintetiza el requerimiento: "En efecto, brevemente debía exponer el capitán a los indios, que Dios creó el cielo y la tierra y la pareja original; la numerosa generación habida a partir de entonces obligó a los hombres a dispersarse por reinos y provincias; Cristo encargó a San Pedro que fuese señor y superior de todos los hombres del mundo y... le permitió también estar en cualquier otra parte del mundo y juzgar y gobernar a cristianos, moros, judíos, gentiles y gentes de cualquier otra secta. Uno de estos pontífices, como señor del mundo, donó las islas y tierra firme del Mar Océano a los reyes de España. Las gentes a quienes esto se ha notificado, sin resistencia han obedecido y recibido a los predicadores, y voluntariamente se han tornado cristianos, y sus altezas los han recibido benignamente y tratado como a sus otros súbditos. Los nuevamente requeridos deben hacer lo mismo. El capitán les requiere que entiendan bien lo dicho, tomen para deliberar el tiempo justo y reconozcan a la Iglesia por señora universal, al papa en su nombre, y en su lugar a los reyes españoles... Si lo hacen, se les recibirá con amor y caridad... Si no acceden o dilatan maliciosamente la respuesta, el capitán les hará la guerra y los sujetará al yugo de la Iglesia y de los reyes, los esclavizará, así como a sus mujeres y a sus hijos, y los venderá, etc.", p. CXXV. En unos cuantos versos, Sor Juana sintetiza admirablemente lo antes citado y la rapidez fulminante del proceso, pues la arbitrariedad del procedimiento no escapaba ni a los más fervientes partidarios de la conquista. En el mismo prólogo mencionado, Zavala incluye un fragmento de Gonzalo Fernández de Oviedo: "Yo pregunté, después, el año de 1516, al doctor Palacios Rubios si quedaba satisfecha la conciencia de los cristianos con aquel requerimiento, e díjome que sí, si se hiciese como el requerimiento dice. Mas paréceme que se reía muchas veces cuando yo le contaba lo de esta jornada y otras que algunos capitanes después habían hecho; y mucho más me pudiera reir yo de él y de sus letras... si pensaba que lo que dice aquel requerimiento lo habían de entender los indios sin discurso de años y tiempo". Es posible que Sor Juana fuese también de quienes se reían de ese procedimiento, como parece desprenderse de la loa.

Predicar la verdadera fe (explicarla, dársela a entender a los indígenas) es uno de los actos previos –ineludible– a la declaración de guerra. Esta se convertirá en legítima o justa sólo en el caso de que los indígenas se nieguen a aceptar la verdadera fe, "explicada" en el texto del requerimiento, leído en español –lengua incomprensible para los indios–, antes de declarar la guerra. Esta estratagema legal tranquilizó a las conciencias regias y pontificias y permitió establecer un dominio con base en el derecho natural que exigía salvar a los indígenas contra sí mismos y los obligaba a renunciar a sus prácticas idolátricas y "horrendas", prácticas que, insisto, en México eran reminiscentes de uno de los sacramentos cristianos más significativos, el de la Eucaristía. El mismo Oviedo, enemigo acérrimo de Bartolomé de las Casas (combatiente furibundo del procedimiento), se burla de esta farsa que *permite* declarar la guerra justa o santa a quienes no acepten la fe cristiana, después de leído el requerimiento y, cosa fundamental, que permite esclavizar a los indios libres cuando lo rechazan. De las Casas, detractor de la conquista, agrega con sorna que usar este texto para convertir a los indios era igual que "leérselo a los árboles".

Sor Juana dramatiza este recurso legal en *El Divino Narciso* de manera significativa: la Religión, dama española, predica la fe católica diciendo "dejad el culto profano/ a que el Demonio os incita.../ Seguid la verdadera Doctrina..." (7) y al no recibir respuesta inmediata a su petición incita a su marido, el Celo, para que con cajas y clarines, ropas de hierro y gritos formidables, declare la guerra, diciendo, después de una breve incitación a la conversión de los indígenas a la fe cristiana:

> Pues la primera propuesta
> de paz desprecias altiva,
> la segunda, de la guerra
> será preciso que *admitas.*
> ¡Toca el arma! ¡Guerra, guerra! (10).

Al leer la loa, uno se siente como Oviedo: da la impresión de que nadie puede tomarse en serio el requerimiento, llamado eufemísticamente "propuesta de paz", y de inmediato se advierte la lógica de los comentarios irónicos de Bartolomé de las Casas. Sin embargo, fue a través de ese argumento jurídico que se legalizó la guerra justa contra los indios, y se destruyó una civilización, se impuso otra religión y se organizó una sociedad nueva en el seno de la cual nació, creció y escribió Sor Juana. Que ella se ocupe de estos temas en los autos "parecería" lógico (utilizo esa ambigua palabra, manejada sin excepción por todos los cronistas citados), si se reitera además el hecho de que el sacrificio humano y la eucaristía tienen entre sí "perversas" semejanzas y provocan una ambigüedad específicamente dramática y barroca. La semejanza y a la vez la terrible diferencia de dos rituales radicalmente distintos y, con todo, semejantes –en los que el cuerpo de su dios, usado como alimento, se usa como alegoría, alegoría donde se explica las argucias del demonio para fingir "de la Sacra Eucaristía/ el alto Misterio"– es, en suma, un paradigma, barroco por excelencia, rico

en posibilidades para manejar los conceptos y retorcer las ideas. Pero "pareciera" –vuelvo a utilizar la dichosa palabra– que no hay solamente un problema retórico en esta obsesión de Sor Juana (presente por lo menos en dos de sus loas) y pareciera porque cabe preguntarse si nuestra monja, criolla mexicana, no tendría también una preocupación –traduzcámoslo mejor por mala conciencia– similar a la de Fernández de Oviedo o a la de Palacios Rubios, pero más bien parecida a la del padre de las Casas cuando protestó públicamente en España contra la institución del requerimiento.

Entonces, replanteo la pregunta: ¿por qué eligió Sor Juana este tema? Me limitaré por ahora a un hecho: gracias a su capacidad de síntesis y a las exigencias del género dramático, la religiosa concentra en una simple loa una enorme cantidad de información histórica y a la vez una perfecta argumentación para defender un sacramento cristiano frente a una cultura que no había sido (ni ahora ni entonces) totalmente conquistada; y además, al tiempo que incursiona en un género muy frecuentado y monopolizado en España por Calderón de la Barca, logra insertarse perfectamente en el canon del auto sacramental y añadir elementos novedosos, sobre todo en relación con su país de origen, la Nueva España.

Las loas y sus autos fueron escritos para representarse en Madrid, ciudad regia, como explica con exactitud la monja:[5]

¿Y dónde se representa?, pregunta el Celo,
y la Religión contesta:

En la coronada Villa
de Madrid, que es de la Fe
el Centro, y la Regia Silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan.

Celo: ¿Pues no ves la impropiedad
de que en México se escriba
y en Madrid se represente?

5. Aunque quizá el hecho de que se haya publicado en México una edición suelta de *El Divino Narciso* pudiera permitir la suposición de que en cierto momento se pensó en representar el auto en la capital novohispana, la documentación que poseemos y la afirmación de la monja hacen suponer que esas loas y sus autos no eran para representarse en México, sino en Madrid y por tanto no tenían como objetivo la catequización de infieles; eran más bien un recordatorio para los fieles, ese tipo de recordatorios como los que se utilizaban en el auto sacramental. Así lo interpreta Marcel Bataillon: "En dos palabras, el nacimiento de un teatro eucarístico destinado al *Corpus* nos parece que no es un hecho de contrarreforma, sino un hecho de Reforma católica" (subrayado en el texto) (1976:462).

Religión:
¿Pues es cosa *nunca* vista
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva? (19).

Al conceder la misma categoría a ambas ciudades, resalta la grandeza de la cultura prehispánica y el esplendor de la capital novohispana. Ciertas acotaciones escénicas subrayan costumbres propias de los indígenas, antes y después de la conquista: parece normal que en España los espectadores aceptaran sin asombrarse la vestimenta y las costumbres tradicionales de los indígenas, familiarizados con ellas a partir del descubrimiento de América: "...bailan tocotines, plumas y sonajas, como se hace de ordinario esta Danza", costumbres, además, muy arraigadas en México y que formaban parte de las festividades importantes, por ejemplo la llegada de un virrey o un arzobispo, el traslado de reliquias, un entierro fulgurante, o cualquiera otra ceremonia que exigiera un espectáculo fastuoso y un público multitudinario, conocidos perfectamente por Sor Juana desde su juventud.[6]

Trataré de examinar –o por lo menos de enumerar– algunos problemas y hallazgos que presenta esta loa, en relación con el problema central de los autos sacramentales, el eucarístico.

6. La presencia de tocotines era habitual en las danzas indígenas, que a su vez formaban parte de las festividades virreinales. Sor Juana las conocía sin lugar a dudas, probablemente en su pueblo y, luego, más tarde, en la corte de los virreyes de Mancera. Leonard describe así la llegada a México de fray García Guerra, arzobispo-virrey de la Nueva España: "La caravana multicolor se detenía en cada pueblo de indios donde los naturales... ofrecían sus más vistosos entretenimientos, a menudo curiosa mezcla de elementos folklóricos, aborígenes y de otros adquiridos por los españoles... A medida que el carruaje episcopal se acercaba a esos villorrios, una reducida banda salía a su encuentro, engalanado cada hombre con la indumentaria peculiar de la localidad, tocando extrañas tonadas en chirimías y otros instrumentos de viento. Escoltado de esta manera, el carruaje del arzobispo llegaba a la diminuta plaza de cada pueblo, invariablemente adornada con guirnaldas y galas de varios colores; y allí su ocupante presenciaba los pintorescos mitotes, los más solemnes bailes y cantos de los naturales. Fray García Guerra gozaba a sus anchas de aquellos extraños entremeses en que los ingenuos miembros de su grey, engalanados con coloridos ropajes y adornos, representaban sus ritos paganos..." (Leonard, 1976:23). Pero también en Europa, desde tiempo del descubrimiento, solían presentarse esos indígenas, vestidos a su manera y tocando sus instrumentos prehispánicos. En un ensayo inédito, "América inventada, fiestas y espectáculos en Europa del siglo XVI al siglo XX", Huguette Zavala pasa revista a la extendida influencia que tuvieron en las diferentes cortes europeas las representaciones de danzas, música y coros indígenas: "La primera relación de viaje que describía a los habitantes del Nuevo Mundo y sus costumbres fue el *Mondus Novus* de Amerigo Vespucci, traducido en cinco idiomas y editado treinta veces de 1502 a 1515. Los grabados que reproducían con exactitud los detalles escritos en el texto enseñaron a los lectores que los salvajes encontrados andaban desnudos, adornados con plumas y piedras preciosas... Cuando los barcos trajeron a los primeros salvajes a España se introdujeron en los desfiles atrayendo la curiosidad del pueblo por su aspecto físico, por sus juegos malabares, sus acrobacias... Las ciudades de Europa se valieron de la presencia de indios en sus fiestas para asegurarse del éxito con el público y hacer presente a sus gobernantes el interés económico de un negocio con el Nuevo Mundo...". pp. 2-3. Basta consultar las crónicas del descubrimiento y la conquista para reiterar este hecho, Pedro Mártir de Anglería, de las Casas, etcétera.

La conquista

a) Frecuentes suelen ser en la tradición de las lecturas a lo sagrado la aparición de personajes alegóricos representados como parejas.[7] En la loa para *El Divino Narciso,* el combate lo libran dos matrimonios, América, "india bizarra", casada con Occidente, "indio galán", quienes se enfrentan a la Religión, "dama española", y a su esposo, el Celo, vestido de "capitán general". En rapidísima y hábil actuación se representan las habituales querellas entre esposos y la Religión azuza al Celo para que castigue a la pareja rival y le impida celebrar sus cultos supersticiosos; el Celo posee fuerza y armas formidables pero pocas luces. La Religión acude "a convidarlos de paz... (antes/ que tu furor los embista", p. 6). En ese paréntesis –Sor Juana utiliza los paréntesis de manera calculada– empieza a subrayarse una antítesis: el Celo y su interlocutor masculino, el Occidente, se comportan de manera mucho menos inteligente que la Religión y su interlocutora, América: la fuerza está del lado de los varones, la capacidad de razonamiento del lado de las mujeres. Las armas "corporales" las tienen los varones, las "intelectivas", las mujeres. Religión dice a Celo:

> porque vencerla por fuerza
> te tocó: más el rendirla
> con razón, me toca a mí (*DN*: 11).[8]

¿Aseveración sancionada por la experiencia?

b) De manera esquemática, pero magistral, Sor Juana sintetiza la conquista de México: la Religión lee el famoso pero incongruente requerimiento, verbalizado simplemente así:

> Occidente poderoso,
> América bella y rica,
> que vivís tan miserables
> entre las riquezas mismas:
> dejad el culto profano
> a que el Demonio os incita.
> ¡Abrid los ojos! Seguid
> la verdadera Doctrina
> que mi amor os persuade (*DN*:7).

Como ya se ha reiterado infinitas veces, sabemos que los conquistadores debían, antes de iniciar cualquier batalla, leerles a los indígenas el requerimiento. Aunque a menudo se alega –y Sor Juana no es una excepción– que es contra el derecho

7. Este es un viejo tópico medieval, lo documenta, entre otros, Angel Valbuena Prat en su prólogo a las *Obras completas* de Calderón, Madrid, Aguilar, t. III, pp. 72-74, 1959.

8. *Divino Narciso*, tomo IV de las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz (a partir de ahora, *DN*).

natural hacerles la guerra a los infieles, la intervención armada se considera lícita para proteger a los "inocentes tiranizados", es decir, a las víctimas de los sacrificios humanos.[9] Al no aceptar Occidente el requerimiento –como era de esperarse–, al proseguirse las ceremonias en honor del dios de las semillas –Huitzilopoztli–y ofrecérsele un ídolo confeccionado con semillas (de alegría: huatli), amasado con sangre "inocente" (de niños), el Celo puede declarar la guerra. En fulminantes acciones donde se enfrentan armas desiguales –caballos, escopetas, cañones contra flechas–, los mexicanos son vencidos. Ya es tiempo de que la Religión emprenda la conquista espiritual, y la maneje con "suavidad persuasiva", "benigna condición" e "intelectivas armas", en contraste con la alevosía del Celo y sus armas corporales. Se reitera el mismo argumento: la fuerza, no la razón, ha derrotado a los indígenas.

c) Conquistados por armas superiores, Occidente y América no se dan por vencidos. A la "guerra justa" oponen el derecho natural –o los fueros de la "potestad antigua"– a las "advenedizas naciones" que "perturban sus delicias". Sor Juana reitera en síntesis admirable la vieja y larga polémica que enfrentó a la corona con conquistadores, juristas y misioneros. La polémica se entabló, lo sabemos bien, entre españoles: el genio de Sor Juana permite un diálogo entre conquistadores y conquistados, diálogo donde combaten, como en el drama español de la época (Calderón), libertad y libre albedrío:

> ...pues aunque lloro cautiva
> mi libertad. ¡Mi albedrío
> con libertad más crecida
> adorará mis Deidades! (*DN*:12).

La libertad subyugada permitirá una conquista física, pero gracias al albedrío se mantienen *soto capa* las viejas creencias, mismas que, en muchos lugares, seguían vivas a pesar de la evangelización –quizá ella lo sabía por su cercanía con los indios durante su infancia en Amecameca–. La única forma de luchar contra ellas, de no contrariar los "antiguos fueros, el "derecho natural", es la "suavidad persuasiva" con que Religión intentará adoctrinar a los vencidos.

Con el descubrimiento en 1980 de la carta que Sor Juana envió a su confesor, Núñez de Miranda, renunciando a sus servicios, podría quizá leerse en estas líneas una defensa del derecho universal que todos tienen al albedrío, sin excluir a las mujeres, a las monjas, a los indígenas, seres inferiores en la sociedad colonial. Núñez de Miranda les advierte a las novicias en escrito expreso, que en el instante mismo de tomar el velo habrán muerto para el mundo y perderán incluso su derecho al albedrío.

---

9. A este respecto, Méndez Plancarte cita en sus notas (*OC*., p. 506), a Francisco de Vitoria y a otros teólogos "quienes no reconocen como justos títulos para la guerra contra los infieles, ni la infidelidad, ni la idolatría, ni el castigo de sus crímenes, ni ninguna 'donación' del Pontífice (que no puede dar lo que no es suyo). Pero sí admiten la intervención armada para la protección de los inocentes tiranizados (como a menudo lo eran las víctimas de los sacrificios humanos)". Cf. Silvio Zavala, 1971:64-98; Pagden, 1988:51-87.

En la lucha entablada en la loa entre la pareja cristiana y la indígena, Sor Juana defiende la conversión razonada y reprueba el uso de la fuerza para la catequización, es decir, emplear el requerimiento y las armas como únicos medios para convertir al cristianismo a los indígenas. Inserto un fragmento particularmente significativo de su carta al padre Núñez (*CN*:1987), a manera de ejemplo paralelístico:

> Pues, padre amantísimo (a quien forzada y con vergüenza insto lo que no quisiera tomar en boca), ¿cuál era el dominio directo que tenía V.R. para disponer de mi persona y del albedrío (sacando el que mi amor le daba y le dará siempre) que Dios me dio? (*CN*: 591-673).

La Eucaristía y los sacrificios humanos: identidad y diferencias

a) El ritual de los sacrificios humanos es un diabólico "remedo" de la Eucaristía. Así lo asientan los cronistas, según lo indicábamos más arriba. A pesar de que como también se dijo, en la época de Sor Juana sólo circulaban fuentes tardías de la historia de la conquista de México, varias ideas de esas loas –las que se refieren específicamente al sacrificio humano y a la conquista de México– parecen provenir, como también se dijo, de la *Monarquía indiana* de Torquemada. Puede aventurarse la idea de que Sor Juana haya conocido parte de ese material de manera indirecta: ya fuera por tradición oral o por copias manuscritas, o a través de sus amigos, entre ellos, don Carlos de Sigüenza y Góngora, tan interesado en los estudios prehispánicos y poseedor de valiosos manuscritos, ahora perdidos. Podría explicarse así la presencia en *El Divino Narciso* de ritos muy elaborados en honor del dios de las semillas; me permito suponer que Sor Juana tuvo noticia, aunque a trasmano, de algunas fuentes de los primeros cronistas. No está de más recordarlo: las *Cartas de relación* de Cortés fueron prohibidas desde 1527 en España, y a pesar de todo circularon ampliamente por Europa. Debe señalarse además que el primero en describir al dios de las semillas fue Cortés, dato que no ha sido tomado en cuenta, que yo sepa, por quienes han trabajado esta loa. En la segunda Carta de relación leemos:

> Los bultos y los cuerpos de los ídolos en quien estas gentes creen, son de muy mayores estaturas que el cuerpo de un gran hombre. *Son hechos de masa de todas las semillas y legumbres que ellos comen, molidas y mezcladas unas con otras, y amásanlas con sangre de corazones de cuerpos humanos, los cuales abren por los pechos, vivos, y les sacan el corazón, y de aquella sangre que sale de él, amasan aquella harina,* y así hacen tanta cantidad cuanta basta para hacer aquellas estatuas grandes (Cortés, 1976:65).

Quizá este dato lo conoció la monja de fuente directa; circulaba seguramente en la Nueva España *soto capa.* Debiera prestarse asimismo atención a unos versos de la loa a *El cetro de José* donde Sor Juana, usando el paréntesis, dice lo siguiente: ("A nadie novedad haga,/ pues así las tradiciones/ de los indios lo relatan", p. 196). Cabe

suponer que dispuso además de "libros escritos de mano que no están impresos", semejantes a los que el editor de la segunda edición de Torquemada, Nicolás Rodríguez Franco, consultó (Torquemada, vol. I:XIV). Es posible porque su argumentación es muy completa y matizada.

b) Las "armas intelectivas" permiten a la monja organizar una especie de diálogo socrático enmarcado en la tradicional controversia escolástica. Sólo con la razón se podrá realmente catequizar. En este punto sigue totalmente las tesis de fray Bartolomé de las Casas (1976 y 1967).

c) Insisto, su argumentación se basa en la analogía; este procedimiento, manejado de manera excepcional por Calderón, era un elemento esencial del auto sacramental,[10] y en los autos sacramentales con tema mitológico, Sor Juana, como Calderón, de nuevo, subraya las analogías entre las distintas religiones, y señala esos "visos", esas semejanzas o apariencias que permiten trazar analogías entre el cristianismo y otras religiones, sobre todo entre la hebrea y la grecorromana[11] con la cristiana, y en las loas mencionadas, con la religión prehispánica. En el capítulo "Sor Juana y los indios", donde Marie Cécile Bennasy-Berling habla de esta loa afirma:

> Al parecer, Sor Juana fue la única de su tiempo en predicar una pedagogía decididamente basada en una analogía positiva: ir del corazón de una religión al de la otra mediante una especie de transmutación (Bennasy-Berling, 1989: 329).

Esta suposición debe matizarse: la "analogía positiva" forma parte integrante de la estructura de los autos; en los autos mitológicos de Calderón se utiliza el mismo procedimiento que maneja la monja en *El Divino Narciso,* las relaciones analógicas entre el mito clásico y la Eucaristía.[12] Su gran novedad reside no en el uso de la analogía que relaciona al cristianismo con otras religiones, símil sistemático y casi canónico en Calderón; reside en el hecho insólito de agregar a la religión prehispánica como otro antecedente. Hacerlo, asegurar que ésta puede sumarse a la lista de religiones en las que "Dios puso algunos 'visos' de sus misterios", es de una gran osadía, y sin embargo, gracias a la impecable argumentación de la monja es posible subrayar las grandes semejanzas que existen entre las dos religiones e incluir a la religión de los mexicas como otro de los antecedentes del cristianismo, comparable por ello a la de los hebreos y los griegos, aunque en un nivel inferior de desarrollo y simbolización.

---

10. "Lo divino y lo eterno no pueden comprenderse más que, aunque imperfectamente, por medio de una analogía con lo humano y temporal. Ya que la obra de teatro puede presentarnos esa analogía con especial viveza, es legítimo poner al teatro al servicio de la teología" (Parker, 1983:55).

11. *OC.* Nota de Méndez Plancarte: "Dios puso algunos 'visos' (o reflejos) de Sus Misterios aun en las plumas gentiles (o paganas)", p. 517. Estas ideas provienen de varias fuentes, San Pablo, San Agustín, Santo Tomás de Aquino.

12. Véase, por ejemplo, *El Divino Orfeo* en sus dos versiones, *Los encantos de la culpa, El verdadero Dios Pan, Psiquis y Cupido, Andrómeda y Perseo*, etc. Revisar también el libro de Barbara E. Kurtz, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca.* Véase también Francis A. Yates, *El arte de la memoria.*

Sin descartar el hecho de que la semejanza puede parecer diabólica, como lo argumentaban los primeros cronistas, Sor Juana prueba la inquietante similitud entre los dos ritos. Su argumentación es canónica, descansa en el concepto de ley natural, emanada de la Naturaleza Humana quien, personaje del auto, explica en su preámbulo:

> y así, volviéndome al orden
> del discurso, digo que
> oyendo vuestras canciones (las de la Sinagoga y la Gentilidad),
> me he pasado a cotejar
> cuán misteriosas se esconden
> aquellas ciertas verdades
> debajo de estas ficciones (*DN*:25).

Tanto los distintos rituales de los aztecas –esas "ficciones"– como la simbolización de los sacrificios humanos, se parecen extrañamente al sacramento católico de la Eucaristía. Su "dibujo", sus "cifras", sus "figuras" han sido ideados por el "demonio", esa "sierpe", esa "hidra", ese "áspid", cuyas apariciones "remedan" con malicia las "sagradas maravillas". Para vencerlas la Religión no emplea como el arcángel San Miguel, San Jorge (o el Celo) "armas corporales " sino que con el "mismo engaño" si "su lengua (Dios) habilita", la dama española convencerá a la india bizarra de que la religión cristiana es parecida a la prehispánica. ¿No se habrá también Sor Juana travestido de "serpiente" o de "áspid", como en el paraíso el demonio para tentar a Eva, y ésta a su vez al hombre?

d) Creo necesario reiterarlo: la analogía es la piedra de toque de toda la argumentación. Las dos religiones se parecen: ambas religiones hacen del cuerpo de su dios un manjar sagrado. Occidente pregunta:

> ¿Será ese Dios, de materias
> tan raras, tan exquisitas
> como de sangre, que fue
> en sacrificio ofrecida,
> y semilla que es sustento? (*DN:*15).

Torquemada llama "tecualo" a esta ceremonia en que la divinidad es comida. América dice que "el dios de las semillas (hacía) manjar de sus carnes mismas".[13] Las dos religiones parten de un mismo ritual convertido en sacramento, la comunión: en los evangelios se lee: "El que come mi Carne, tiene la vida eterna". Del diabolismo prehispánico, de las perversas coincidencias, Sor Juana hace un arte. Utiliza para

13. Cf. *OC*, nota de Méndez Plancarte, p. 504. En Torquemada se indica que a ese ídolo hecho de alegría se le llamaba "manjar de nuestra vida". El amasamiento de alegría con sangre aparece en Durán, op. cit., aunque con variantes: amaranto y masa de maíz unidos con miel negra de maíz, pero las mujeres hacían una masa y figuraban manos, huesos, cuerpos y las depositaban en lo alto del altar, y luego lo amasaban con sangre.

doctrinar los mismos argumentos que su contrincante esgrime para defender a su religión. No combate, razona. ¿No convencía siempre así Sor Juana a sus contrincantes? Más que debate parece una seducción.[14]

e) Uno a uno, Religión va examinando los argumentos que América le presenta. Cada uno de ellos es el sustento inequívoco de la verdadera religión:

> ...esos portentos que vicias
> atribuyendo su efecto
> a tus deidades mentidas,
> obras del Dios Verdadero
> y de Su sabiduría
> son efectos... (*DN*:14).

Dios se hace carne y se ofrece en comunión a sus fieles, igual que el dios de las semillas; sólo los sacerdotes pueden tocarlo en ambos casos, y, antes de celebrar la comunión es necesario purificarse ("antes que llegue a la rica/ mesa tengo de lavarme,/ que así es mi costumbre antigua...", p. 17). Esta purificación mediante el agua permite a Sor Juana invocar "las aguas vivas" del sacramento del bautismo y establecer el verdadero puente entre la loa y el auto sacramental, en donde justamente esas aguas vivas, ese manantial purísimo simbolizarán al unísono el agua del bautismo y la fuente de Narciso. Así, con "retóricos colores" y mediante "objetos visibles" se materializará la alegoría, sustento del auto sacramental, e instrumento básico de la doctrina.

f) Una última acotación escénica y conceptual: la más delicada argumentación que emplea la monja, la máxima "fineza" (para usurpar uno de sus conceptos preferidos) consiste en demostrar el carácter simbólico, y sobre todo el "carácter incruento" de la religión cristiana:

> Ya he dicho que es Su infinita
> Majestad, inmaterial;
> más su Humanidad bendita,
> puesta incruenta en el Santo
> Sacrificio de la Misa,
> en cándidos accidentes,
> se vale de las semillas
> del trigo... (*DN*:16).

La excesiva corporalidad de los ritos de los vencidos tiene ventajas y desventajas: sirve de punto de partida, define los argumentos, refuerza las analogías, y al mismo tiempo subraya una concreción delatada por la crueldad del sacrificio humano

14. Cf. notas de Méndez Plancarte, t. III, p. 517. Véase Octavio Paz (1990).

y por el consiguiente derramamiento de sangre ("Dad de vuestras venas/ la sangre más fina", p. 4). Mediante el mismo tipo de paralelismo, que tanto le ha servido para catequizar en la loa, Sor Juana anuncia, antes de terminarla para pasar al auto sacramental, otro ejemplo de gentilidad, la grecolatina, cuya capacidad de conceptualización es, parece decir Sor Juana, mayor que la de la gentilidad prehispánica.[15]

Podría deducirse que Sor Juana propuso un concepto totalmente distinto de la evangelización en México: es la catequización, pero sobre todo el deseo de mostrar las relaciones que existen entre el máximo sacramento de la cristiandad –la Eucaristía– y otras religiones, y la defensa universal del libre albedrío lo que mueve a la religiosa. Además, ha exorcizado en parte a los indígenas, ha destacado el sofisticado tejido de su religión y al hacerlo demuestra su posibilidad de equipararse a las religiones más cercanas a la cristiana, la hebrea y la grecorromana. ¿Existe mayor fineza?

15. Debo añadir que la polémica en este punto es enconada: Ricard, uno de los más famosos estudiosos modernos de la obra misionera en México, niega que los frailes del siglo XVI hubiesen aprovechado las analogías entre la religión azteca y la cristiana para su labor evangelizadora, antes bien esas mismas analogías fueron consideradas, como ya se apuntaba más arriba, estrategias del demonio (Ricard, 1986:96-108). Para corroborar lo dicho puede utilizarse como ejemplo un texto de Sahagún, citado por Ricard: "Necesario fue destruir todas las cosas idolátricas, y todos los edificios idolátricos y aun las costumbres de la república que estaban mezcladas con ritos de idolatría y acompañadas de ceremonias idolátricas, lo cual había casi en todas las costumbres que tenían en la república con que se regía, y por esta causa fue necesario desbaratarlo todo y ponerles otra manera de policía, que no tuviese resabios de idolatría" (ibíd.:104). En cambio, Octavio Paz (1990) subraya la importancia que para el período barroco tiene el sincretismo religioso, y por ende, las analogías entre diversas religiones: "El siglo XVII novohispano fue un siglo marcado por la influencia intelectual de los jesuitas. El sincretismo de la tradición hermética... se adaptaba admirablemente a su proyecto de conversación espiritual por arriba. Este sincretismo permitía la revalorización o, más bien, la 'redención' de las antiguas religiones nacionales, ya fuese la de los druidas para los descendientes de los galos, la de Confucio para los chinos o la de Quetzalcóatl para los mexicanos", pp. 461-462. Existe además un texto, inédito, cuando apareció este ensayo, escrito por Georgina Sabat-Rivers, Apología de América y del mundo en tres loas de Sor Juana. No concuerdo con algunas afirmaciones de ese texto, en particular su explicación de la relación de Sor Juana con el uso de los tocotines como recurso escenográfico. Véase *supra* nota 6, donde se demuestra que eran conocidos ampliamente no sólo por la monja, sino por todos sus contemporáneos novohispanos y casi todos sus contemporáneos europeos, incluyendo a los españoles.

Obras citadas de Sor Juana

Obras completas, 4 volúmenes, México, FCE, Biblioteca Americana (edición de Alfonso Méndez Plancarte, tomos I, II y III; tomo IV, edición de Alberto G. Salceda). Tomo I, Lírica personal, primera reimpresión, 1976; tomo II, Villancicos y letras sacras, primera reimpresión, 1976; tomo III, Autos y loas, primera edición, 1955; tomo IV, Comedias, sainetes y prosa, primera reimpresión, 1976.

La carta de Sor Juana al P. Núñez (1682), Antonio Alatorre, estudio, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXV, número 2, 1987, pp. 591-673, El Colegio de México, 1987.

Bibliografía

Bataillon, Marcel. 1976. Ensayo de explicación del auto sacramental. En: Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos.

Baudot, Georges. 1983. *Utopía e historia de México*. Madrid: Espasa-Calpe.

Bennasy-Berling, Marie Cécile. 1989. *Humanismo y religión en Sor Juana de la Cruz*.

Cortés, Hernán. 1976. *Cartas de relación*. México: Porrúa.

de Acosta, José. 1979. *Historia natural y moral de las Indias*. México: FCE.

de las Casas, Bartolomé. 1967. *Apologética Historia de las Indias*. México: Instituto de Investigaciones Históricas.

de las Casas, Bartolomé. 1976. *Historia de las Indias*. México: FCE (cuidado del texto de Agustín Millares Carlo, estudio preliminar de Lewis Hanke).

de Mendieta, Jerónimo. 1945. *Historia eclesiástica indiana*. México: Salvador Chávez Hayhoe.

de Torquemada, Juan. 1975-1983. *Monarquía indiana*, México, UNAM, 7 volúmenes (edición preparada por el Seminario para el estudio de fuente de tradición indígena, bajo la coordinación de Miguel León-Portilla).

Díaz del Castillo, Bernal. 1983. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Patria.

Durán, Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España*. México: Porrúa.

Kurtz, Barbara E. 1991. *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*. Washington: The Catholic University of America Press.

Leonard, Irving A. 1976. *La época barroca en el México colonial*, México, FCE.

O'Gorman, Edmundo. 1986. *La invención de América*. México: FCE.

Pagden, Anthony. 1988. *La caída del hombre natural*. Madrid: Alianza.

Parker, Alexander A. 1983. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Barcelona: Ariel.

Paz, Octavio. 1990. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.

Ricard, Robert. 1986. *La conquista espiritual de México*. México: FCE.

Sabat-Rivers, Georgina. 1992. Apología de América y del mundo en tres loas de Sor Juana. *Revista de Estudios Hispánicos*, número dedicado al Encuentro de culturas (coord.: Mercedes López Baralt).

Yates, Francis A. 1994. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

Zavala, Huguette. América inventada, fiestas y espectáculos en Europa del siglo XVI al siglo XX. Ensayo inédito.

Zavala, Silvio. 1971. *Las instituciones jurídicas en la conquista de América*. México: Porrúa.

El periodismo femenino. La escritura como desafío

Ana María Portugal

Las mujeres en la historia son como una especie de muro de arena:
entran y salen al espacio público sin dejar rastro, borradas por las huellas.
Celia Amorós

La imposición patriarcal del silencio que rige para las mujeres desde los tiempos más remotos las hizo invisibles, sin legitimidad de voz y de presencia. Desterradas del reino del conocimiento, cuerpos por antonomasia, las mujeres condenadas por los cónclaves papales a no "tener alma", se convirtieron en "sombras ligeras en el teatro de la memoria" (Duby y Perrot, 1991). Memoria incompleta y arbitraria refrendada por los cánones culturales y literarios, que pasaron por alto, omitieron y/o descalificaron la obra y acción de una selecta promoción de mujeres que, a través de la palabra escrita, intervinieron abiertamente en la escena cultural y política americana en los siglos XIX y XX.

Estas mujeres utilizaron la escritura como desafío. Gesto militante desde los tiempos de Christine de Pizán, mujer ilustrada del Renacimiento europeo que, para no ser omitida, dio forma y empuje a la célebre *Querella de las mujeres*. Tribuna de discusión intelectual, la *Querella* intentó socavar el pensamiento fundamentalista de la Iglesia y de los filósofos racionalistas acerca de las mujeres. Al respecto, la historiadora Milagros Rivera señala:

> En la *Querella de las mujeres*, que tiene historia bien conocida ya en el siglo X, son visibles en el siglo XV dos temas muy interesantes literaria y políticamente; dos temas que siguen muy vivos en el pensamiento feminista contemporáneo. Uno de ellos es el ideal de igualdad entre los sexos; el otro es la existencia de autoridad simbólica femenina... (Rivera, 1997).

En efecto, el uso de la escritura por un notorio grupo de mujeres de vanguardia de nuestro continente, en particular durante el siglo XIX, se erigió en arma estratégica para levantar la voz, intervenir y reclamar ser parte del mundo. En el gesto de hablar

por sí mismas y negarse a ser nombradas por otros, siguiendo el pensamiento de Christine de Pizán, podemos advertir un notorio ejercicio de ciudadanía, en la ruta de llevar adelante un proyecto cultural destinado a dar un lugar de autoridad a las mujeres. Estamos ante una nueva *Querella de las mujeres* que, a pesar de su resonancia en los ambientes intelectuales de la época, ha sido minimizada, caricaturizada y/o ignorada por los cánones literarios e historiográficos de América Latina, privándonos de conocer a una brillante genealogía de mujeres, cuya vida y obra pioneras son parte de otra versión de la historia, la que no nos contaron en la escuela y que hubiera permitido dar sentido e identidad a los proyectos culturales de las nuevas generaciones de mujeres. Estas antecesoras transgredieron las normas y convenciones de su clase social, escribiendo y fundando periódicos y revistas, adquiriendo imprentas, estableciendo un diálogo con las corrientes intelectuales de su época, y participando en el discurso público cultural (Arango-Keeth, 2000). Mujeres de su tiempo, ellas se beneficiaron de la alfabetización y del discurso liberal heredero de la Revolución Francesa que favoreció un clima de debate que permeó las cátedras universitarias, las tribunas parlamentarias, el foro, la prensa y los salones literarios. Estos fueron los marcos donde actuaron. Marcos, es preciso decirlo, sujetos a cánones y a leyes restrictivas. No se esperó de las mujeres nada "sesudo" o "profundo". Rubén Darío decía que las escritoras carecían de atributos que las identificara con la feminidad. Sarmiento, aunque menos misógino que Darío, afirmó en una discusión sobre la capacidad intelectual de las mujeres que el "discurso filosófico de las verdades sociales no se ha hecho para las mujeres, cuyas cabezas son impotentes para abrazar las verdades abstractas" (Garrels, 1989). La palabra de las mujeres carecía de autoridad a menos que fuera mediada por la voz masculina. Pese a los prejuicios y dificultades, esta avanzada femenina disputó el espacio a los varones ilustrados y dialogó con ellos sobre el proyecto de nación, exigiendo para las mujeres un mejor destino en la construcción de las nuevas repúblicas.

La "infelicidad" de leer y escribir

El acceso temprano a la educación de una porción de mujeres de las clases altas y medias de países como Argentina, Chile, Uruguay, México y Costa Rica inquietó sus mentes y les dio herramientas para salir al mundo. Uno de los más importantes cambios producidos gracias a la alfabetización fue su incorporación como consumidoras en el mercado de textos impresos (Cánova, 1998). El folletín, o novela por entregas, acaparó la atención de este grupo ilustrado de mujeres, hecho que no pasó inadvertido en los círculos eclesiásticos y conservadores que condenaron el "vicio" de leer novelas, alertando sobre sus efectos "nocivos": "Conocemos a una señora que no pudo ser muy feliz... y que es desgraciadísima a causa de su pasión por las novelas...", escribió un lector en 1900, en una carta dirigida al periódico *El amigo del obrero* de Montevideo. La novela promueve la "disipación", advertía la Iglesia, y es

una amenaza para el hogar, "una mujer sin dedal es un ser horrible... sueña con el divorcio, le falta tiempo para obedecer a su marido y fuerzas para mandar a sus hijos" (ibíd.).

Durante la Colonia, la difusión de las ideas de avanzada fue una empresa riesgosa; los impresores y quienes comerciaban con libros debieron eludir el ojo vigilante de la Inquisición y de la Corona española, que había establecido severas sanciones a quienes introdujeran libros "obscenos" y peligrosos para la seguridad pública (ibíd.). Las mujeres aparecían como las principales sospechosas y muchas fueron excomulgadas y/o encarceladas por leer esta clase de libros. En 1817, doña Josefa Sarmiento fue denunciada "por haber dicho que sólo con Dios y con los libros se confesaba, pues los sacerdotes son hombres viciosos" (Palma, 1964).

La privacidad de las tertulias literarias constituyó una alternativa para una élite femenina deseosa de expresar sus ideas y dar a conocer sus escritos. Al ojo de los inquisidores, "una mujer que escribe" es siempre sospechosa, como Angela Carranza, mística del siglo XVII que se hacía llamar Angela de Dios, a quien el Tribunal de Lima ordenó quemar públicamente sus escritos luego de sentenciarla a vivir de por vida en un convento con la advertencia de "...que se le prive de papel, tinta y pluma para que no se comunique con persona alguna..." (Mannarelli, 1986). La conjura de reducir a las mujeres al silencio, desde tempranas épocas, constituye la expresión más exacerbada de una cultura misógina todavía vigente.

Más adelante, la prohibición y el estigma dificultan el camino de las nóveles escritoras. Está en juego su respetabilidad. Algunas corren ese riesgo. La escritora Josefina Pelliza de Sagasta dijo en 1885 que "la mujer argentina que escribe una carta, una página, un libro, en fin, tiene que ser antes que escritora, heroica" (Frederick, 1993). La aparición en 1850 del primer periódico de mujeres de Argentina, *La Camelia*, produjo reacciones groseras del periodismo local que usó términos tan peyorativos como "mujeres públicas" (Sosa de Newton, 1984). La escritora peruana Carolina Freire de Jaimes, que escribía una columna semanal sobre política, ciencia y medicina en el diario *La Patria*, fue calificada de "autosuficiente", "presumida y pretenciosa", y acusada de "meterse en terrenos masculinos". Esta manera de silenciar la palabra femenina fue un recurso muy efectivo. Las cofradías literarias masculinas del XIX dejaron en claro que la norma para una mujer que escribe es la modestia y la discreción, "cualidades propias de quien pertenece al sexo de los hechizos... pero no cuando tomando un aspecto viril que no le cuadra, se presenta arrogante vestida con el peto y esgrimiendo la espada de las amazonas..." (Denegri, 1996).

Si estos fueron los límites que la sociedad marcaba para las que se atrevían, había que imaginar otras maneras para desafiar el orden existente. El salón literario es apenas un punto de partida y, sin embargo, viene a ser la primera expresión orgánica de un grupo decidido a intervenir en el debate cultural y político de la época. El siguiente paso será el periodismo como un lugar para insertarse en el mundo público. Según Francine Masiello:

> Los diarios femeninos del siglo XIX abren un vasto panorama de ideas sobre la participación de la mujer en la vida cultural y cívica. Al contrario de la opinión crítica, que insiste en el papel de la mujer como cómplice o ayudante del hombre, la rica tradición periodística revela otra versión de la historia, en la cual la mujer pelea por sus derechos y toma la iniciativa en los campos de la política y la cultura (Masiello, 1994).

Primera expresión literaria

La independencia de España y Portugal no significó necesariamente una mejora en las condiciones de vida de la población femenina de las nuevas repúblicas. Aquellas mujeres cuyo protagonismo en las guerras independentistas fue evidente, quedaron al margen de los asuntos públicos. Los próceres, caudillos y políticos no esperaban que ellas "se mezclaran en los negocios políticos", como aconsejó Simón Bolívar a su hermana María Antonia, en una carta de 1826. Bolívar consideraba que la mejor virtud de una dama era "ser neutral" en la política, porque "su familia y sus deberes domésticos son sus primeras obligaciones" (Cherpak, 1985). Un duro revés para las aspiraciones de las mujeres que estuvieron envueltas en conspiraciones, que sirvieron de correo, que trasladaron y/o proveyeron de armas a los ejércitos insurgentes, que vieron saqueadas sus casas perdiendo a su familia y bienes, que usaron el fusil en los frentes de guerra, o que utilizaron medios escritos, como la mexicana Leona Vicario, arrestada por enviar informes en clave a los combatientes a través del periódico *El Ilustrador Americano* que dirigía su marido Andrés Quintana Roo (Urrutia, 1979).

Se ha dicho que el periodismo constituyó la primera expresión literaria de las mujeres del siglo XIX (Sosa de Newton, 1984). Al periodismo de panfleto de las logias conspirativas durante las luchas independentistas, le siguen periódicos y revistas de diverso corte, que hacen su entrada en los inicios de la Independencia. La aparición de las burguesías nacionales requirió un escenario moderno para dejar atrás las formas obsoletas del orden colonial. La difusión de la palabra impresa, como espacio de discusión, debate y encuentro, adquiere a mediados del siglo XIX una enorme importancia. Esta prensa, que todavía no se rige por los cánones actuales de la industrialización, actúa como correa transmisora de las nuevas demandas de la ciudadanía en ciernes que busca canales de expresión. El periódico se convierte en una suerte de ágora amplificada, que acoge las voces y discursos de una incipiente sociedad civil:

> Frente a la fuerza represiva de la religión, la ley y el Estado, el periodismo promueve y canaliza voces disidentes, propuestas que desafían al *status quo*, críticas y debates que penetran el espacio controlado del Poder y pugnan por su transformación (Area, s/f).

La prédica liberal, que impregna a una buena parte del periodismo del siglo XIX, es el caldo de cultivo para la incursión de una vanguardia femenina que apuesta

a conquistar un lugar en ese escenario. Las flamantes periodistas son mujeres cultivadas de las élites económicas y políticas y/o que provienen de una clase media con aspiraciones profesionales. Aunque no están vinculadas orgánicamente, entablan un diálogo con otras mujeres que buscan salir del encierro doméstico, empeñadas en incursionar en la literatura a costa de las burlas y el desprestigio que esto acarrea.

Para el "bello sexo"

Durante el período colonial, la prensa no registró, al parecer, ninguna presencia femenina. Una rareza fue "La reformadora limeña", cuyas crónicas se leyeron en *El Diario de Lima*, primer periódico peruano aparecido en 1790. Pero es apenas una referencia, no existe mayor información que conduzca a alguna pista sobre esta cronista anónima (Miró Quesada Laos, 1957). Lo que se sabe y dice acerca de las mujeres en estas publicaciones es responsabilidad de los varones. *El Mercurio Peruano* (1791), *El Telégrafo Mercantil, Rural, Político Económico, Historiográfico del Río de la Plata* (1801), y el *Diario de México* (1805), al ocuparse de la situación de las mujeres presentaron artículos referentes a problemas domésticos, al cuidado de la salud, al carácter femenino, al lujo y a la extravagancia de "algunas damas". Al finalizar el siglo XVIII, la discusión sobre la educación femenina y el papel de las mujeres toma un nuevo cariz al influjo de los debates filosóficos y políticos, y a la creación de los primeros colegios y otros establecimientos de enseñanza para un sector de mujeres de las clases altas. "¿Debe ilustrarse a las mujeres?", "¿bajo qué circunstancias?". Las mujeres ilustradas "¿serán merecedoras de más respeto como esposas y madres?", preguntaba en 1810 un articulista del *Semanario Económico de México* (Mendelson, 1985). Las opiniones mayoritarias, siempre masculinas, se inclinaban por otorgar a las mujeres el derecho a tener mejor instrucción que los hombres, ya que "ejercen mayor influencia sobre sus pequeños hijos". Las mujeres debían prepararse para desempeñar óptimamente su rol de madres y esposas, y los maridos desear tener a su lado a una mujer inteligente y cultivada.

Proclamada la independencia de España, el quehacer periodístico se acrecienta en las nuevas repúblicas y el interés de los editores está puesto en las mujeres. Aparecen periódicos y revistas dedicados al "bello sexo" que abren sus páginas a las mujeres escritoras en una postura ecléctica impensable: son invitadas a enviar "sus colaboraciones" (Castañeda y Toguchi, 1999). Este escenario anima a algunas que, desde una actitud crítica, escriben cartas anónimas a estas publicaciones para expresar su rechazo a la forma como están presentadas las mujeres. Convienen en que estas publicaciones no las reflejan porque "están escritas por hombres". Exigen un "mejor material didáctico y literario producido por escritoras" (Hernández, 1995). Otras más osadas envían colaboraciones, como la desconocida que firma "La amante de su patria" y que en 1901 hace llegar al *Telégrafo Mercantil...*, un texto traducido del francés (Sosa de Newton, 1995). En Querétaro, el *Diario de México* da a conocer las cartas firmadas por "una joven viuda de Querétaro" que denuncia la situación de

ignorancia en que viven las mujeres y pide que el gobierno establezca "colegios de niñas, en que, en las diversas clases se enseñara lo respectivo como se hace en los colegios de hombres". De esta manera "...formado el espíritu de las mujeres, no seremos tratadas como unas muñecas, ni como esclavas..." (Franco, 1984).

En 1816, un grupo de damas argentinas forma una especie de club llamado "Las amigas del *Observador Americano*", periódico que había publicado una serie de artículos sobre "la educación de la mujer". "Las amigas" avisaron al diario que iban a reunirse los días lunes para leer estos artículos (control ciudadano de nuestros días), para comentar y dar su opinión a través de cartas, y "según la orientación de las notas, unirse a ellos en la empresa o declararse sus enemigas" pues los articulistas incurrían en contradicciones acerca del modelo de mujer que la sociedad esperaba. Una de ellas comentaba en una carta: "¿Qué debemos cultivar en este caso? ¿Las letras o las modas?" (Sosa de Newton, 1995). Voces anticipatorias que son reflejo de una creciente insatisfacción traducida en la búsqueda de respuestas menos contradictorias para sus vidas.

Tipógrafas, rebeldes y herejes

Uno de los primeros oficios que aprendieron algunas mujeres en la Colonia y que se extendió durante el siglo XIX, fue el de la tipografía, medio que adquirió importancia estratégica en la configuración del periodismo femenino. Así lo pensó la cubana Domitila García de Coronado, al establecer la primera Academia de Tipógrafas y Encuadernadoras en Cuba (Núñez, 1989). Algunas pioneras de este quehacer provienen del Caribe inglés a fines del siglo XVII, dato no menor en el itinerario que estamos trazando. En ciertos casos, la viudez las forzó a entrar en el oficio, como la jamaicana Mary Baldwin que, en 1722, al morir su esposo, tomó las riendas del periódico *The Weekly Jamaica Courant* (Lent, 1991). Más independientes, porque no estaban atadas a un vínculo matrimonial, las hermanas Frances, Priscilla y Sarah Stockale, residentes en Bermuda, empiezan a trabajar en 1784 al lado de su padre Joseph, dueño del primer rotativo de Bermuda, el *Bermuda Gazette*. En la edición del 3 de octubre de 1801, el padre deja constancia de la autoría del periódico al colocar una advertencia en la portada "Impreso por Jos. Stockdale e hijas" (Lent, 1991).

La convicción de que la imprenta era una poderosa arma para propagar ideas impulsó a Francisca Flores a introducir la imprenta en Oaxaca en 1720. Se conoce de ella sólo una producción, el *Sermón fúnebre de la venerable madre Jacinta*, monja del Monasterio de Santa Catalina de Siena (Martínez, 1998). Con el mismo ímpetu y tal vez con menos devoción cristiana, otra mexicana, Jerónima Gutiérrez, esposa del primer impresor colonial, Juan Pablos, lo secunda en este oficio al que posteriormente se une su hija. En 1541, Jerónima imprime la hoja volante informativa más antigua, y en 1660, Paula Benavides, edita en su imprenta mexicana, las *gacetas* que contienen informaciones de diverso tipo (Espinoza, 1995). A fines del siglo XIX, las tipógrafas constituyeron un número importante en el gremio gráfico de México (Ra-

mos Escandón,1989). Una prueba de ello fue que el primer periódico escrito por mujeres, *Las Hijas del Anáhuac* (1872), es impreso por las alumnas del Taller de Artes y Oficios para mujeres (Ramos, 1989). En Lima, la escritora Angela Carbonell pone a disposición su imprenta para editar el periódico *La Alborada,* que dirigió en 1874 la escritora argentina Juana Manuela Gorritti (García y García, 1925). Sin embargo, hubo una fuerte resistencia masculina para que este oficio fuera desempeñado por mujeres, como en Argentina donde los sindicatos gráficos se mostraron contrarios al ingreso de mujeres en las imprentas como mano de obra, fenómeno que se repite en otras partes del mundo (Barrancos, 1994).

La difusión de la imprenta adquirió gran magnitud con los grupos anarquistas y socialistas al comenzar el siglo XX, en países como Argentina, Brasil y Uruguay. La proliferación de publicaciones anarquistas, de todo tipo y periodicidad, favoreció el desarrollo de una industria gráfica, particularmente en Argentina, donde la inserción femenina en la actividad fabril hizo posible el surgimiento de una promoción de mujeres, muchas de ellas inmigrantes europeas, que utilizaron los talleres de las imprentas anarcosindicalistas para editar periódicos y panfletos de denuncia contra la explotación de las obreras en manos del capitalismo, y "la opresión del machismo". Entre 1880 y 1890 entran en circulación hasta 20 diarios anarquistas simultáneamente en francés, español e italiano. Esta cantidad fue igual a la de Barcelona, considerada el "bastión anarquista" (Molyneaux, 1997). "Feroces de lengua y pluma. Ni Dios, Ni patrón, Ni marido", en las páginas de *La Voz de la Mujer* (1896), periódico anarquista fundado y dirigido exclusivamente por mujeres, estas frases resultan emblemáticas, producto de la atmósfera de agitación revolucionaria que se vivió en aquellos años y por la influencia de los escritos de mujeres anarquistas del norte, como Emma Goldman, Teresa Claramunt y Soledad Gustavo, los que al igual que *La mujer y el socialismo* de Bebel, fueron material de lectura de las militantes. El libro de Bebel se publica por entregas en el periódico *La Vanguardia* en 1897, y se convierte en un *best seller*. Entre 1879 y 1913 tuvo 53 ediciones y fue traducido a once idiomas (Barrancos, 1994).

Igualmente, las ideas socialistas que abrazó una promoción de mujeres trabajadoras fueron diseminadas a través de la prensa obrera muchas veces sustentada por éstas, como en el caso de la chilena Carmela Jeria, obrera tipógrafa que dirigió el periódico *La Alborada* en 1905 en Valparaíso. Es sintomático que *La Alborada,* de ser inicialmente "una publicación social obrera", se convirtiera un año después de su aparición en un "periódico feminista" como se lee en la portada (Hutchison, 1992). Adquirir una imprenta fue para Belén Gutiérrez de Mendoza, luchadora zapatista, un paso adelante en su propósito de editar *Vésper*, periódico de oposición al gobierno de Porfirio Díaz. Esta publicación fue un hito durante la Revolución Mexicana por su larga duración, que va de 1901 a 1937. Producto de las actividades conspirativas de su fundadora, *Vésper* sufrió allanamientos y clausuras y Gutiérrez de Mendoza fue encarcelada en varias oportunidades. En 1919, Juana Belén toma la decisión de tener su propia imprenta, porque no desea, según sus palabras, dejar en manos ajenas la

tarea de imprimir su periódico. Gutiérrez de Mendoza, junto con Guadalupe Rojo y Carlota Antonia Borrego, consideradas las primeras periodistas de México, formaron el Frente de Prensa Independiente, con los hermanos Ricardo y Enrique Flores Magon, opositores al régimen porfirista (Jiménez, 1991).

Pero la imprenta también fue un oficio peligroso para las mujeres. En 1832, Felipa Olgado –esposa de Juan Calorio, dueño del periódico de oposición *El Telegráfo de Lima*– denunció ante el Congreso el allanamiento de su casa e imprenta, así como la detención de su marido por el gobierno de esa época. Posteriormente, Calorio fue asesinado y Felipa decidió continuar editando el periódico cuando nadie quiso asumir esta labor para "defender la libertad de opinar", según sus palabras (Basadre, 1983). Imposible saber si Felipa consiguió salir adelante o si fue silenciada definitivamente. Su rastro se pierde en las páginas de la historia oficial, como el de tantas otras.

Se podría construir una genealogía de mujeres impresoras y dueñas de periódicos que sufrieron persecución política y religiosa, además del allanamiento y destrucción de sus imprentas, no sólo en tiempos coloniales. Durante la guerra civil de 1895 en el Perú, la imprenta y editorial de Clorinda Matto de Turner –escritora y periodista, iniciadora del indigenismo literario en América–, fue asaltada y destruida por el bando triunfante. Matto se vio obligada a exiliarse en Argentina, porque además pesaba sobre ella la excomunión de la Iglesia Católica por el "delito" de criticar el celibato sacerdotal (Denegri, 1996). Matto bautizó a su imprenta con el nombre de La Equitativa, empleando sólo a mujeres, señal que en esa época en Lima el oficio tipográfico estaba extendido entre el sexo femenino.

La figura de Clorinda Matto reviste particular interés por la dimensión de su actuación cultural que abarca la política, el periodismo, la literatura y su compromiso con la educación femenina. En todos estos planos, Matto fue polémica. Si su libro clásico *Aves sin nido* contiene una apasionada defensa de la población indígena y un cerrado rechazo al celibato sacerdotal, su desempeño como directora de *El Perú Ilustrado,* considerado como "la más alta tribuna literaria de Lima" (Sánchez, 1965), le ocasionó el desprecio de sectores conservadores y eclesiásticos por sus tajantes opiniones sobre la libertad de prensa, la libertad de cultos, y fundamentalmente por haber criticado duramente a los causantes de la derrota ante Chile, especialmente en las páginas del semanario *Los Andes*, periódico editado en su imprenta y que fundó para defender la política del general Andrés Avelino Cáceres, héroe de la guerra del 79 y presidente de la República en ese momento (Portugal, 1999). Igualmente polémica en este contexto es la escritora argentina Juana Manso, educadora y pionera de la prensa de mujeres en América, al fundar tempranamente en Brasil *O Jornal das Senhoras* (1852). Recibió ataques de los grupos conservadores a raíz de sus posturas radicales respecto del matrimonio, la educación femenina y la religión, y sus ideas antirracistas y antiesclavistas. Comprometida con la causa de la educación laica, y apasionada defensora de los derechos de las mujeres, Sarmiento –que la invitó a compartir su programa educacional– le advirtió en una carta sobre los peligros de su

protagonismo: "una mujer pensadora es un escándalo... Y usted ha escandalizado a toda una raza". Manso vivió en tiempos intolerantes: a su muerte las autoridades le negaron el derecho de ser sepultada en el cementerio católico porque se había convertido al protestantismo, negándose en su lecho de muerte a recibir a un sacerdote (Fletcher, 1994).

Otra víctima de la intolerancia religiosa y de la misoginia es Ramona Ferreira, periodista y escritora adscrita a la corriente del librepensamiento, quien fundó en 1902 *La Voz del Siglo*, primer periódico paraguayo dirigido por una mujer. El 13 de octubre de 1902 su imprenta sufrió el asalto de un grupo vociferante que, con insultos y amenazas, invadió el local destruyendo ejemplares del periódico. Acusada de "hereje" y "desvergonzada", Ramona valientemente se enfrentó a los agresores quienes huyeron. *La Voz del Siglo* fue nuevamente asaltado dos años después, mientras Paraguay estaba en guerra civil y Ramona, al igual que Clorinda Matto, se exilió en Buenos Aires. Historiadoras feministas llaman la atención al hecho que existiendo en esa época otros periódicos de la misma índole que *La Voz del Siglo* que atacaban duramente al clero y a la Iglesia Católica, no fueran objeto del tipo de violencia que sufrió Ramona Ferreira (Soto, 1993).

Periodismo de compromiso

Los periódicos y revistas femeninos en esta época desarrollan una línea de compromiso no sólo con la causa de la educación y la ciudadanía política de las mujeres. Reclaman, por sobre todo, el derecho a ser parte del debate cultural y político apropiado por los hombres. Tomar la palabra aparece como la primera consigna. Así lo entendió la escritora chilena Martina Barros, quien, en un gesto audaz, publica en 1873 en la *Revista de Santiago* una versión traducida del inglés del libro *La esclavitud de la mujer*, del filósofo inglés John Stuart Mill, aparecido en 1869. Poner en evidencia las causas de la discriminación de género en las páginas de una revista, patrimonio exclusivo de la ilustración masculina, fue un reto y una toma de posición evidente. Era algo más que un gesto de excentricidad de dama aristocrática, en apariencia bien avenida con los varones de su clase, porque se permite interrumpir el monólogo complaciente de la varonilidad en la tertulia de su tío Diego Barros Arana a la que concurrían los más sobresalientes intelectuales de la época (Santa Cruz et al., 1978).

Mary Louise Pratt, en un lúcido trabajo titulado "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano", destaca:

> desde la Independencia, a través del largo proceso de negociación de la hegemonía criolla, los hombres euroamericanos abiertamente consolidaron su privilegio como los únicos dueños de la cultura y el poder ciudadanos. Se trataba de negar a las mujeres –y a los no blancos– el derecho de tomar la palabra y hablar en nombre de toda la ciudadanía (Pratt, 2000).

En virtud de ello, el colectivo de mujeres que lideró esta avanzada cultural instaló desde el primer día en las páginas de sus periódicos y revistas una suerte de decálogo basado en el derecho a participar y ser tomadas en cuenta en las políticas gubernamentales y en los cambios producidos por el progreso y la modernidad. Muchas dejaron constancia en sus artículos que "el progreso tenía que incluir una reforma del estado de la mujer, para ellas, la electricidad, el ferrocarril y otros progresos materiales no eran suficientes" (Frederick, 1993). Otro punto de este decálogo fue el panamericanismo, como lo hacen notar algunas historiadoras feministas, traducido en una apuesta de comunidad de intereses regionales mediante la unión y el compromiso de la *intelligentzia* nativa, a favor de una identidad cultural y geográfica, capaz de dar valor a las tradiciones, defendiendo el idioma y el respeto por las culturas autóctonas. La conciencia de doble pertenencia, nacional y continental, se tradujo en los objetivos y en la orientación de sus publicaciones. Existió en ellas la necesidad de afianzar un doble compromiso como escritoras y como ciudadanas. Juana Manuela Gorritti y Clorinda Matto fundaron revistas literarias bajo este sello. En el folleto de propaganda de *La Alborada del Plata* (1887), Gorritti hizo notar lo que llamó "carencia de amplitud de propósitos" de la mayoría de las publicaciones literarias del continente que, según ella, "están limitadas a la circulación local, lo que priva a los lectores de conocer la obra de intelectuales de otros países", cuestión que *La Alborada* se encargaría de subsanar (Masiello, 1994). Matto, que fundó en el exilio *Búcaro Americano* (1896), reiteró este compromiso panamericanista al abrir las páginas de su revista a un selecto grupo de escritores, hombres y mujeres, de las letras hispanoamericanas: Rubén Darío, Juan de Dios Peza, Soledad Acosta de Samper, Lola Rodrígues de Tío, Manuel Gutiérrrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Ricardo Palma, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Santos Chocano, Carmen de Burgos, Ramón del Valle Inclán, Mercedes Cabello de Carbonera, entre otros. Este gesto cosmopolita apunta también a crear una red de apoyo basada en el género alimentada por el intercambio epistolar, la corresponsalía, y la promoción de las creaciones literarias de autoras de diferentes países en las páginas de esta revista (Portugal, 1999).

En esta línea podríamos mencionar, entre numerosos ejemplos, a la revista *Corymbo*, fundada en 1885 por las escritoras brasileñas Revocata Heolisa y Julieta de Melo. *Corymbo* circuló por más de medio siglo, algo inusual en este tipo de publicaciones, ayudó a vencer los prejuicios contra las literatas y propició la formación de una red de apoyo entre ellas, siguiendo en eso a *Búcaro Americano* y *La Alborada del Plata*. Los y las más importantes escritores/as de la época escribieron en esta revista. Revocata fue además una abolicionista, como la mayoría de las sufragistas y feministas de su época (Shumaher y Vital, 2000).

Abandonar "el limbo de la ignorancia"

Asombra enterarse de la existencia de un número tan grande de periódicos y revistas fundados y dirigidos por mujeres, particularmente durante el siglo XIX, fenó-

meno que abarca la mayoría de los países del continente. La repercusión que tuvo la prensa de mujeres en el ambiente cultural y político se expresó en Brasil, por ejemplo, en el gesto del Emperador Don Pedro II y su hija, la princesa Isabel, de incorporarse como suscriptores en 1875 al periódico *O Sexo Feminino* (Hahner, 1985).

Las particularidades de este periodismo están en su carácter netamente de opinión antes que noticioso. Las redactoras no son periodistas de oficio y utilizan frecuentemente un seudónimo o nombres inventados. El contenido fue variado, una combinación de la crónica de viajes y espectáculos con recetas de cocina y modas, tema que mereció más de una mirada crítica, además de la inclusión de un amplio material literario: poesía, novela, semblanzas de mujeres destacadas en el mundo, con énfasis en las heroínas de las guerras de la Independencia. Los artículos enviados por las colaboradoras dieron preferencia a temas materia de debate público en esos momentos, como el nuevo papel de la "mujer moderna" en el hogar y en la familia, y la necesidad de una educación superior, "científica" y laica.

Una gran mayoría fueron publicaciones de corta duración que tenían entre cuatro y ocho páginas. Se caracterizaron por ser proyectos autofinanciados sin sustento comercial, basados únicamente en la suscripción. Esta situación empezó a cambiar al ingresar el siglo XX. En Brasil, donde la prensa de mujeres fue una de las más activas y nutridas del continente, la *Revista Feminina* que fundó Virgilina de Sousa Sales en 1915, fue la primera publicación comercial femenina de ese país. Se inició con cuatro páginas y al cabo de poco tiempo llegó a tener cien páginas con 200 ilustraciones, 4 mil 325 suscriptoras/es y las firmas de lo más selecto de la intelectualidad de ese país. El prestigio de la revista se debió en gran parte a una buena campaña publicitaria. Los anunciantes conocían el número exacto del tiraje porque era contado en público. Virgilina afirmaba que su revista era "el primer gran trabajo a favor de nuestro sexo". *Revista Feminina* circuló hasta 1927 (Shumaher y Vital, 2000).

Las editoras de estas revistas y periódicos fueron, mayoritariamente, escritoras, maestras y sufragistas, lo que abonó a favor de la prédica del derecho a la educación de la mujer, su acceso a la ciudadanía política y a considerar la escritura como un oficio y un trabajo. La causa del "mejoramiento moral e intelectual de la mujer" es una parte medular de la propuesta cultural de esta prensa. En México, la escritora Laureana Wrigth de Kleinhans fundó en 1887 el periódico *Las Violetas del Anáhuac*, en cuyo primer número dejó sentados sus propósitos:

> Venimos al estadio de la prensa a llenar una necesidad: la de instruirnos y propagar la fe que nos inspiran las ciencias y las artes. La mujer contemporánea quiere abandonar para siempre el limbo de la ignorancia y con las alas levantadas desea llegar a las regiones de luz y verdad (Hernández, 1994).

En 1877, el periódico *La Mujer*, editado en Santiago de Chile por Lucrecia Undurraga de Somarriva, saludó la medida del gobierno de permitir el acceso de las mujeres a la universidad, agradeciendo al ministro de Educación, Manuel Amunátegui,

por "su labor en pro de la educación femenina". Undurraga propuso que su periódico fuera "el órgano y sostén de estos intereses" (Santa Cruz et al., 1978).

El derecho de las mujeres a recibir una educación científica y "útil", fue otro de los puntos centrales del programa cultural de esta vanguardia femenina. Estuvo en consonancia con los ideales de progreso de sus naciones. Soledad Acosta de Samper, escritora colombiana de renombre continental, defendió ardientemente esta propuesta en las páginas de su revista *La Mujer*. En 1879 ella expone sus ideas sobre lo que espera de la "nueva mujer", al sacudirse de las viejas tradiciones y enseñanzas que la habían convertido en un ser dependiente, y que para romper estas trabas debería aprender a "arbitrar por sí misma su subsistencia" (Bermúdez, 1993).

La radicalidad de esta propuesta estuvo en consonancia con los primeros atisbos de sufragismo. Ana Roqué de Duprey, educadora y escritora puertorriqueña, decidió en 1893 incursionar en el periodismo para concientizar a las mujeres "sobre sus derechos y privilegios ciudadanos" (Montes, 1988). Fundadora de varias revistas y periódicos dirigidos a propagar no sólo la causa de la educación, Ana fue una propagandista infatigable del sufragio femenino, lo que dio motivo a un notable despliegue de publicaciones editadas con este mismo propósito en Brasil. En este país, la causa del derecho a voto para las mujeres alimentó la presencia de una prensa que apoyó las campañas de una porción de mujeres por el derecho al voto, las que en 1880 adquieren notoriedad política gracias a los sucesos que hicieron posible la declaración de la República de Brasil, ocurrida el 15 de noviembre de 1889. En ese momento, la editora de *O Sexo Feminino*, Francisca Senorinha da Motta Diniz, decidió estratégicamente cambiar el nombre del periódico por el de *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, como símbolo de la campaña sufragista. Otros medios, como *A Familia* (1888), *A Mulher* (1881), se sumaron a esta cruzada (Habner, 1985).

A nuestros ojos contemporáneos resulta insostenible que esta invalorable y rica producción de pensamiento y acción, volcada en cientos de artículos publicados ininterrumpidamente durante gran parte del siglo XIX, prueba irrefutable de una importante tradición periodística, no haya merecido de parte de la crítica cultural y de la historiografía oficial, ni una mención, menos un adecuado abordaje que rescate la insoslayable presencia de toda una generación de mujeres que, desde la palabra escrita, se propuso romper con el cerco del silencio en una apuesta osada: ser interlocutoras y promotoras de un proyecto de nación que las incluyera. Buscaron establecer un territorio, el suyo, para negociar a partir de la diferencia y desde ahí, afirmarse, adquirir autoridad, estableciendo alianzas y complicidades entre ellas, a la manera de la consigna que lanzara Clorinda Matto en 1891: "Mujeres, ilustraos: aspirad a la gloria...".

Bibliografía

Arango-Keeth, Fanny. 2000. Del ángel del hogar a la obrera del pensamiento. Construcción de la identidad sociohistórica y literaria de la escritora peruana del siglo diecinueve. Lima: Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina.

Area, Lelia. s/f. Mujeres trabajando (La figura de Juana Manso en la imaginación política del siglo XIX americano). Escuela de Letras. Programa de Estudios Argentino-latinoamericano para estudiantes extranjeros (PEAL), Argentina.

Barrancos, Dora. 1994. Entre la celebración y el escenario: mujeres contestatarias (1890-1990). En: Lea Fletcher, comp., *Mujer y cultura en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Feminaria Editora.

Basadre, Jorge. 1983. *Historia de la República del Perú.* Tomo III. Lima: Editorial Universitaria,

Bermúdez, Suzy. 1993. *El Bello Sexo. La mujer y la familia durante el Olimpo Radical.* Santafé de Bogotá: Ediciones Uniandes.

Cánova, Virginia. 1998. *Marcelina Almeida. "Por una fortuna una cruz" y los orígenes del feminismo en Uruguay.* Montevideo: Siglo XIX, Colección narrativa uruguaya olvidada.

Castañeda, Esther; Toguchi, Elizabeth. 1999. Las románticas en un semanario del siglo XIX: *La Bella Limeña.* Lima: inédito.

Cherpak, Evelyn. 1985. La participación de las mujeres en el movimiento de Independencia de la Gran Colombia, 1780-1830. En: Asunción Lavrín, comp., *Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas,* México, Fondo de Cultura Económica.

Denegri, Francesca. 1996. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú.* Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán e Instituto de Estudios Peruanos.

Duby, Georges y Perrot, Michele. 1991. *La historia de las mujeres.* Tomo I. Madrid: Taurus.

Espinoza Calderón, María Esther. 1995. Un poco de historia. Las primeras periodistas. De la página de sociales a las ocho columnas. Tesis de grado. México.

Fletcher, Lea. 1994. Juana Manso: una voz en el desierto. En: Lea Fletcher, comp., *Mujer y cultura en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Feminaria Editora.

Franco, Jean. 1984. Cartas Queretanas. *FEM* N° 36.

Frederick, Bonnie, comp. 1993. *La pluma y la aguja: las escritoras de la generación del 80.* Buenos Aires: Feminaria Editora.

García y García, Elvira. 1925. *La mujer peruana a través de los siglos.* Tomo II. Lima: Imprenta Americana.

Garrels, Elizabeth. 1989. La nueva Eloísa en América o el ideal de la mujer de la generación de 1837. *Nuevo Texto Crítico* N° 4.

Habner, June. 1985. La prensa feminista del siglo XIX y los derechos de las mujeres en el Brasil. En: Asunción Lavrín, comp., *Mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas,* México, Fondo de Cultura Económica.

Hernández Carballido, Elvira. 1994. Dos Violetas del Anáhuac. *Estampas de mujeres mexicanas.* Documentación y Estudios de Mujeres A.C. (DEMAC), México.

_____. 1995. "Las Hijas del Anáhuac". *FEM* N° 150.

Hutchison, Elizabeth. 1992. El feminismo en el movimiento obrero chileno: la emancipación de la mujer en la prensa obrera feminista, 1905-1908. Documento de Trabajo. Santiago de Chile: FLACSO.

Jiménez, Ana Victoria. 1991. Estoy donde quiero estar. *Mujer/fempress,* Especial Precursoras del Feminismo en América Latina.

Lent, John A. 1991-1992. Mujeres periodistas en el Caribe. *Homines* N° 7.

Mannarelli, María Emma. 1986. La conquista de la palabra. *Viva* N° 8.

Martínez Baeza, Sergio. 1998. Tesoros bibliográficos americanos. *Patrimonio cultural.* Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos N° 10, Santiago de Chile.

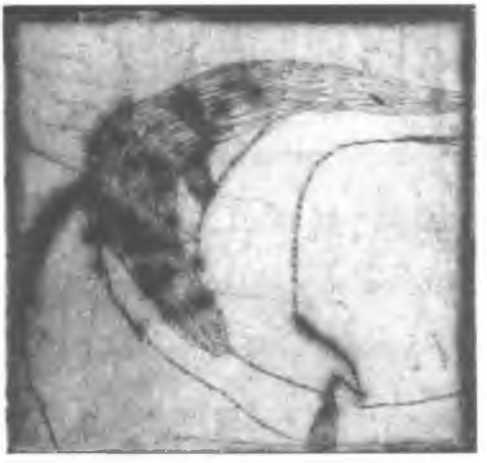
Masiello, Francine, comp. 1994. *La Mujer en el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX.* Buenos Aires: Feminaria Editora.

Mendelson, Johanna S.R. 1985. La prensa femenina: la opinión de las mujeres en los periódicos de la

Colonia en la América Española, 1790-1910. En: Asunción Lavrín, comp., *Las Mujeres Latinoamericanas. Perspectivas históricas,* México, Fondo de Cultura Económica.
Miró Quesada Laos, Carlos. 1957. *Historia del periodismo peruano.* Lima: s/e.
Molyneaux, Francine. 1997. Ni Dios, Ni Patria, Ni Marido. Feminismo anarquista en la Argentina del siglo XIX. *La Voz de la Mujer. Periódico comunista-anárquico, 1898-1897.* Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
Montes Mock, Miriam. 1988. Ana Roque de Duprey: precursora del periodismo feminista. *Cuadernos de Comunicación* 1, Universidad de Puerto Rico.
Núñez Machín, Ana. 1989. *Mujeres en el periodismo cubano.* Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
Palma, Ricardo. 1964. La segunda Inquisición. Anales de la Inquisición de Lima. En: Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas Completas.* Madrid: Aguilar.
Portugal, Ana María. 1999. El periodismo militante de Clorinda Matto de Turner. En: Margarita Zegarra, editora, *Mujeres y género en la historia del Perú.* Lima: Centro de Documentación sobre la Mujer.
Pratt, Mary Louise. 2000. No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano. *Debate Feminista* N° 11.
Ramos Escandón, Carmen. 1989. Mujeres mexicanas: historia e imagen. *FEM* N° 83.
Rivera Garretas, María-Milagros. 1997. Nombrar el mundo en femenino, unos ejemplos del Humanismo y del Renacimiento. En: Nieves Ibeas y María Angeles Millán, *La conjura del olvido. Escritura y feminismo,* Madrid, Icaria.
Sánchez, Luis Alberto. 1965. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú.* Lima: Ediciones Ediventas, S.A.
Santa Cruz, Lucía; Pereira, Teresa; Zegers, Isabel; Maino, Valeria. 1978. *Tres ensayos sobre la mujer chilena.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
Shumaher, Shuma; Vital Brazil, Erico, comp. 2000. *Diccionário Mulheres do Brasil de 1500 até a actualidade. Biográfico e ilustrado.* Río de Janeiro: Jorge Zahar editor.
Sosa de Newton, Lily. 1984. Incorporación de la mujer al periodismo en la Argentina. *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. II Simposio Internacional de Literatura.* Editora, Juana Alcira Arancibia. Tomo I. Instituto Literario y Cultural Hispánico. Universidad Nacional de Costa Rica y California State University. Los Angeles.
_____. 1995. Cartas de lectoras en los periódicos del siglo XIX. *Feminaria* N° 19.
Soto, Clyde. 1993. La rebeldía escrita. *Alquimistas. Documentos para la otra historia de las mujeres.* Centro de Documentación y Estudios (CDE). Asunción.
Urrutia, Elena. 1979. Leona Vicario. *FEM* N° 11.

Los campesinos se calmaron y guardaron silencio. Su cólera se esfumó en la hermosa luz de la mañana. Con ojos ávidos siguieron los gestos delicados y las palabras comunes que el ministro les regalaba. Les hablaba de cualquier cosa sin énfasis, con una indiferencia completa; de cuando en cuando subrayaba las frases con una sonrisa. El diálogo se volvió una charla apacible. A lo lejos, los hombres del gobernador lo miraban ceñudos.

SALIDAS DE MADRE



Griselda Gambaro, *Ganarse la muerte.*

Infancia. Antes, el nacimiento, la palmada en las ancas para que comience la vida redentora. La madre, con las piernas abiertas, como en una copulación invertida donde nada entra. El padre, sufriendo afuera, la expectativa, el nuevo ser, ¡qué maravilla! Y la pregunta: ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito sólo será de uno, ¡qué maravilla! Hijito mío, hijito mío, un día nacerá el negro o rubio que te golpeará los testículos. ¡Ay, si uno pudiera saber! Prevenirse de antemano. La elección es obvia, pero, ¡tan difícil! Una eternidad de sujeción para que mueras dócilmente, hijito mío. ¡Ay, si uno pudiera saber! No dejar el cumplimiento de los gestos, matar al enemigo. Sofocar ya, desde la cuna, el primer vagido, los ojos ciegos, el cuerpo inerme. La única inocencia.

¿Cuál de los dos? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. ¡Ay, si uno pudiera saber! Pero nada se sabe en esa incógnita, ¡qué maravilla!, el misterio de la vida. Ya empieza ahí: en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible.

Matar la paciencia.

Amores perros: una mordida a/de "La mujer más pequeña del mundo"

Rubí Carreño

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.

Clarice Lispector

Cuando Clarice Lispector nació en 1920 en Ucrania, en Brasil y en el resto de Latinoamérica comenzaba un gran debate sobre cómo debía ser representado el continente. Regionalistas y vanguardistas polemizaron sobre las posibilidades de "pintar" lo que existía, o bien, de suscitar un nuevo territorio en la escritura. Esta discusión apareció con diversos ribetes en distintos momentos del siglo y debió afectar la producción de Lispector y de otras escritoras de la vanguardia latinoamericana de la primera mitad del siglo veinte.

Hasta hace poco tiempo, el proyecto vanguardista se leyó de manera dual: por un lado, sus textos constituían lo que podría llamarse la "verdadera literatura". Su carácter ficcional, la ambigüedad elegida, su constante diálogo con la literatura europea, los constituían en cuerpos textuales que, sin parpadear, podían colocarse en los anaqueles de la literatura universal. Sin embargo, una vez allí, perdían su contexto, quedaban "desubicados", según el decir chileno que intenta controlar a los que traspasan las fronteras impuestas por la clase, la etnia o el género.

En su mayoría, blancos, ricos, ilustrados y hombres, a los escritores vanguardistas no se les pudo negar el pasaporte al canon literario de lo "universal". Pero una vez allí, se leyeron como si su valor radicara en la negación constante a la región en que vivieron. Clarice no escapa a esta forma de valoración:

> Her works depict a highly personal, almost existentialist view of the human dilemma and are written in a prose style characterized by a simple vocabulary and an elliptical sentence structure. In contrast to the regional or national social concerns expressed by many of her Brazilian contemporaries, her artistic vision transcends time and place; her characters, in elemental situations of crisis, are frequently female and only incidentally modern or Brazilian (Enciclopedia Británica).

En los últimos años, Beatriz Sarlo (1993) y Daniel Balderston (1996) han "repatriado" a Jorge Luis Borges al establecer sus contextos políticos y literarios. En el caso de las escritoras, la repatriación debe ser, como sus exilios, a lo menos, doble. La polémica vanguardismo/regionalismo no las afectó de manera determinante, pues su escritura no mimética se explicaba como "simples misterios femeninos" o como "tentativas experimentales". De alguna forma, el hecho de que fueran mujeres eclipsó todo otro tipo de diferencia, de apreciación estética y de valor político.

Nuestra lectura parte de las premisas de que la vanguardia literaria no es ajena a su contexto social; que el diálogo con la literatura europea no es menor que el que entabla el criollismo (sólo cambian los textos) y que el que Latinoamérica no aparezca de manera literal en los textos vanguardistas escritos por mujeres, no significa que no esté presente como preocupación.

"La mujer más pequeña del mundo" (Lispector, 1960) se ambienta en la selva africana. Un escenario que el primer mundo ha construido casi de manera intercambiable con Latinoamérica en tanto ambos espacios son colonizables, civilizables, evangelizables. Además, ambos están habitados por aquellos que están un poco más abajo de la escala evolutiva y que tienen por todo desarrollo un tambor, una flauta o alguna pluma. Es en la selva del Congo donde "el explorador francés, Marcel Pretre, cazador y hombre de mundo" (ibíd.:73)[1] "descubre" a la que va a llamar "Pequeña Flor", "una mujer de cuarenta y cinco centímetros, madura, negra, callada. 'Oscura como un mono', informaría él a la prensa" (73).

Esta simple anécdota llevada a la parodia, y que encontramos en su versión original en distintos diarios de viajes, reales e inventados (Darwin, Defoe) y en la narrativa de las colonias (Kipling, Conrad), actualiza los grandes binarismos en los que se ha asentado el proyecto moderno y con él, la sujeción sobre quien cómodamente se llama "otro". El encuentro de Pequeña Flor y de Marcel Pretre y la recepción que se hace de éste en las familias gracias a la prensa, muestra las relaciones de poder entre blancos/negros, hombres/mujeres, letrados/analfabetos, ricos/pobres, adultos/niños, humanos/animales en el contexto, también de poder, del primer y tercer mundo. El cuento desarma los discursos del mundo privado, es decir, las retóricas del amor y los del mundo público, en especial, el discurso científico: cuando hablamos de "amar" a otros, en verdad, decimos "dominar", y cuando se dice que se va a "civilizar" un pueblo, de igual modo, se está hablando de someterlo. La antropofagia literal y simbólica será la alegoría que mostrará esta concordancia de "ideales" entre lo privado y lo público.

Pelea de perros grandes

El cuento comienza con la descripción de la relación alimenticia entre Bantús y Likuoalas:

1. Las citas de textos de la autora provienen todos de "La mujer más pequeña del mundo" (Lispector, 1960), de manera que en las siguientes se indicará sólo el número de página. (Nota de la editora.)

> ... el gran peligro para los escasos Likuoalas está en los salvajes Bantús... Los Bantús los cazan con redes, como hacen con los monos. Y los comen. Así: los cazan con redes y los comen. La pequeña raza siempre retrocediendo... Por defensa estratégica, viven en los árboles más altos (74).

La cita reproduce y deconstruye a la vez los estereotipos con que los blancos han asentado su dominio sobre los negros. "Ellos" son caníbales y viven en los árboles como animales, no han superado la horda de Freud ni el mono de Darwin: "Envuelta en un paño, con la barriga en estado adelantado. La nariz chata, la cara negra, los ojos hondos, los pies planos. Parecía un perrito" (75).

Esta cercanía con la naturaleza los convierte en la presa de un nuevo canibalismo, en que el hombre blanco se distingue sólo en los métodos de los Bantús. El cazador nombra y estudia a la que "poéticamente" llama "Pequeña Flor", cambiando la antropofagia por antropología. Los medios la "capturan" y "reproducen" en "tamaño natural" suscitando la más "perversa ternura" en los lectores dominicales: los niños quieren que sea su juguete, los adultos quieren que sea su "cosa salvada de ser comida" (78); y cada uno recuerda instantes de crueldad y de desgracia vividos en nombre del amor y de los buenos sentimientos. Ese vivir como animal es una instancia "estratégica" producto de la acción de otro, más que de una naturaleza.

Según el texto, lo que nos hace iguales no es la Declaración de Derechos Humanos, sino el antiguo principio de devorarnos los unos a los otros: " ...¿Quién no deseó alguna vez poseer a un ser humano solamente para sí?" (76). Los discursos modernos que pretenden alejarnos de la horda primitiva no han sido sino el "tenedor" con que algunos han cogido a su presa:

> Aquel niño que ya estaba sin los dientes de delante ¡La evolución, la evolución haciéndose, un diente cayendo para que nazca otro que muerda mejor! "Voy a comprarle un traje nuevo", resolvió... obstinadamente lo quería limpio, como si la limpieza diera énfasis a una superficialidad tranquilizadora, perfeccionando obstinadamente el lado amable de la belleza, alejándolo, de algo que debía ser "oscuro como un mono" (77).

La diferencia con los Bantús radica en una excusa, una idea para saciarse.[2] La evolución simplemente afinaría el diente.

Pelea de perros chicos

Si desde la religión a la ciencia pueden usarse como argumentos para someter a otro pueblo, en las familias ese papel lo tendrán las distintas retóricas amorosas: en la caridad, el amor maternal y el de pareja, el amor sería un espacio de mera crueldad.

Así, la compasión que genera Pequeña Flor la priva de su carácter humano "tiene una tristeza animal"; o simplemente la expone al peligro: "Jamás habría que

2. La referencia a *El corazón de las tinieblas* de Conrad parece inevitable.

dejar sola a Pequeña Flor con la ternura de la tal señora. ¡Quién sabe a qué oscuridades de amor puede llegar el cariño" (76).

La maternidad y su simulación puede ser una expresión de ferocidad:

> ... con la maternidad ya latiendo en el corazón de las huérfanas, las niñas más astutas escondieron el cadáver de una de las chicas... la pusieron en penitencia solamente para después poder besarla, consolándola, de eso se acordó la madre... y consideró la malignidad de nuestro deseo de ser feliz. Consideró la ferocidad con que queremos jugar. Y el número de veces que mataremos por amor (77).

En este sentido, la gravidez de Pequeña Flor, que reflexiona que el explorador "debía ser ácido" (78), puede interpretarse como una particular forma de antropofagia.

Perros domésticos y callejeros

En una época pre-Golfo Pérsico, pre-televisiva incluso, Clarice muestra cómo los medios permiten el cruce entre lo privado y lo público. Es mediante éstos que se conoce el discurso del explorador: ella "es como un mono", discurso que las familias que desean tener la ropa planchada y limpia, para alejarse de "eso oscuro como un mono", estarán dispuestas a aceptar naturalmente, sobre todo si esto permite que "el mono oscuro" planche y lave las camisas.

Sin embargo, Pequeña Flor no sólo aparece en su variante paródica o meramente victimosa... Ella también es capaz de "amar", al explorador:

> Ella amaba a aquel explorador amarillo (...) también amaba mucho el anillo del explorador y que también amaba mucho la bota del explorador (...) el amor es no ser comido, amor es encontrar hermosa una bota, amor es gustar del color raro de un hombre que no es negro, amor es reir de amor ante un anillo que brilla (80).

Tanto en lo público como en lo privado, el llamado "otro", la presa histórica, puede cambiar el "temor" a ser comido, por "el amor" a los símbolos de poder y a quien los detenta.

No hay mucha diferencia entre Bantús, Likuoalas, y las familias, entre Pequeña Flor y su pigmeo concubino, o el explorador. Todos sabemos "que es bueno poseer, que es bueno poseer, que es bueno poseer" y que "la desgracia no tiene límites", y que nadie, salvo nosotros, nos sacará del plato de nuestros libertadores.

Bibliografía

Balderston, Daniel. 1996. *¿Fuera de contexto?: referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Buenos Aires: Beatriz Vitervo ed.

Conrad, Joseph. 1987 [1898]. *El corazón de las tinieblas*. Buenos Aires: Mundo.

Lispector, Clarice. 1988 [1960]. La mujer más pequeña del mundo. En: *Lazos de Familia*. Barcelona: Montesinos.

Sarlo, Beatriz. 1993. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

Del retorno y sus fantasmas: *Tala* y la patria de Mistral

Bernardita Llanos Mardones
Denison University

We are always strangers to ourselves.
Nietzsche

El exilio es uno de los motivos recurrentes en la vida de Gabriela Mistral como en su obra poética a partir de la publicación de *Tala* (1938). Ser extranjera, sin los estatutos y normas del país de origen, sirvió para salirse del entrampamiento que Chile y su sociedad representaban. Residir en el extranjero también significó la posibilidad de imaginar y poetizar el Chile deseado, a partir del sueño y la memoria anexada a lo materno.

Elizabeth Horan describe a Mistral como una escritora de "múltiples incertidumbres" al referirse a su ambigüedad sexual, mestizaje y origen rural. La "anomalía" de Mistral, dentro del ambiente de celebridades literarias, se manifestaba no sólo por su género sino por ser autodidacta y no tener el estatus social ni la facilidad literaria de otros poetas (Horan, 1995:120-123). La excentricidad de Mistral como mujer soltera e independiente fue usada por la cultura oficial, particularmente después de su muerte, para reforzar el estereotipo de la feminidad chilena en contraste con Mistral, la maestra virgen. La monumentalización de su figura y la propia complicidad de Mistral en este proceso, puede entenderse como una estrategia de acomodamiento dada su vulnerabilidad social y su estatus de mujer sola en una cultura eminentemente patriarcal y conservadora (ibíd.; ver también Fiol-Matta, 1995).

En la escritura de Mistral, la pérdida se inscribe como espacio poético a partir del cual la hablante mira el mundo. Progresivamente, ésta se convertirá en elemento constitutivo de la subjetividad femenina de la poética mistraliana. La escenificación de los celos de *Desolación* (1922) se reemplaza en *Tala* por la pérdida absoluta que conlleva la muerte de la madre y su mundo. Aquí la poesía de Mistral se desborda con la incorporación de la otredad de múltiples y extrañas voces que constituyen posibles identidades en el exilio. En *Tala* aparece, entre otras, la extranjera, como hablante errante que desde el vacío y el dolor –por la pérdida de la madre, como extensión

semántica de sangre y tierra– vaga como loca extraviada entre paisajes desoladores. En este texto, Mistral poetiza a la sujeto como extraña no sólo frente a los otros sino frente a sí misma. A la manera de Nietzsche, la sujeto se multiplica y expande en heterogéneos y extraños registros, a veces son sombras, otras espacios, que van modelando una dinámica excéntrica entre la palabra poética y el mundo.

El núcleo de pertenencia sólo se confirma en lo que Mistral llama "la patria chica", espacio, paisaje y tiempo de la infancia (edad dorada) y la casa (materna). La "patria chica" de Mistral queda inscrita en el repertorio de imágenes del mundo rural, donde como Jaime Concha ha subrayado, el huerto, el olor de las hierbas y los elementos forman parte de las "entidades tutelares" de este "espacio terrestre y frutal", que aparece como el hogar verdadero (Concha, 1987:38-40). Esta es la edad dorada, el paraíso que la extranjera ha perdido para siempre y sobre el que vuelve a través de la lengua materna y poética.

El mundo de Mistral se construye tanto por el desplazamiento y la pérdida que éste entraña, como por la libertad que confiere a la extranjera. Su lírica reitera y reelabora la escenificación del exilio de hablantes emblemáticas (Molloy, 1991:129), cuya condición pareciera ser deambular sin poder echar raíces en un mundo que no es sólo ajeno, sino hostil e irreal. La condición de la extranjera, como la interpreta Kristeva, implica la lucha con la ansiedad matriarcal y el intenso deseo de fusión donde no hay dos seres sino uno que se consume y aliena. La incapacidad de superar el período que ha abandonado, convierte a la extranjera en amante melancólica de un espacio que se ha desvanecido. El paraíso perdido es un espejismo de un pasado que nunca se recobrará. La extranjera es una especie de soñadora que hace el amor con la ausencia. Es también una virgen a la manera refractaria de las Danaides, primeras extranjeras separadas de la polis y condenadas a derramar sangre y agua por su rechazo a la familia patriarcal (Kristeva, 1991:9-10, 46).

Tala se instala en un horizonte, donde la pérdida aparece como despojo radical que llevará a la ampliación del paisaje y al descubrimiento de un yo colectivo indoamericano, uno de los temas más estudiados por la crítica. Por otro lado, el texto funda una subjetividad que aparece conformada por distintas imágenes y voces femeninas. Varios críticos han señalado que en este libro estamos ante un universo poético esencialmente femenino, donde incluso Dios se ha feminizado y ha sido sustituido por la divinización de la madre. Más aún, la audacia de Mistral convierte la "gloria eterna" en un retorno a la madre y a su habilidad de acunar y proteger (Guzmán, 1985:52). Adriana Valdés, por su parte, lo ve como un texto de intersecciones de un sujeto esencialmente transculturado que está constituido por identidades tránsfugas y múltiples (Valdés, 1989:76-78).

La muerte de la madre que inaugura *Tala* se da en estrecha relación con el vagabundaje de distintas hablantes a través de un mundo fantasmagórico. La hablante que se construye a partir de la experiencia del despojo por la pérdida de la madre y, por lo tanto, del origen, es la que habla como huérfana. *Tala* nos presenta una suerte de "campo de batalla" (ibíd.:75) de estas voces, alejadas de la estética posmodernista

y más afín con la vanguardia. Las hablantes recogen un habla híbrida y múltiple (Ortega, 1996:52-53) reconvertida en nuevos significados a través de una identidad que se fragmenta y disemina en diversos puntos de fuga.

El lenguaje es intencionalmente popular con un léxico rural femenino, como ha subrayado Jaime Concha (1987:100-101), que incorpora la voz de generaciones de mujeres rurales, hoy desaparecidas. Existe cierta intencionalidad de hacer del habla lenguaje expresivo de una sensibilidad trágica que "tala" los árboles del pasado junto a las cruces que le dieron sentido, como diría Patricio Marchant (1984).

La sección Muerte de mi madre inicia *Tala* e impone un tono solemne y fúnebre desde el comienzo. Según la nota de Mistral al final del texto, la pérdida de la madre significó un viaje terrible entre la tiniebla y el abandono:

> Ella se me volvió larga y sombría posada; se me hizo un país en que viví cinco o siete años, país amado a causa de la muerta, odioso a causa de la volteadura de mi alma en una larga crisis religiosa. No son ni buenos ni bellos los llamados "frutos del dolor" y a nadie se los deseo. De regreso de esta vida en la más prieta tiniebla, vuelvo a decir, como al final de *Desolación*, la alabanza de la alegría. El tremendo viaje acaba en la esperanza de las *Locas Letanías* y cuenta su remate a quienes se cuidan de mi alma y poco saben de mí desde que vivo errante (Mistral, 1986:175).

El viaje se plantea como un trayecto descendente hacia el vacío y el abandono, cuyo itinerario es a través de un mundo de tinieblas y oscuridad creado en torno a la ausencia, al hueco que ha dejado la madre. El estado de errancia en que Mistral vive se asocia directamente a la pérdida de la madre y al mundo que con ella compartió. La insatisfacción y alienación del desarraigo queda en cierta manera desplazada por la creación de una especie de arcadia "matria", que se da a través de la búsqueda de la "Patria de la Madre" que, como sostiene Grínor Rojo, culmina con la escritura del *Poema de Chile* (1967). Sin embargo, ya desde 1906, en un artículo titulado "La Patria", aparece la tríada que persistirá en Mistral y su relación con Chile: Patria (chica), niñez y madre (Rojo, 1997:325).[1]

En "La fuga", primer poema de *Tala,* la yo habla como hija dirigiéndose a una madre soñada y a la vez deseada que busca el "monte de tu gozo y de mi gozo". El paisaje "cardenoso" que rodea a los montes, realza la atmósfera mortuoria de un encuentro que no se concreta. La hija y la madre se sienten, pero no logran verse, hablarse, ni tocarse:

> O te busco, y no sabes que te busco,
> o vas conmigo, y no te veo el rostro;
> o vas en mí por terrible convenio,

1. Esta noción de matria como territorio de la madre, "lugar donde nacimos y crecimos», está presente también en el libro de Jorge Guzmán (1985). Ver la sección titulada Madre, en especial el análisis de la página 56.

sin responderme con tu cuerpo sordo,
[...] (115-116)[2]

Ambas están irremediablemente separadas y la huérfana siente esa ausencia en la ambivalencia de la angustia y del deseo:

Pero a veces no vas al lado mío:
te llevo en mí, en un peso angustioso
y amoroso a la vez, [...]

y otras como una presencia que se vuelve indistinguible del entorno natural:

te has disuelto con niebla en las montañas
te has cedido al paisaje cardenoso.
[...]
y tú eres un agua de cien ojos,
y eres un paisaje de mil brazos,
[...] (115)

El momento del encuentro entre hija y madre se pospone y el deseo de gozo de la presencia mutua se sustituye por el "tormento de amor" de la hija como acertadamente lo llama Jorge Guzmán. Mientras la hija posee un solo cuerpo, la madre se expande y diluye a través del paisaje, por serlo todo e incitar un deseo imposible de satisfacer (Guzmán, 1985:53):

porque mi cuerpo es uno, el que me diste,
[...]
nunca más lo que son los amorosos:
un pecho vivo sobre un pecho vivo,
nudo de bronce ablandado en sollozo. (115-116)

El sueño aparece como una especie de pesadilla de amor como la ha descrito Guzmán, al referirse a la sucesión de "frustraciones seriadas en que la esperanza engaña cada vez con un ardid distinto y repite una desilusión" de modos diferentes (Guzmán, 1985:53). La madre se escapa, se aleja, se disuelve entre la bruma y el orden natural, dejando a la hija extraviada y casi demente como "cumpliendo un voto o un castigo..." (115). El sueño aquí no es capaz de realizar el deseo de "perfección arcádica", ya que se ve acechado por la bruma, como elemento astral de ultratumba que sigue a las transeúntes. La niebla y la bruma serán las que también originen las

2. Todos los poemas citados provienen de *Gabriela Mistral. Desolación, Ternura, Tala, Lagar*. México, Editorial Porrúa S.A., 1986. En los siguientes poemas se indicará sólo el número de página.

historias de fantasmas en Mistral como en el poema "El fantasma" de *Tala* y la serie de poemas de la sección Saudade.[3]

El lenguaje muestra su gran afinidad con la sensibilidad mística, donde el ansia de unión se manifiesta como deseo infinito. Sin embargo, se desvía de esta tradición al plantear encuentros después de la muerte entre "almas en pena" más en relación con el imaginario campesino que con la tradición literaria (Rojo, 1997:321). En este poema, aparentemente la madre vuelve a la tierra después de su muerte en calidad de fantasma, invisible incluso para la hija.

Sin este bien, que el sueño de "La fuga" promete pero no brinda, la huérfana queda exiliada de la dicha eterna que representa la fusión con la "otra original", como la designa Eliana Ortega, con quien toda mujer "establece su primera relación amorosa y su primera identidad" (Ortega, 1989:44). Su condena es el exilio y el desarraigo.

En el poema "Lápida filial", la huérfana rememora el cuerpo materno a través de la enumeración de sus partes, aquellas que la acariciaron, alimentaron y arrullaron. Se trata de un canto a la vez amoroso y erótico dirigido al cuerpo del que nació:

> – Amados pechos que me nutrieron
> con una leche más que otra viva;
> parados ojos que me miraron
> con tal mirada que me ceñía;
> regazo ancho que calentó
> con una hornaza que no se enfría;
> mano pequeña que me tocaba
> con un contacto que me fundía.
> [...] (116)

A la muerte, se opone la sensualidad y el calor del cuerpo maternal: sus pechos, ojos, regazo y manos se celebran como instancias de vida que dieron ("formas y sangre y leche mía") a la hablante (116). Martin Taylor ha subrayado que la sangre y la leche representan fluidos vitales en Mistral, y, en este caso, sustento divino que la hija ha recibido de la madre. Sangre y leche se mezclan en el poema como en otros, para "intensificar las propiedades vitalizadoras de ambas" (Taylor, 1975:232-233), convirtiéndose en bálsamo para "el alma febril" de la hija. La madre se convierte en fuente vital y simbólica en Mistral. El principio femenino a través de su cuerpo, sangre y leche, dona a la hija el placer de la palabra en un lenguaje de filiación originaria que verbaliza el impulso de unión de esa ligazón con la madre (Ortega, 1996:44).

Podría decirse que la huérfana en su canto construye un discurso donde el yo está referido y afianzado desde la relación con la madre pre-edípica y la primera lengua aprendida de ella (ibíd.:45). Su pérdida radical exacerba el estado de errancia

3. Ver Grínor Rojo (1997:323). Analiza particularmente secciones del *Poema de Chile* y menciona algunos poemas de *Lagar II* y de *Tala* (p. 316).

de esa hija que vaga por el mundo sin encontrar el paraíso perdido que sólo la madre evoca.

"Lápida filial" repite la pérdida de la madre frente a su sepultura, y reitera el desasosiego de la hija por el estado de fusión que ese cuerpo femenino materializaba. En este poema se cumple lo que la filósofa italiana Luisa Muraro sostiene sobre la existencia libre de una mujer, quien simbólicamente requiere de la potencia materna tanto como la necesitó materialmente para llegar al mundo, la cual puede tener a través del "pasaje de amor y reconocimiento" que brinda la madre (Muraro, 1994:9). Su abandono, negación o pérdida trae consigo el vaciamiento de la matriz de la vida.

Este vacío se reelabora al final de la serie de Historias de loca en "El fantasma", donde la hablante retorna a la tierra, despojada de su propio cuerpo. Como sugiere Grínor Rojo, este poema puede leerse como un modelo del proyecto que representa *Poema de Chile*. En él se unen el ambiente onírico y el regreso fantasmal y esa especie de volver sin volver que se da en los sueños. En "El fantasma" se hace evidente la visión alucinada y "loca" (como la sección Historias de loca ya enfatiza) de la hablante desarraigada (Rojo, 1997:316-318).

El retorno evidencia la pérdida rotunda de la identidad y de todos los lazos y bienes pasados. De modo dramático, la hablante se hace consciente de no ser nada para los suyos. El sentido de extrañeza que recorre este poema, amplía la condición de extranjería de esta hablante refractaria. Los otros, la comunidad, aparecen como enraizados y sordos al conflicto de la hablante, quien vive entre la fuga y el desplazamiento de un mundo que le es familiar y completamente ajeno a la vez.

La separación de la familia, la lengua y el país propia de todo extranjero, brinda la ausencia de prohibición, donde todo se hace posible (Kristeva, 1991:30). Mistral utiliza esta oportunidad a modo compensatorio para recrear un regreso virtual a la patria de sus sueños y su deseo. El retorno se construye bajo un paradigma que privilegia ciertos signos y excluye otros. Es, en resumen, una construcción mítica del pasado y de Chile a través del deseo y los recuerdos. Sin embargo, el vacío que establece la muerte y la conciencia de lo que se ha dejado, no logra superarse, de ahí que la hablante regrese como ánima errante o aparición.

En "El fantasma", el cuerpo queda reducido a una sombra fantasmal que ha perdido la vitalidad y el erotismo que otorga la materialidad. La disociación entre el cuerpo y las pasiones deja a la extranjera prisionera de la lengua materna, ya que sus constructos verbales se articulan sobre un vacío. La aparición alucinada de un mundo fantasmal remite al segundo discurso de todo extranjero, el original/materno que vive bajo el adquirido, la segunda lengua (ibíd.:32). La extranjería en tanto viaje hacia el exilio en "El fantasma" cobra especial significado. La hablante reconoce haberlo perdido todo y estar:

> en país que no es mi país,
> en ciudad que ninguno mienta,
> junto a casa que no es mi casa,
> pero siendo mía una puerta,

detrás de la cual yo puse todo,
yo dejé todo como ciega,
sin traer llave que me conozca
y candado que me obedezca. (133)

La hablante ha roto con sus orígenes, pero no puede dejar de recordar y desear ese mundo. Vive como la "larva" entre dos riberas, siempre escindida entre el pasado y la imposibilidad de recobrarlo. No está en ningún lugar ni es de ninguna parte, todo su mundo es una ficción montada sobre lo que fue. Entre todas las pérdidas, la mayor es la de su carne, cuerpo escindido del alma como indica el haberlo perdido de noche y llegar como fantasma a la propia puerta sin ser vista ni reconocida. Extrañeza, confusión y agitación son algunas de las emociones que recorren este momento del retorno, donde la hablante "ciega" y "dormida" se ha convertido en una aparecida. Este ser nonada se vincula a la extranjería de Mistral que se prolongará hasta su muerte y será sólo interrumpida por breves visitas a Chile (Rojo, 1997:317).

La sección Saudade de *Tala* reitera el vagabundaje por el mundo y la nostalgia de Chile. El poema "País de la ausencia" podría leerse como parte del trayecto que "Muerte de mi madre" inicia. La hablante se desplaza por lo que llama un país extraño, que –sin embargo– es el suyo, donde la ausencia y la pérdida han destruido todo signo de vida. En este mundo, la antigua fertilidad de la naturaleza ha sido reemplazada por la esterilidad de la tierra. No hay frutas (granadas), ni flores (jazmines), ni lo que el poema designa como edad feliz, época de la abundancia y plenitud de la infancia. La muerte ha triunfado sobre la vida y sus ciclos naturales y se representa como la Contra-Madre del mundo, la madre de la angustia (Concha, 1987:41). El cataclismo y la ruina casi ecológica que el poema pone de manifiesto se refleja en la desaparición del cielo y del color del mar que ha sido sustituido para "siempre" con el "color de alga muerta/ color de neblí" (151).[4] El mundo arcádico y mítico ha sido destruido por la muerte, el desarraigo y el exilio.

Este sentido de despojamiento de la hablante se amplifica y exterioriza, abarcando el orden natural que la cobijó y nutrió en el pasado:

Perdí cordilleras
en donde dormí;
perdí huertos de oro
dulces de vivir,
perdí yo las islas

4. El análisis de Mary Louise Pratt (1990:66) acerca de uno de los rasgos más sorprendentes de Poema de Chile coincide con mi interpretación sobre la importancia del paisaje y la ecología en Mistral. En el caso de Poema de Chile, la tradición heroica y la historia de triunfos militares no aparece. El amor al país se expresa como un vínculo apasionado con la ecología y la geografía, donde América representa un paraíso.

de caña y añil,
y las sombras de ellos
me las vi ceñir
y juntas y amantes
hacerse país. (151)

El huerto como morada verdadera ha sido sustituido por las sombras que constituyen un espacio fantasmal (país de las ausencias aquí, "el país de hombres" en el poema "El fantasma"). La hablante deambula como alucinada por este "extraño país" que nació de lo que llama sus "patrias", para referirse a lo que le pertenecía y que perdió (siempre vinculado al lugar y tiempo de la madre). Dentro de las patrias perdidas aparece el paisaje: las cordilleras, los huertos, las islas, la caña y el añil. El espacio que recorre, afectado por el tiempo y el olvido, está habitado por sombras, fragmentos de memoria, irremediablemente erosionados por el tiempo. La hablante regresa a este "país de la ausencia" como ánima perdida entre las ruinas del mundo que dejó. Es una especie de descenso a la patria materna (Rojo, 1997:325) que evoca y confirma la pérdida irrevocable de todo lo amado.

Las nieblas y sombras anónimas desperfilan lo real y la identidad de la hablante, quien queda aparentemente condenada a errar sin espacio ni tiempo por la oscuridad:

Guedejas de nieblas
sin dorso ni cerviz,
alientos dormidos
me los vi seguir,
y en años errantes
volverse país,
y en país sin nombre
me voy a morir. (151)

Estos últimos versos culminan con la ligazón entre exilio y pérdida de vínculos y pertenencia. El estar en "país sin nombre" de la extranjera, verifica su agónica batalla entre lo que ya no es y lo que nunca será. La falta de pertenencia y afectividad se vive como vacío de significación (Kristeva, 1991:10). La utopía del huerto y su fecundidad queda trastocada por la muerte que el exilio y el olvido implican.

El habitar este espacio fantasmagórico como país, conlleva la propia transformación en sobreviviente extraña y desconocida que el poema "La extranjera" elabora a través del desdoblamiento de la voz poética. Una voz en tercera persona habla de una extranjera, marcada por su habla diferenciada de "mares bárbaros", algas y arenas lejanas. Su destino es la soledad y la "muerte callada y extranjera" por su diferencia cultural y genérica:

Vivirá entre nosotros ochenta años,
pero siempre será como si llega,
hablando lengua que jadea y gime
y que le entienden sólo las bestezuelas. (152)

Precisamente, en la movilidad y fugacidad del habla es donde la extranjera actualiza su diferencia. La imposibilidad de expresar su experiencia de alienación y falta es evidente en la forma en que su lenguaje se escucha. Su otredad es sólo voz y sonido lastimero para la mayoría. Su verdadero lazo es con la naturaleza, y no con la cultura de la comunidad. Por eso la entiende la fauna silvestre, evocada aquí en las bestezuelas.

La extranjera se define por quedar fuera del pacto social y su historia ha sido convertida en rumores extraños y bárbaros o en "mapas de otra estrella". Los atributos de la potencia y obra materna, como diría Muraro, se reducen aquí al despojo de su naturaleza haciéndola informe y opaca (Kristeva, 1991:10-11). Así, la extranjera, la mujer que ("ha amado con pasión") queda separada del orden social que le quita y borra las cualidades de la madre, del amor. Su deseo afirma la pasión como conexión entre fuerzas y territorios de forma afirmativa, productiva y transformadora. Sin embargo, la extranjería, en tanto estado que supone la ausencia de filiación comunitaria, se expresa en este poema como falta de afectos sociales en el sentido de Deleuze y Guattari y carencia de lazos en el presente (Goodchild, 1992:33). La extranjera que ha conocido la pasión, lo ha hecho como transgresión de los valores y significaciones dominantes del campo social. Su extranjería cobra doble significado al considerarse que no sólo remite a su falta de pertenencia comunitaria, sino que además corresponde a una forma de resistencia a todo orden social y sus diversas formas de identidad (nacional, de género, clase y raza).

En el trayecto que delinean los poemas, el desplazamiento y el desarraigo traen consigo distintas imágenes, que fluyen y chocan en el viaje del exilio iniciado por la hablante huérfana, quien se convierte en una especie de "fundadora errante" (Rojas, 1980:153). Su mundo existe a partir de la palabra poética y su anexión a la oralidad, lenguaje ligado a la madre y al imaginario campesino. De ahí la idea de la "palabra-madre" en Mistral, como la llama Eliana Ortega (1996:51), al constituir un orden donde la subjetividad se establece a través de campos de significación ligados a lo materno y su fuerza vital, única patria que Mistral, mediante sus distintas voces, pareciera reconocer. El sentido político y militar de este término dentro de la historia chilena, queda afuera del universo poético mistraliano. No se trata de la patria del orden y ley del padre, sino de una alternativa poética que hace del lazo con el amor materno y el paisaje un mito al cual regresar a través de la lejanía y el desarraigo de vivir fuera.

Estos poemas iluminan la estrecha filiación que para Mistral existió entre Chile y su niñez. La imposibilidad de retornar a vivir en el Chile real se supera mediante este viaje de regreso al mundo que se ha dejado en la memoria. El mundo materno,

del paraíso rural y de la huerta, aparece reelaborado en Tala como retorno fantasmal a los huecos y grietas que quedan entre el sueño, el deseo y la memoria de la extranjera.

Bibliografía

Concha, Jaime. 1987. *Gabriela Mistral.* Madrid: Ediciones Júcar.

Fiol-Matta, Licia. 1995. The Schoolteacher of America: Gender, Sexuality and Nation in Gabriela Mistral. En: Emilie Bergmann y Paul Julian Smith, editores, *Entiendes. Queer Readings. Hispanic Writing*, pp. 201-229. Durham: Duke University Press.

Goodchild, Philip. 1992. *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politic of Desire.* London: Sage.

Horan, Elizabeth. 1995. Gabriela Mistral: Language is the only Homeland. En: *A Dream of Light and Shadow. Portraits of Latin American Women Writers*, pp. 19-142, Albuquerque, University of New Mexico.

Guzmán, Jorge. 1985. *Diferencias latinoamericanas (Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig).* Santiago: Universidad de Chile.

Kristeva, Julia. 1991. *Strangers* to *Ourselves.* New York: Columbia University Press.

Marchant, Patricio. 1984. *Sobre árboles y madres.* Santiago: Sociedad Editora Lead.

Mistral, Gabriela. 1986. *Gabriela Mistral. Desolación, Ternura. Tala. Lagar.* México: Editorial Porrúa S.A.

Molloy, Sylvia. 1991. Gabriela Mistral (Lucila Godoy Alcayaga). En: Sara Castro-Klaren, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo, *Women's Writing in Latin America. An Anthology*, pp. 27-29, Boulder, Westview Press.

Muraro, Luisa. 1994. *El orden simbólico de la madre.* Traducción de Beatriz Albertini. España: Horas y Horas.

Ortega, Eliana. 1989. Amada Amante. Discurso femenil de Gabriela Mistral. En: Regina Rodríguez, editora, *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, pp. 41-45, Santiago, Isis Internacional, Casa de la Mujer La Morada.

_____. 1996. Otras palabras aprender no quiso. La diferencia mistraliana. En: *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista.* Santiago: Cuarto Propio.

Pratt, Mary Louise. 1990. Women, Literature, and National Brotherhood. En: Emilie Bergmann et al., *Women, Culture and Politics in Latin America*, pp. 48-73, Berkeley, University of California Press.

Rojas, Gonzalo. 1980. Recado errante. En: Humberto Díaz Casanueva et al., *Gabriela Mistral*, Veracruz, Universidad Veracruzana.

Rojo, Grínor. 1997. *Dirán que está en la gloria (Mistral).* México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, Martin. 1975. La sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral. Traducción de Pilar García Noreña. Madrid: Gredos.

Valdés, Adriana. 1989. Identidades tránsfugas. En: Regina Rodríguez, editora, *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, pp. 75-85, Santiago, Isis Internacional, Casa de la Mujer La Morada.

Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá

Angeles Mateo del Pino

Oficio de mujer.
Juego a escondite:
en donde estoy nunca vio nadie nada.
Oficio de mujer.
Espigadora
de campos bajo un sol que pronto acaba.
Custodia de los cántaros.
Avivo los rescoldos en la dura mañana,
aliso los pañales como pétalos
y reenciendo las lámparas.

Oficio de mujer.
Puente entre muertes.
Rosal despetalado con cada alba.
.....

Oficio de mujer.
Manos moviéndose
sin pausa
como hojas
que se retratan arañando el cielo
para caer al suelo y ser pisadas.
Manos sin pausa y sin descanso
sellando itinerarios, tibios mapas.
En el vientre un camino.
En la mirada
tremolando al viento el cartel roto
de huérfana posada.

Josefina Plá, "Oficio de mujer".

Josefina Plá, española de América, como frecuentemente la califica la crítica, nace en 1903 en la Isla de Lobos (Fuerteventura, Canarias, España). Desde muy joven, y por razones sentimentales –se casa con el ceramista paraguayo Andrés Campos Cervera, más conocido como Julián de la Herrería–, adopta como patria de su destino a Paraguay. Al hacer un balance de este hecho, la propia autora dirá:

> Y crucé el Océano, como Colón, con ese sueño a cuestas. Sueño grande como puede serlo una tierra nueva para una mujer; sueño identificado con el de un mundo de amor inagotable. Ahora bien, aunque este país nuevo figurase en los mapas y tuviese nombre e historia, para mí era ámbito desconocido: *existía*, pero *yo debía descubrirlo*. Era yo muy joven, y mi predisposición a las aventuras, imaginarias o reales, se exacerbó en presencia de una tierra todavía con rezagos paradisíacos. La llamada colonia le había labrado perfil étnico y tradiciones de una magia ingenua; su independencia no costó una sola vida, pero una inverosímil guerra entre hermanos le costó las tres quintas partes de su población. Tenía –si tiene– el lugar del corazón en el mapa de América del Sur, y yo sentí ese corazón latir fuertemente, hamacado entre sueños épicos y realidades ingenuamente líricas, al unísono del mío.
>
> Un proverbio antiguo dice que quien ama la flor ama las hojas de alrededor. El hombre que yo amaba era paraguayo, y yo amé el país cuya identidad parecía trasvasarme a sorbos su voz y su mirada (Plá, 1995).

Es por esta elección personal y, sobre todo, sentimental, que Josefina Plá vive y muere en Asunción del Paraguay. Desde su llegada al país en 1927 –aunque algunos autores manejan la fecha de 1926 (Fernández, 1996)– hasta el año de su muerte, acaecida en 1999, nuestra autora desarrolla una ingente labor en pro de la cultura paraguaya. Su magisterio artístico y literario abarca la creación, la investigación y la docencia:

> Me ocuparon, por épocas y turnos, la literatura como la plástica. Hice periodismo escrito y radial; escribí e inculqué teatro; hice y enseñé cerámica; tomé parte en cuanto movimiento constructivo en plástica o literatura tuvimos en el país en esos años y, hasta hace poco, escarmené largamente archivos para sacar a la luz algo de lo mucho que se había hecho y se había olvidado... sólo la poesía fue fragua constante, más o menos urgente según las épocas, pero activa siempre (Plá, 1995).

De esta manera, Josefina Plá asume el arte y la reivindicación de la cultura paraguaya como compromiso vital. Así, pues, no sólo por la diversidad sino por la calidad de su producción es que debemos contarla entre los más valiosos creadores. Esta "mujer excepcional que eligió como parte de su destino ineludible el Paraguay" (Colombino, 1992), no sólo ha sabido elevar la cultura de su país de adopción, sino que a la vez ha propiciado la revisión y puesta al día de ésta: "este es su valor y su mérito más definitorio" (Roa, 1966).

Trataremos en este trabajo de demostrar cómo Josefina Plá se vale de la creación –tanto histórica como literaria– para reflexionar sobre América y, más concretamente, sobre Paraguay a partir de la especial reivindicación que hace de la mujer, gran protagonista de la historia de este país, al que alguna vez los cronistas designaron como el "Paraíso de Mahoma". Tal vez esto no tenga nada de excepcional, a tenor de los versos que nuestra autora escribiera allá por 1951, donde deja constancia de que el suyo ha sido un tiempo y una mirada que se asumen desde la propia identidad femenina:

> Y fui tiempo vestido de mujer:
> hipotecado tiempo
> que termina
> mirando al tiempo que no tiene término (Plá, 1987a).

De esta manera, la escritura intimista y vivencial de la poesía le sirve a Josefina Plá para preguntarse e interrogar a otros sobre la propia identidad. A través del registro lírico analiza y hurga en la/su condición genérica para así reconstruir o "sellar" un itinerario que, desde la particular experiencia, deviene "oficio de mujer", como lo demuestra, entre otros, una serie de poemas reunidos bajo el epígrafe "Tiempo vestido de mujer" (Plá, 1987a). Sin embargo, es la prosa el medio que nuestra autora elige para indagar en la historia paraguaya, explorar el alma y el pensamiento del pueblo, captando los ambientes locales y los modelos de conducta que se encuentran insertos en esta sociedad. Realidad que a veces va más allá de la puramente terrenal –y que acaso no hace más que completar a ésta–, al develar la visión mítica y cosmogónica que subyace en la conciencia de identidad y, por ende, de nación paraguaya. Esto último resulta especialmente ejemplificador en los relatos en los que Josefina Plá recrea el folklore, las leyendas o anécdotas que emanan de la tradición paraguaya.

La obra narrativa de Josefina Plá resulta ser menos conocida y difundida si la comparamos con otras parcelas de su creación literaria, especialmente con la poesía. En total, ha publicado una novela –*Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (1984), aunque la propia autora considera que más que una novela se trata de un relato configurado en una serie de episodios (Plá, 1984a)– y varios volúmenes de cuentos –*La mano en la tierra* (1963), *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983) y *La muralla robada* (1989)–, además de los cuentos infantiles recogidos en *Maravillas de unas villas* (1988) y *Los animales blancos y otros cuentos (2001)*.

La gran protagonista de los relatos de Josefina Plá resulta ser la mujer paraguaya. Nada de especial tiene esto si recordamos que en Paraguay la mujer ha desempeñado un importante papel histórico en la construcción y reconstrucción del país, ya que éste ha visto mermada, casi exterminada, su población masculina debido a las sucesivas guerras en las que se ha envuelto. Quizá el más feroz de estos procesos bélicos sea la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) que enfrentó al ejército paraguayo con las fuerzas de la Alianza, compuesta por Argentina, Brasil y Uruguay. Las consecuencias de esta contienda fueron desastrosas para Paraguay, ya que su población quedó reducida a menos de un tercio y compuesta mayoritariamente por mujeres. El investigador Julio José Chiavenato establece que el 75,75 por ciento del pueblo paraguayo muere durante este conflicto. Al final de la guerra, la población masculina adulta era de un 0,525 por ciento, por lo cual murió el 99,475 por ciento de los hombres aptos mayores de 20 años. De esta manera, la población después de la guerra estaba compuesta por un porcentaje de 7,22 de hombres frente al 92,78 de mujeres (Chiavenato, 1989).

El segundo conflicto importante –la Guerra del Chaco (1932-1935)– enemistará a Paraguay y Bolivia, aparentemente por motivos territoriales, realmente por imperativos económicos. Aunque la excusa era la posesión del Chaco boreal, ambos países pretendían la totalidad de este territorio debido a la supuesta existencia de petróleo en su subsuelo, lo que además ocultaba los intereses de terceros países y de los grandes grupos financieros: la Standard Oil Co. of New Jersey de parte de Bolivia y la Union Oil Co., subsidaria de la Royal Dutch Shell, de parte de Paraguay e instalada en Argentina.

Más adelante, aunque no comparable con las pérdidas sufridas por los anteriores enfrentamientos, asistimos a la guerra civil (1947), lucha fratricida que enfrenta a hermanos contra hermanos.

Josefina Plá pone en evidencia esta realidad histórica a partir del papel desempeñado por la mujer. De ahí que en sus cuentos las féminas recobren el verdadero protagonismo que históricamente les corresponde. Es precisamente esta reivindicación, junto a la profundización en la conciencia ante situaciones conflictivas, lo que en alguna ocasión ha sido señalado por la crítica como uno de los rasgos "afortunados" de la narrativa de nuestra autora (Maricevich, 1969). De esta manera, la ficción se reviste de un nuevo valor crítico-realista, al ser documento o testimonio de la condición de la mujer paraguaya y, por ende, de la sociedad en la que ésta vive.

Al hablar de sus cuentos y, sobre todo, de la inspiración –"expiración desintoxicante"– que los motiva, Josefina Plá advierte que son "rebotes de vivencias locales" (Plá, 1983) y, como tales, se desenvuelven en el entorno paraguayo. Sin embargo, tratando de ir más lejos, ante la pregunta de por qué esto es así, la escritora manifiesta una cierta imposibilidad para justificarlo:

> Por eso quizá pudiese decir que nuestra preferencia por los motivos de lo circundante paraguayo femenino, simplemente porque vivo en el Paraguay y soy mujer. Pero por

otro lado el mundo conoce escritores que vivieron en su propio país y cuya obra no recuerda en nada este hecho. Literatos hombres que se dedican con frenesí a masticar el chicle de la psicología femenina y viceversa. Por tanto, hay que buscar a la cosa, por lo menos, una razón subsidiaria, o más profunda, que no encuentro. Lo que dije: imposible (Plá, 1981).

No obstante, aun cuando Josefina Plá, en más de una ocasión, ha hecho referencia a que en su obra "sólo circulan hombres, mujeres y hechos paraguayos, y en el Paraguay" (Plá, 1995) –de ahí ese sabor o "nacencia" local que la lleva a agrupar sus textos bajo epígrafes como "Cuentos de la tierra" (Plá, 1989) o "cuentos del dintorno y sus gentes" (Plá, 1984b)–, esto no implica que la raíz local imposibilite una lectura más universal de sus relatos. Al respecto, nuestra autora declara que "cambiando nombres, paisajes y tal o cual circunstancia, pueden darse, se dan, en cualquier otra parte del mundo" (Plá, 1981), pues la universalidad no está determinada por la mayor o menor amplitud geográfica, sino por la condición universal del sujeto que presenta unas vivencias que traspasan las meras fronteras paraguayas. Ejemplo de esta universalidad es la constante preocupación que muestra esta escritora al evidenciar la agonía existencial del hombre sobre la tierra (Appleyard, 1983).

Ahora bien, la inspiración, la "expiración" a la que aludimos anteriormente, la encuentra Josefina Plá, la mayoría de las veces, en la atmósfera y el ambiente paraguayo, por ello dirá: "Estos cuentos 'documentan' sueños soñados aquí; y es absolutamente seguro que de haber vivido en otro lugar esos cuentos habrían sido diferentes. Es decir, no habrían sido..." (Plá, 1983). Porque esto también responde a una intencionalidad de integración en el país de adopción: "Tratar de comprender lo que nos rodea, amándolo: eso es integrarse" (Plá, 1984). Tal vez sea ésta la razón subsidiaria, o más profunda, a la que se refería Josefina Plá, y, por tanto, partiendo de esta perspectiva debamos comprender la especial significación que la mujer paraguaya adquiere en la obra de esta autora. A propósito, resultan ejemplificadoras las siguientes palabras:

> Yo busqué esa vía de amor a través principalmente de la mujer; el sexo femenino cuyo destino identifiqué con el mío a través de todas las experiencias de la vida, aun las más diversas y extrañas (recuerdo haber llorado toda una noche después de haber leído un reportaje sobre la suerte de las prostitutas embarcadas en balleneros y cuyos cuerpos flotaban en los helados mares del Sur). Me identifiqué por tanto con el desheredamiento y la resignación de la mujer paraguaya, con la orfandad y desnudez de sus niñas, madres jóvenes, florecillas del camino. Todos los casos de mis cuentos son reales. Ni uno solo hay que no tenga su protagonista en la realidad, y el argumento básico me lo dio también su propia biografía, aunque la elaboración literaria –esté de más decirlo– incorpora o integra detalles con su automático fotomontaje. La niñera mágica, Manuela, Benicia, han existido, como han existido también los protagonistas varones de los pocos cuentos en que éstos intervienen; en esos cuentos, si bien se analiza, la idea de la mujer preterida u olvidada está casi siempre presente (Plá, 1984).

Esta *ficcionalización* de la historia que lleva a cabo Josefina Plá debe entenderse como un homenaje a la identidad femenina que deviene personaje literario sin perder ni un ápice la humanidad. Al revés, incluso podríamos afirmar que Josefina Plá nos ofrece un muestrario de seres representativos de una sociedad y de un tiempo, una cartografía de la mujer paraguaya: mujeres sacrificadas, madres, indias, mestizas, víctimas, pobres, analfabetas, violadas y silenciadas. Así, Josefina Plá les pone voz y las hace hablar, reivindicando desde la recreación lo que les pertenece históricamente por derecho propio. De esta forma, realidad y ficción se funden y confunden.

En este sentido, pareciera que las féminas que pueblan el universo de nuestra autora tuvieran vida propia, transitando así de una obra –sea ésta de ficción o no– a otra. Tal es lo que sucede si comparamos las protagonistas de los cuentos y las mujeres aparecidas en otro volumen, *En la piel de la mujer. Experiencias* (Plá, 1987b), especialmente relevante si queremos conocer algo más de la historia social de la mujer paraguaya. Aunque en este último caso no se trata de la elaboración literaria, sino de entrevistas –contactos personales, confidencias– que tienen como objetivo esclarecer la participación que el sexo tiene en la vida de la mujer paraguaya, las protagonistas que recorren ambas obras presentan semejanzas de caracteres, de vivencias y condicionamientos sociales, que van más allá de la pura casualidad. Tal vez por ello, desde las primeras líneas nuestra autora se apresura a afirmar que *En la piel de la mujer* nada hay "de intervención narrativa":

> Se trata de "confidencias personales". De mujeres paraguayas de carne y hueso. Y aunque esta "especie" femenina nuestra tiende a extinguirse: la especie de las mujeres heroicas y pobres *madre y padre de sus hijos* –tan pobres, que ni siquiera sueños tuvieron– ellas son, sin embargo, la misma arcilla y soplo de las que reconstruyeron la patria, y pagan el rescate de las que ayudarán a mantenerla en pie (Plá, 1987b).

Si la realidad de estas *Experiencias* impedía cualquier juego de *ficcionalización*, no ocurre lo mismo con los cuentos, en los que Josefina Plá se vale de las historias femeninas –"casos reales"– para elaborar unos argumentos que provienen, como ya reconociera la misma autora, de particulares biografías. No importa, por tanto, identificar a tal o cual persona(je), interesa más mostrar la condición femenina paraguaya, aquella que nos revela a la mujer en su doble dimensión –individual y colectiva– como integrante de un sistema social, cultural y económico. Josefina Plá, sabedora de que esta estrategia discursiva podría malinterpretarse, se adelanta y aclara que, "toda semejanza de hechos o personajes de estos relatos con sucesos o personas reales es puramente casual" (Plá, 1981). Aclaración que, igualmente, se repite en su posterior volumen de relatos, aun cuando en éste reconoce que algunos de sus cuentos tuvieron protagonistas de carne y hueso, pero además añade:

> Sólo un par de protagonistas viven aún, quizá: no lo sé. Pero vivas o muertas, no sabrían reconocerse a sí mismas, salvo en lejana anécdota. Pero quienes las tuvieron cerca,

tampoco las reconocerían. Si en vida no las supieron ver, ¿cómo podrían pretender "reconocerlas" ahora, trasladadas a un mundo en el cual dejaron de ser la anécdota o "el caso individual" para convertirse en sueltas estampas del multimilenario peregrinaje sobre la tierra? Repito: "Toda semejanza de estos personajes o hechos con seres o hechos concretos, es simple coincidencia". Pues –ya lo dije antes– en este mismo momento, en otro rincón del mundo, cerca o lejos, esa estampa se repite, bajo otro nombre, con otro color, con otro rostro (Plá, 1983).

En esta trayectoria de la mujer paraguaya que nos ofrece Josefina Plá, a través de su producción narrativa, observamos que el protagonismo histórico femenino se hace evidente desde la Colonia, al resaltar el papel que en ésta jugaron tanto las mujeres hispanas como las mujeres indígenas, pues a ellas se les debe el surgimiento de una cultura mestiza, sin la cual sería imposible explicar el Paraguay de nuestros días. Al respecto, uno de los cuentos más representativos es "La mano en la tierra" (Plá, 1963). El protagonista, Blas de Lemos, tras 40 años trasterrado, se ve morir en una tierra muy alejada de la que le vio nacer. Al hacer un recuento de su vida evoca a las mujeres que le han acompañado: Isabel, la joven esposa abandonada en la casona castellana, y sus mujeres indias, Ursula, madre de sus seis hijos varones, y María, madre de su única hija. Desde esta perspectiva, la mujer se convierte en la "silenciosa" fecundadora de una nueva raza:

El, Blas de Lemos, era el llamado a aportar la simiente, desgastándose y empequeñeciéndose en la diaria ofrenda, mientras la mujer la recogía silenciosa creciendo con ella, para amamantar luego con sus senos oscuros y largos a hijos que seguían siendo un poco color de la tierra, siempre un poco extraños, siempre con un silencio reticente en el labio túmido y un fulgor de conocimiento exclusivo en los ojos oscuros.

Desde esta particular conciencia de la raza –indio, mestizo y blanco– se nos configura una sociedad en la que el misterio de las sangres fija el perfil étnico-social del Paraguay moderno. En este sentido, Josefina Plá, ahora desde el ensayo histórico, reconoce la común corriente de sangre que une a las mujeres hispanas e indias:

Mezcla de sangres de la cual surgió la mujer del pueblo paraguayo: desesperanzada y sin embargo invencible en su lucha por la vida; sin amor y sin embargo vertida en el amor sin gestos que es el sacrificio cotidiano: olvidada siempre y siempre (Plá, 1985).

Mezcla de sangres, procreación, maternidad... son elementos valiosos a la hora de reconstruir el imaginario femenino. No sólo porque una de las características de la sociedad paraguaya es el *marianismo* o culto a la madre –maternidad como estado de perfección y natural y lógica forma de sacrificio personal: "ser para el otro",

sea éste hombre o hijo (Corvalán, 1987)–, sino porque desde el particular biologicismo femenino, a la mujer le ha tocado ser la repobladora de un país devastado por diversas guerras.

Especial importancia adquiere, en este punto, el papel desempeñado por la mujer durante y después de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). En este período bélico surge la figura de las "residentas", mujeres que iban detrás del ejército, resueltas a luchar hasta la muerte, compañeras de camino "hasta el apocalipsis final" (Antúnez, 1989). De esta manera, el trabajo de la mujer se ve incrementado, tal y como podemos apreciar en uno de los cuentos más significativos a este respecto, "El canasto de Serapio" (Plá, 1989), que nos ofrece una galería de personajes femeninos dedicados a las más diversas labores: desde recuperar y hacer habitables de nuevo los ranchos y productivas las chacras, a sembrar y carpir, poner en condiciones las viviendas deterioradas, preparar la comida diaria, pescar e internarse en el monte en busca de frutas silvestres, de miel o de leña y enviar vituallas al ejército. Junto con esto la mujer cumple la tarea de reponer las pérdidas demográficas con rapidez. En una época arrasada de hombres, Serapio, sordomudo y sin ambas piernas, se convierte en el elemento repoblador. Así, las mujeres crean un género de sociedad poligámica, lo que les permite repoblar el país:

> Nadie supo cómo, pero sucedió. No necesitaron las mujeres seguramente conversar para ello, ni tampoco confidenciar ni ponerse de acuerdo. Por allí anduvo maniobrando un duende que con misteriosa pero unánime brújula las llevó a todas las cuatro a la misma conclusión [...] se encargaría[n] del cuidado del mutilado: lo llevaría[n] a su casa dos o tres noches a la semana [...] Con intervalos diversos, Librada tuvo una hija. Benigna y Catalina sendos varones. Lucía mellizas [...] las criaturas eran ya seis y luego llegaron a nueve (Plá, 1989).

Por tanto, Josefina Plá, lejos de ofrecernos una visión idealizada y sentimental de la maternidad, opta por reconstruir el universo paraguayo, en el que caben, como muy bien ha señalado el escritor chileno Javier Bello, múltiples identidades que van desde "la irresponsabilidad masculina, la irresponsabilidad e ignorancia femenina, la relación directa e indirecta con las guerras despobladoras del Paraguay. Es decir, un constante cuestionamiento de la maternidad como hecho biológico y rol social femenino, y, a veces, una verdadera maldición y un destino fatal" (Bello, 2001).

Con todo ello, ya sea desde la recreación literaria, ya sea desde la reflexión histórica, Josefina Plá configura su perspectiva de nación paraguaya, aquella en que las mujeres se erigen en las grandes protagonistas de la Historia como constructoras de patria. Sin embargo, coincidimos con nuestra autora en que éstas no han sido suficientemente valoradas, cuando no silenciadas o tratadas como seres anónimos que forman parte de una muchedumbre. Si la historia no les reconoce lo que por derecho les corresponde, desde la recreación literaria, como es el caso que nos ocupa, se trata de poner las cosas en su lugar: la ficción a veces supera a la realidad.

Para terminar, dejemos que sea la propia Josefina Plá la que eleve y deje suspendidas en el aire unas palabras esperanzadas, que no son más que el eco que evoca el clamor de nuevos tiempos:

> Esta "encantada" que es la mujer paraguaya empieza a desencantarse, a sumarse a la corriente reivindicatoria multifacética en apariencia. Y está bien que así sea, porque en la sensibilidad femenina afincamos, precisamente, la esperanza de que este desgobernado mundo halle por fin un centro espiritual. Si la mujer no avanza más eficazmente en su camino es porque ésta es *una evolución desde el fondo*, y no una *revolución en la superficie* de los hechos. Y porque la transformación de la mujer requiere –grave condición– la transformación simultánea y paralela del hombre en aspectos múltiples. Una transformación a la cual resiste, creyendo defender derechos esenciales de la varonía, cuando el problema no es en absoluto tal (Plá, 1987b).

Bibliografía

Antúnez, Rosalba. 1989. Imagen del ser femenino paraguayo en la literatura nacional, oral y escrita. En: Graziella Corvalán, comp., *Entre el silencio y la voz. Mujeres: Actoras y autoras de una sociedad en cambio*, pp. 321-354, Asunción, Paraguay, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya/Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.

Appleyard, José-Luis. 1983. Breve pórtico. En: *La pierna de Severina*, p. 3, Asunción, Paraguay, El Lector.

Bello, Javier. 2001. A propósito de sueños y de cuentos: Josefina Plá. *Tebeto, Nº XIV. Anuario del archivo Histórico Insular de Fuerteventura*. Puerto del Rosario: Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura (en prensa).

Colombino, Carlos. 1992. *Josefina Plá: su vida. Su obra*. Asunción, Paraguay: Dirección de Cultura.

Corvalán, Graziella. 1987. Presentación. En: *Josefina Plá, En la piel de la mujer. Experiencias*, pp. 7-13, Asunción, Paraguay, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.

Chiavenato, Julio José. 1989. El genocidio está hecho. En: *Genocidio Americano. La guerra del Paraguay*, pp. 169-172, Asunción, Paraguay, Carlos Schauman Editor, traducción de Justo Pastor Benítez.

Fernández, Miguel Angel. 1996. Itinerario poético de Josefina Plá. En: Miguel Angel Fernández, editor, *Josefina Plá. Poesías completas*, pp. 11-13, Asunción, Paraguay, El Lector.

Maricevich, Francisco. 1969. La narrativa paraguaya de 1940 a la fecha. En: *Crónicas del Paraguay*, pp. 7-14, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor.

Plá, Josefina. 1963. *La mano en la tierra*, Asunción, Paraguay: Alcor.

_____. 1981. Palabras de la autora. En: *El espejo y el canasto*, pp. 9-11, Asunción, Paraguay, Ediciones Napa.

_____. 1983. Acotaciones temporales. En: *La pierna de Severina*, pp. 5-6, Asunción, Paraguay, El Lector.

_____. 1984 (a). Preámbulo. En: *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí*, pp. 7-8, Asunción, Paraguay, Zenda. Escrita en colaboración con Angel Pérez Pardella.

_____. 1984 (b). Interpretación de mi cuentística. En: Ramón Bordoli Dolci, *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, pp. 537-538, Madrid, Universidad Complutense (Tesis doctoral, facsímil reprografiado).

_____. 1985. Colofón. En: *Algunas mujeres de la conquista*, pp. 70-73, Asunción, Paraguay, Asociación de la Mujer Española.
_____. 1987 (a). Tiempo vestido de mujer. En: *La llama y la arena*, pp. 27-51, Asunción, Paraguay, Alcántara Editora.
_____. 1987 (b). Unas palabras previas. En: *En la piel de la mujer. Experiencias*, pp. 15-18, Asunción, Paraguay, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.
_____. 1988. *Maravillas de unas villas*. Asunción, Paraguay: Casa de la Cultura.
_____. 1989. *La muralla robada*. Asunción, Paraguay: Universidad Católica.
_____. 1995. Si puede llamarse prólogo. En: Angeles Mateo del Pino, *Latido y tortura. Selección poética. Josefina Plá*, pp. 25-27, Puerto del Rosario, Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura.
_____. 2001. *Los animales blancos y otros cuentos*. Gaithersburg, EE.UU.: Hispamérica (en prensa). Edición, introducción, notas y bibliografía de Angeles Mateo del Pino.
Roa Bastos, Augusto. 1964. La poesía de Josefina Plá. *Alcor* 30, pp. 2-3 y 6.
_____. 1966. *Revista Hispánica Moderna* 32, pp. 57-61.

REBELDES CON CAUSA

Cristina Peri Rossi, *La tarde del dinosaurio.*

Ella pensó que era una lástima que él fuera un intelectual pequeño-burgués, tal como le había dicho su hermana antes de abandonarlo, porque tenía un aspecto tierno e inteligente. Sea como sea, nunca olvidaría los cabellos rojos o azules o verdes o amarillos de esa muchacha –tendría que haber conocido un poco mejor a la hermana de mi esposa, se reprochó, pero todo el mundo andaba con prisa: había que hacer la revolución, la comida, las colas, para comprar leche, pan, harina, arroz, garbanzos, aceite, querosene, había que correr mucho cuando el ejército atropellaba, había que cuidar a la niña fruto de un preservativo de pésima calidad, además él iba a escribir una novela sobre la revolución, a veces la novela se adelantaba a la revolución, a veces la revolución corría tanto que conseguía adelantarse a la novela, y entre tanto su esposa lo abandonó, ella se había adelantado a ambas, a la novela y a la revolución, la niña quedó con él, se pusieron de acuerdo, no es conveniente ingresar a la guerrilla con una niña tan pequeña, para engañar a todo el mundo dijeron que ella se había ido a Checoslovaquia con otro–. Tendría que haber conocido mejor el esposo de mi hermana, pensó ella, pero no había mucho tiempo, tenía que trabajar, hacer las colas para comprar leche, pan, harina, arroz, garbanzos, aceite, querosene, había que hacer la revolución y una a veces tenía sueño.

Elena Poniatowska: documentar a mi país

Eliana Ortega
Rubí Carreño
Fernando Blanco

Esta breve conversación que sostuve con Elena Poniatowska en junio pasado dio origen, más tarde, a un trabajo en colaboración con Rubí Carreño y Fernando Blanco, quienes comentan algunas de las respuestas de la escritora mexicana. Al escucharla, en la presentación de su último libro, nos provocó un pensar América desde aquel otro lugar en que las escritoras han dejado su palabra literaria, el periodismo y que, en su caso, ella ha privilegiado en su escritura: el llamado género testimonial.

I. Mi país y mi escritura

¿Cuál es el pensamiento latinoamericano que aparece en tu obra?

Elena Poniatowska: Desde un principio, sí, como una decisión consciente, yo creo que fue un poco documentar a mi país: que es la misma propuesta de Carlos Monsiváis y de otros, escribir sobre los acontecimientos de mi país. Los que sobre todo no llegan a las hojas de los periódicos, porque están prohibidos esos temas o los periódicos hasta hace muy poco escondían las lacras del país, o no se hablaba de la gente que no tiene casa o de la gente pobre. Recuerdo que en una época, hace muchísimos años, cuando era director de cinematografía un señor, Jorge Ferretis –que era un escritor–, había contratado a Carlos Fuentes para que fuera censor en las películas, y era censor para que ninguna imagen denigrara a México. Recuerdo que de repente atravesaba el set un perro flaco, entonces

Fuentes se tenía que levantar de su silla y decir: "¡corten!, la imagen de este perro denigra a México".

En México había un odio muy terrible a quien escribiera sobre los defectos del país o las lacras sociales, por ejemplo, a Oscar Lewis con *Los hijos de Sánchez* y de eso no hace tanto. Se le condenó. La Sociedad de Geografía y Estadística lo acusó y eso sólo sirvió para que se vendiera mucho más el libro. Pero sí, había una especie de actitud de que todo aquel que criticara a México era antimexicano. Denunciar, indignarse, tomar partido por quienes en general jamás aparecen en los periódicos por una razón u otra, que jamás van a leer los periódicos, porque no saben leer ni escribir, pues será como una decisión, yo creo desde hace mucho tiempo, desde 1957-58. Ya en 1957-58 empecé a ir a la cárcel a ver a los presos, a los reos políticos y a enterarme de los problemas sociales, principalmente en 1959, de la gran huelga ferrocarrilera de Nemetrio Vallejo. "Métase en mi prieta entre el durmiente y el silbatazo", es un cuento de 1982, a raíz quizás del trato con los ferrocarrileros.

Rubí Carreño: *Por vocación o supervivencia, muchas escritoras latinoamericanas han sido periodistas y escritoras a la vez. Confrontar ambas producciones nos pone frente a las transgresiones, sumisiones o escisiones a las que un mismo sujeto se expone al hablar desde dos plataformas ideológicas y discursivas diferentes. Un ejemplo ilustrativo es el de Marta Brunet y su labor como directora de la revista Familia (1935-1940), desdoblada en la figura editorial de Isabel de Santillana, lugar desde donde impulsa la educación y el acceso al campo laboral de las mujeres, pero donde confirma los estilos familiares que en la narrativa de la escritora aparecen en completa crisis.*

En un gesto escritural que se aproxima al de Brunet, otro tiempo y país, Elena Poniatowska unirá periodismo y literatura en un solo discurso para expresar lo que ninguno de ellos dice, esto es, "expresar las lacras del país". Mediante este gesto recoge la tradición del género testimonial y de todas aquellas escritoras periodistas, especialmente las del siglo XIX. Este género, mixto por excelencia, posibilitaría este propósito: se dice la verdad bajo el amparo de un discurso ficticio, se hace literatura utilizando lo que el canon ve con recelo, es decir, utiliza las estrategias del periodismo.

Si por separado periodismo y literatura sirven a intereses que rebasan el propósito inicial o ideal de estos discursos, y en este sentido, la anécdota del perro y de Fuentes no es banal, la mezcla de ambos permitiría "decir lo que no se dice". Periodismo y literatura pueden maquillar al perro para que se vea gordo, expulsarlo de la representación o convertirlo en un "fido canis" que ladra a tono, y de esta manera la unión de periodismo y literatura le daría una voz crítica y develadora.

Fernando Blanco: *La observación, en este primer momento de la entrevista es exacta. Poniatowska enuncia las pistas y denuncia la funcionalización por parte del poder del discurso literario y de los intelectuales que ejercen en comisión de servicio este oficio, encarnados en las figuras de los escritores J. Ferretis y C. Fuentes. Minuciosa, al paso recuerda los siglos anteriores. Sutil memoria, no perdona en la lucidez de su palabra y pone a disposición del lector la*

exhibición del objetivo decimonónico que los anima: ilustrar, colorear el circulante simbólico de una imagen destinada a transformarse en el monumento patriótico necesario a intereses geopolíticos e íntimamente ligado a intereses de clase, género y etnia. Descontaminar es verbo que purifica al tiempo que evidencia la mezcla, la penetración y la cópula. Hombres y mujeres de carne patria, familias ejemplares, hijos defensores y amorosos de la nación en armas. Status quo. Sistema de parentesco y cooperación económica (social, doméstica y sexual) que aspira a una genealogía ilustrada, blanca y burguesa.

Por el contrario, la mexicana en la miríada respondida expone su propia definición del trabajo intelectual: "documentar mi país". Aseveración al parecer más ligada a la condición de distanciarse de los modos y prácticas discursivas institucionalizadas que instalan y reproducen escenas de un país convenido en una lengua dominante –literaria–, reemplazándola por la labor periodística, percibida como un espacio libertario, beligerante en la disputa de las representaciones y, ciertamente, poderoso en la posibilidad de visibilizar y circular subjetividades diversas.

Los defectos y las lacras son el pueblo, ese cuerpo informe, anónimo, bárbaro y balbuceante sancionado pedagógicamente en sus "taras" lingüísticas, particularidades inaceptables para el espíritu unificado, llevado a la mudez ins/cripta en la alta cultura, mortaja definitiva para la reflexión. El espíritu letrado no tiene cuerpo, porque el cuerpo es carne corrupta en más de un sentido. En América Latina los cuerpos siempre pueden hacerse desaparecer. Algunas veces son esterilizados. ¿Analfabetizados?

¿Cómo piensan las mujeres de América?

EP: Piensan en la libertad, pero piensan también en la paz, en que no quieren que sus hijos mueran y son las principales combatientes en contra de las guerras.

Yo creo que ahorita hay una irrupción interesante en el país de las mujeres indígenas, por ejemplo la comandante Ester que toma la palabra en el Congreso, y apenas acaba de aprender la cartilla y todo lo que ella dice es importante. Las mujeres indígenas han hecho un discurso muy maravilloso, porque de ser tan explotadas, tan calladas, tan abnegadas, de repente se levantan y dicen queremos mirar al hombre a los ojos, al que vamos a escoger, escogerlo nosotras, no que nos cambien por un garrafón de alcohol, queremos tener los hijos que queramos y que podamos tener, y queremos conducir automóviles como los hombres, queremos tener los mismos derechos sobre nuestros cuerpos que tienen los hombres. Sus reclamaciones son muy bellas, de una gran entereza y de una gran fortaleza de espíritu. Eso siempre es una bofetada en plena cara, cuando piensas que las indígenas han sido triplemente explotadas, en relación con los hombres. Ellas son simplemente hacedoras de niños, cargadoras de leña, de agua, de bebés en su rebozo, su suerte no tiene fin y tiene mucho de infierno, entonces que ellas se levanten y empiecen a pedir es maravilloso.

De eso siempre pienso que ha habido un cambio enorme, sobre todo en Chiapas, de esto una vez Rosario Castellanos contó una anécdota de que ella estaba sorprendida porque vio a un indígena montado en su burro, detrás del indígena y el burro una mujer con su haz de leña

UNIVERSIDAD NACIONAL BIBLIOTECA

cargadísima y a pie, entonces le dijo al indígena "pero oye, ¿por qué tu mujer está a pie y tú estás montado en tu burro?", a lo que él responde con toda naturalidad: "es que ella no tiene burro". Yo creo que ha habido una evolución desde ese comentario de Rosario, o esto que la indignó. Las mujeres que eran bestias de carga, ahora hay la posibilidad de que ellas mismas digan ya no queremos estar así, nos rebelamos contra eso. Es muy hermoso lo que está sucediendo hoy en México, además creo que va a influir en toda América Latina, incluso mucho más que Rigoberta Menchú. Va a influir en todos los países que tienen una población indígena muy marcada. Ahora por primera vez el tema de los indígenas está en el tapete de las discusiones.

¿Qué piensas del feminismo hoy en día?

EP: Nosotros en México sufrimos un revés espantoso, que fue la muerte y la tortura de Alaíde Foppa, la directora de la revista *Fem*. Nos marcó, nos dolió mucho. Ahora hay una nueva revista que dirige Marta Lamas, que se llama *Debate Feminista* y que se ocupa de los asuntos de las mujeres.

En 1985 yo fui tesorera de las costureras, porque las más golpeadas del terremoto fueron las costureras, las que más murieron, las que fundaron un sindicato libre a raíz del terremoto con una mujer formidable, Evangelina Corona. Entonces las mujeres se unieron en gremios, porque su situación era terrible y quizás no se habían dado cuenta, trabajaban en la clandestinidad, su "patroncito" –como le decían– iba a Europa y les traía algún retrato del Papa, un rosario y decían "¡ay!, qué bueno es el patroncito". Y de repente, en el terremoto se dieron cuenta que el patroncito lo primero que quería salvar era su caja fuerte y no a ellas, y que sus condiciones de trabajo eran terribles, que laboraban en la clandestinidad, no tenían seguro social.

Armaron un sindicato con Evangelina a la cabeza, una mujer de pelo blanco, bellísima, de cara fresca, morena. Ellas fueron a ver al presidente de la República, Miguel de la Madrid, entonces cada vez que él hablaba le decía ella –que cursó hasta tercero de primaría– "no Presidente, así como usted lo dice no es. Usted está equivocado". Todo el mundo estaba sorprendido que se levantara a hablar, pero realmente fue muy extraordinario todo lo que ellas lograron, después todo eso se perdió, pero para la época fue un ejemplo muy bello de un sindicato limpio en México y un sindicato de mujeres.

RC: *Es hermoso lo que sucede en esta respuesta, porque primero ella toma la voz de las costureras y habla de sus reivindicaciones, pero luego son estas mujeres pobres las que van a hablar por todas nosotras, sin hacer distinciones de clase. En su discurso va pasando de "ellas" a "nosotras", construyendo en el lenguaje una solidaridad interclase. Alina Reyes y la Lejana se abrazan en el puente que tiende la escritura. Luego, vuelve a ellas para decirnos que son "triplemente" explotadas, lo que nos recuerda la situación de privilegio al momento de defender sus/nuestros derechos.*

¿Has escrito algo sobre Chiapas, te interesa el tema?

EP: Sí, en 1994 estuve en Chiapas. Y ahora acabo de estar con la senadora o diputada –no estoy segura– del partido comunista de aquí: Gladys Marín. Ella me contó que había recortado todos esos artículos de Chiapas, que los había guardado, y utilizado para sus clases. Esos son artículos que se publicaron en un periódico que se llama *La Jornada*.

II. Poder y literatura

¿Cómo consideras los géneros testimoniales, la institución literaria, hoy en día?

EP: Sí, hay en la literatura un desprecio a los periodistas, siempre dicen "no, no!!!, ella no inventa nada, Elena no inventa nada, lo que ella hace es periodismo, no tiene imaginación, lo único que hace es recoger las palabras de los otros". Además, hay algo de injusticia y algo de que finalmente la literatura testimonial denuncia lo que otros quieren callar, entonces hay mucho odio hacia eso: dar testimonio sobre lo que los gobiernos quieren esconder. Hay también un rechazo, es como estar siempre en la obra negra, estás como limpiando los escusados cuando deberías estar escribiendo poesía del más alto nivel. Hay una especie de rebajamiento en vez de elevación.

Sin embargo, me parece, a mí, que el oficio de escritora da un poder que a lo mejor el oficio de periodista no otorga. ¿Qué crees tú?

EP: Sí... yo creo... Yo siempre me coloco periodista, porque me parece un poco pretencioso de mi parte decir "escritora", entonces pongo periodista. Pero ¡claro!, ya escritor es otro nivel, es un peldaño más, no es lo mismo ser Carlos Fuentes que un periodista, sin embargo hay un polaco que se llama Richard Kapuchinski que para mi juicio es un periodista, pero es un gran gran escritor; o Carlos Monsiváis, que toda su vida ha sido un gran pensador, es un gran cronista de la realidad mexicana y no necesita novelas para demostrar que es bueno.

RC: *Es interesante cómo es clara al señalar que el desprecio por lo testimonial obedece a razones políticas. No obstante, cuando se trata de defender su propia escritura testimonial utiliza una estrategia "mestiza", "ladina". No se asume escritora (soy nadie, señor), sino "periodista", pero luego alude a otro escritor (europeo, blanco, hombre) para dar valor a las formas testimoniales de literatura, y así, de rebote, le da valor a su escritura. ¿Modestia o una forma de decir no diciendo que el costo de adherir a un contexto social y literario siendo mujer es ser "ninguneada" por la institucionalidad literaria?*

FB: *Valga una cita de Carlos Monsiváis para comenzar:*

"Produce goce la justificación del propio punto de vista" (Bertold Brecht).

El cine colabora: Tito Guízar, caporal obediente, empuña la guitarra en Allá en el

Rancho Grande para defender el honor de Crucita (Ester Fernández) y en el duelo se promulgan las nuevas leyes: la afonía constituye la pérdida inmediata de la idiosincracia: la virilidad no desafina. Las canciones nos avasallan: toda sociedad que ya no puede expresar ideas, debe ocupar en algo su garganta. Las canciones decretan un ser unívoco: el mexicano, que consiste en:

- el fracaso amoroso
- la resignación ante la pérdida
- el orgullo estatal
- el dolor de la ausencia
- el puntapié póstumo a la ingrata
- la adoración incondicional
- la autodestrucción como jactancia
- el optimismo del afán de mando
(En Días de Guardar, *México, Ediciones Era, 1970).*

Ciudad letrada y ciudadanos bárbaros. Ciudadanía correctiva que silencia en los votos consagrados por las prácticas superiores sublimes: Literatura, suma de hábitos consagratorios del significado. No hay que dar aviso, el Olimpo es siempre el mismo, para qué perturbar la oración ante el fuego purificador de los espíritus estatales. Arribismo literario, necesidad de novelas, nombres intercambiables para la labor escritural funcionalista que desemboca en la desconfianza más radical ante la torre de cristal, alegorizada en la "ciudad letrada" sarmentina o bellosiana, epítomes modernos de nuestros proyectos estatales, opuesta a la ciudad violentada, disidente, morada de la fragmentación en la crónica martiana, germen de otras voces en la contemporaneidad del continente como las de P. Lemebel, J.J. Blanco, E. Rodríguez Julia, o el mismo C. Monsiváis. Escritores es sinónimo de almas cultas. Armas cultas del oficialismo. Amaneramiento, aburguesamiento. Los cronistas, bastardos periodísticos, siluetean otro sujeto de escritura, uno que se recorta por oposición a aquello que debiera contenerlo, contra el orden cultural que lo regula, ratificado y construido, contra el consumo de la mercancía novedosa, en el día a día por sus lectores.

¿Género testimonial? Evitar la militancia en el ghetto.

¿Ser antimimético es ser posmoderno?

Podemos interpretar el testimonio no como un género o una modalidad discursiva, sino, quizá, como una figura de lectura en Poniatowska. Sucede, entonces, que dos sujetos involucrados en el proceso de "relato" se determinan mutuamente mediante una sustitución reflexiva recíproca. Poniatowska se nombra testigo, se nombra Jesusa. Sólo así puede el gesto de "documentar a mi país" sin caer en la ilustración.

¿Qué escritores o novelistas crees que marcaron tu escritura?

EP: Recuerda que yo tuve una formación de niña católica, de niña de la escuela francesa, yo creo entre los 18 a 20 años leía a los grandes escritores católicos franceses, a Claudel, a Gabriel Marceau, a muchos escritores católicos, porque eso hacían las niñas de mi generación. También antes leía a Dostoievski, a Tolstoi, a los ingleses, pero no te quedes con un orden o metodología... voy leyendo lo que me dicen: "mira, este libro es buenísimo, éste te va a gustar". Me impresiona mucho una escritora catalana que se llama Mercedes Rodoreda, que escribió *La plaza del diamante*, me pareció un libro mag-

nífico, se lo recomendé mucho a Sandra Cisneros –escritora chicana– y luego se volvió especialista en Mercedes Rodoreda.

Luego están mis contemporáneos, yo admiro a Paz, a Fuentes, a Rulfo, a José Emilio Pacheco como poeta y como prosista.

RC: *Esta historia sobre las lecturas de la infancia no me parece menor, en tanto muestra a la literatura como instrumento ideológico y forma de control sobre las mujeres. En ese sentido, los géneros "no femeninos" (es decir, no destinados a las mujeres) como el testimonial, podrían ser una forma de rechazo a los usos "institucionales" de la literatura.*

III. Escritores y escritura

¿Qué escritoras de México o de Latinoamérica, te interesan hoy en día, y por qué?

EP: Me interesa mucho una mujer que es relativamente joven, Sabina Berman, de México. También las clásicas, Clarice Lispector y me da mucha tristeza que no haya sido reconocida durante su vida, se me hace una gran injusticia. Me interesó mucho Rosario Castellanos, Elena Garro, las clásicas, también me interesa Margo Glantz: la quiero muchísimo, además ella es una gran estudiosa, una de las grandes críticas de México, ella viaja todo el día, nunca está en México. Luego, me interesa María Luisa Puga, que hizo una novela que a mí me parece una de las grandes de la literatura mexicana: *Las posibilidades del odio*, pero tampoco ha tenido el reconocimiento que se merece. Hay otras escritoras jóvenes, Silvia Castillejo, otra que se va de Consejera Cultural a Bélgica: Silvia Molina. Luego, las *best sellers*: Laura Esquivel, Sara Sesovich, Marcela Serrano que vive en México, Angeles Mastreta.

¿Qué te parece ese fenómeno de los best sellers?

EP: Yo creo que es importante, porque acerca a la gente a la literatura, pero por otro lado provoca una gran rabia y las atacan; en México se hicieron hasta mesas redondas para atacar a las mujeres, a Laura Esquivel y que no se lo merecía, de parte de críticos, de otros escritores que estaban furibundos con su éxito. Yo creo que eran un poco dictados por la envidia.

¿Qué dirías de la escritura de las mujeres en este momento?

EP: Creo que hay muchas mujeres que se están insertando en la vida del país y eso es importante. Yo creo mucho que uno puede hacer literatura a partir de algo íntimo como lo hizo Clarice Lispector, que ella lo que quería era trascender y llegar a decir lo esencial, lo que es una tarea importantísima y lo dijo en una forma de lo más nueva, de lo más original, de lo más decantada y pura, a mí eso me impacta muchísimo. Pero creo también que es importante que las escritoras vean dónde están situadas, que escriban dentro de un contexto, que reflejen ese contexto. Me interesa en Colombia Laura Restrepo, porque mezcla el periodismo con la literatura, lo que ella hace me pa-

rece valioso, me interesa... creo que ha escrito sobre las villas miserias. Acá en Chile, me gusta mucho Ana María del Río, leí una buena novela de Marta Blanco; y desde luego la mamá de los pollitos es Diamela Eltit, porque ella hace una búsqueda muy importante, recuerdo que leí un cuento sobre una hija que le va cortando a su madre los dedos de la mano, me pareció notablisíma... y oirla, escucharla es una gran lección, a ella la admiro mucho.

RC: *"Alina Reyes y la Lejana". De un modo similar funciona la alusión a Lispector en esta entrevista. Poniatowska es Alina y alude a la otra, a la que se le "hizo una gran injusticia" y que pudo ser ella misma en tanto ambas son mujeres blancas, ricas, bellas, "paracaidistas" por voluntad familiar en el tercer mundo. Poniatowska se aleja de Lispector y la convierte en la Lejana a través de su escritura. No escribirá diarios ni literatura intimista. Se pondrá a favor de los que están al otro lado del puente, lado que ahora reconoce como suyo.*

¿QUÉ ES LA ESCRITURA PARA TI, ENTONCES, UNA POSIBILIDAD DE CONTEMPLAR O PERFECCIONAR LA REALIDAD? ¿O MÁS BIEN CONSTITUYE UNA ALTERNATIVA A LA EXPERIENCIA VIVIDA?

EP: Creo que constituye una alternativa. A mí me da una especie de razón de ser, es mi manera de estar sobre la tierra y mi manera de formular todas las angustias que tengo y que me provoca tanto mi propia situación a ratos, pero también la situación de mi país que está íntimamente ligada a mi vida.

Santiago, junio 2001.

Desmemoria: Historia patria / Historia latinoamericana

Fernando Blanco I.
Universidad de Chile

Cómo decir lo que no tiene nombre. Cómo narrar una historia que el viento se llevó pero esta vez sin Scarlett O'Hara ni Clark Gable, porque una muerte así, en un país de América Latina en esa época, no merecía ni tan siquiera un mal cortometraje de dieciséis milímetros.

Los primeros apóstoles de nuestra Independencia salieron de los claustros bartolinos y rosaristas, a despertar el entusiasmo de Bogotá en el 20 de julio de 1810. Fueron ellos científicos, oradores y soldados, al tiempo, los que hicieron posible esta gesta milagrosa y tuvieron a su cargo configurar la naciente República.

Alba Lucía Angel

Desde el estallido de la violencia social colombiana, fijada en 1948, la novela de Alba Lucía Angel estalla y prolifera en una multitud de ramificaciones que se introducen en las laberínticas historias personales y colectivas de un pueblo: el colombiano. Tres son los vértices que convergen en la estructuración de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1984). El primero lo constituye el río de la memoria, ese sexto sentido tramado por orfebres diminutos, que va anudando en la voz de Ana –la protagonista– los signos de una vida estigmatizada por la violencia, la suya propia, biografía vicaria de las de muchos otros y las de los *otros*, visiones de niñez a la que no se le pueden escamotear los muertos, a pesar de la estereotipación hecha por la historia oficial, los medios de comunicación, la modernidad y la familia. Un segundo vector, no menos importante, es la muerte, la pulsión tanática que se transforma en un deber ser para el habitante latinoamericano que convive con cada uno de los personajes de la novela, vuelta espectáculo en los cadáveres de dos jóvenes Ofelias. Julieta, su amiga infantil triturada por un carro, cuerpo insepulto en su rememoración y el de Valeria, su compañera, torturada hasta volverse cuerpo amortajado por la represión policíaca. Un tercer elemento lo aporta la misma enunciación. Doble tramado discursivo que va de la escritura a la lectura, del sujeto único al sujeto dialógico o polifónico y viceversa.

Algunos antecedentes: Latinoamérica y el XIX

El pensamiento del siglo XIX, profundamente taxonómico, generó en los proyectos nacionales de los nuevos estados en formación una serie de modelos identitarios basados en el honor y la patria, los que se representan en el escenario de lo público, en la escena de lo público, a través de enmascaramientos y disfraces. Era absolutamente necesario que las identidades se homogeneizaran por medio del recurso del travesti que distribuyó propaganda de ciertas representaciones sexuadas como el héroe republicano, el honor, el patriota que postulaban el modelo de "La Nación en Armas", constituyendo un árbol patrio de prosapia inconfundible, de vocación militar y espíritu religioso hegemónicamente masculinos. Al mismo tiempo, los diferentes discursos de ficción y no ficción engarzados a la patria, coloreaban con tintes criollistas[1] nacionales a cada una de las repúblicas emergentes, borroneando cualquier traza mestiza, impostando los tonos de la pedagogía ilustrada, y relegando a cualquiera que no compartiera el proyecto fundacional al estatuto de antipatriota o simplemente *pueblo, bajo pueblo*. En esta categoría cayeron los enemigos armados de las jóvenes naciones, los indígenas, los negros, los delincuentes, los enfermos, las mujeres no adecuadas para la reproducción de la raza pura, los homosexuales.[2]

La mayoría de las naciones, patrias americanas, se organizaron discursivamente de acuerdo a estos planes de distribución del imaginario nacional, construyendo verdaderas fortalezas literarias desde las cuales cautelar el buen funcionamiento del espacio público. Era necesario que la mirada estuviera salvaguardada. Como en siglos anteriores, la ciudad pasaba a ser el depósito nostálgico de los diferentes proyectos estatales.

Particular atención merece la estrategia de la novelística latinoamericana signada entre el 1800-1900, la que está profundamente marcada, me parece, por dos constantes en la recepción crítica hegemónica de la producción textual de este período. Por una parte, las obras exhiben una preferencia delirante por la constatación de los marcos de paisaje y costumbres, por los encuadres geográficos, por la necesidad de una referencia material que ancle la diversidad de realidades que conviven en el espacio latinoamericano (escenas naturales latinoamericanas) y que permitan de algún modo identificar los proyectos nacionales con sus incipientes correlatos imaginarios ciudadanos. *Doña Bárbara* resulta paradigmática en este aspecto, como también en el de la parodia descarnada del patriarca o de las estructuras caudillescas que Gallegos hace en ella. Por otra, las novelas reflexionan sobre sus propias formas de constitución remitiendo al sistema que van a consagrar *a la nación emergente como una sola raza, una sola tierra y un único honor nacional configurada en el escenario de la violencia como una zona de clivaje*.[3]

---

1. Un interesante desarrollo de esta idea está brillantemente trabajada por Carlos Monsiváis en su ensayo *Aire de Familia*, Anagrama, 2000.
2. Sobre este punto el cuento político del argentino Esteban Echeverría "El Matadero" (1832), publicado en 1874 por Juan María Gutiérrez, bajo el volumen *Obras completas*, resulta enormemente ilustrativo.
3. Zona de tensión en los átomos a punto del permanente quiebre.

Dentro de esta jerarquía halla difícilmente su lugar la mujer, "cuya caracterización rara vez rebasa los estereotipos que parecen destinados a ejemplarizar las posiciones del patriarcalismo"[4] o las necesidades de la constitución de la familia como correlato del proyecto fundacional al identificar esta categoría con los conceptos de Estado y Patria. De esta forma, el mosaico formateado de estereotipos construidos por la mirada masculina que incluye, por ejemplo, el tipo virginal en *María* (1867) de Jorge Isaacs, asociado con la "selva incontaminada"; su contraparte, la mujer diabólica y lujuriosa, es la otra naturaleza femenina, la prostibular, encarnada en Zorayda Ayram en *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, o sus dobles más contemporáneos, la contenida "esposa *ideal*" Fermina Daza de *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de García Márquez o *Las visitadoras* de Vargas Llosa (1973).

En este contexto, la relectura de textos y documentos insuficientemente abordados hasta el momento, como la novela de Alba Lucía Angel, resulta de un interés fundamental para la reflexión sobre el pensamiento latinoamericano y la postulación de una identidad para el continente y, por qué no decirlo, para el Tercer Mundo, especialmente el caso de escrituras producidas por mujeres y otros grupos minoritarios respecto del poder, y de las formas que este asumió en los siglos XIX y XX. Esto lo es de muchas y variadas voces literarias de "Nuestra América" que se han hecho escuchar entre los intersticios del canon, arrojadas violentamente a la mudez.

Ahora bien, ¿qué significa realmente abrir el tema de la escritura femenina en el concierto de los estudios latinoamericanos? Conlleva inmediatamente, más allá de la obviedad de la constatación de su exclusión sistemática de los cánones construidos por la recepción crítica, a la pregunta que guía este trabajo: ¿Cuál es el pensamiento que se encuentra inscrito en esos textos y cuáles han sido las razones de su reclusión? Nuevamente hablamos del pensamiento que reflexiona sobre la diferencia y la identidad latinoamericana.

Hablo en estos términos porque el pensamiento producido por mujeres ha sido domesticado o, en el mejor de los casos, ha generado una mirada de complacencia estanco sobre una escritura diversa adjetivada *femenina* o reducida a testimonios *sensibleros* de grupos minoritarios,[5] lo que ha llevado a la paradoja de que la pelea dada por los otros discursos no hegemónicos fuera la de llegar a ser parte del canon oficial, con la consiguiente invisibilización de sus demandas al permitírseles ingresar y no la de establecer permanentemente una red de diferencias, mutaciones, intercambios con las cuales fundar una y otra vez pensamientos originales, no reproductores.

Hablamos de resto, *de residuo del desarrollo*, de sitios improductivos para la especulación intelectual: *eriazos simbólicos,*[6] *estatuaria resistente a la homogenei-*

4. Helena Araújo (1994) desarrolla una panorámica de las principales tendencias post *boom* en la novelística colombiana.

5. El crítico Donald Shaw habla de cierto género al que llama sensibleramente "costumbrismo subalterno" (1999).

6. La obra visual de la artista chilena Voluspa Jarpa aborda este concepto para cuestionar desde este lugar la hegemonía del control cultural de la academia pictórica y, al mismo tiempo, de las alegorías urbanísticas de los proyectos nacionales propuestos en la década de los cuarenta por los estados modernos latinoamericanos.

dad neoliberal. Cicatrices en medio de los sólidos proyectos arquitectónicos de los saberes dominantes cuyos signos rehuyen la consagración oficial.

Si como quería el crítico literario Angel Rama, *La ciudad letrada* (1976:71) era el espacio de la modernidad, del cosmopolitismo, y en ella podíamos observar las operaciones mediante las cuales el proyecto moderno y de colonización se hizo efectivo, es decir, de la superposición de un imaginario dominante sobre experiencias particulares que configuró un pensamiento crítico, el que aunque modernizado representaba las hormas tradicionales: *"los letrados artificiales no interpretaban ni representaban en sus escritos la realidad, sino que la cubrían de dorados"* (ibíd.:54 y ss.) constituyendo el imperio de la letra, al que se ajustaron "en tierras americanas las doctrinas recibidas desde el exterior, las que obligadamente se adaptaron a las tendencias y comportamientos intelectuales elaborados por las poderosas tradiciones internas". El espíritu letrado seguía estando colonizado.

No es menos cierto que coexiste una ciudad oral, no rural, que se hizo refractaria a estos controles culturales urbanos. Rama la llamó "la ciudad real". Este espacio imaginario no colonizado, la ciudad que atestigua en sus nudos "improductivos" (hablas bárbaras) la resistencia a los planos reguladores de un proyecto hegemónico sólidamente arraigado en el lenguaje, en el universo de los signos, es un proyecto vicario, no mimético, que en su acontecer en cada lectura va desatando los modelos culturales prefijados por la cultura letrada, permitiendo en cada acercamiento movilizar, revolucionar, desestabilizar las economías binarias de la letra,[7] enfrentados los diferentes textos a una suerte de beligerancia representacional.

Este espacio de la diferencia sería, a mi juicio, un espacio que se habita y que no es homogéneo para cada uno de sus paseantes. Así como el *flanneur* de Baudelaire hacía suya la ciudad a través del ojo poético que moroso recorría y narraba lo urbano, así cada novelista despliega su propia mirada sobre el territorio haciendo que cada cual edifique una morada, levante un centro haciendo circular las múltiples maneras en que las personas pueden parecerse o diferenciarse entre sí, incluso de ellas mismas. Afirmación ésta que destaca cómo cada una de las culturas desde sus propios territorios, mira hacia las otras como resto, como una otra diferencia residual, gesto recordatorio del pensamiento grecolatino: "los bárbaros".

Intelectuales y poder

Pier Paolo Passolini en un artículo publicado en diciembre de 1973[8] afirmaba, ya entonces, que "se ha renegado de los modelos culturales reales. Se ha abjurado. Se puede afirmar que 'la tolerancia' de la ideología hedonista impuesta por el nuevo poder massmediático es la peor de las represiones de la historia humana".

---

7. Reflexiones similares podemos encontrar en los escritos teóricos del escritor cubano Severo Sarduy y del poeta argentino Néstor Perlongher, respecto del barroco y el neobarroco americanos.

8. Publicado en el periódico italiano *El Corriere della Sera* bajo el título Desafío a las directrices de la televisión.

Creo que Passolini iba en la dirección correcta con su terror y que no se equivocaba al presagiar el advenimiento de cierto nivel de tolerancia liberal humanista, fenómeno que iba a acabar por ultimar, liquidar, irremediablemente todo espacio de crisis en el pensamiento de la diferencia en la postmodernidad.

En 1975 se fecha el primer manuscrito de *Estaba la pájara pinta...* Ese mismo año Passolini era asesinado.

De qué hablamos, entonces, cuando hablamos de diferencia, particularmente cuando lo hacemos desde el sur. Estamos refiriéndonos a un concepto metodológico fetichizado hasta la saciedad en los últimos años, cuya sobreexposición discursiva en los medios sólo ha contribuido a su normalización (naturalización), incluso en el mercado de la academia. Me parece, al mismo tiempo, sin embargo, que no podemos dejar de reconocer en ella una categoría productiva e inquietante que permitió en su momento visibilizar al sujeto subalterno, aislándolo de la red de binarismos que *naturalmente* lo habían constituido, permitiendo ver en este gesto la proyección coreográfica de las leyes y regulaciones del *juego gramático* diseñado por la cultura dominante, sobre todo a partir de los roles sexuales, en el espacio de la definición colectiva de las identidades y que, sin embargo, hoy *es incapaz* de articularse alrededor de las fuerzas vivificantes de las nuevas estrategias de conformación individual y social, transformándose en la más sutil y devastadora forma de censura.

Hablamos de pensamiento de la diferencia cuando hablamos de intelectuales que se acercan al pensamiento desde la disolución de los estereotipos, apelando en este ejercicio al público más amplio y evitando caer en categorías reduccionistas, logrando con su trabajo que la inviolabilidad de la tradición pueda ser cuestionada. Sin duda hablamos del trabajo escritural de Alba Lucía Angel, en especial el desarrollado en *Estaba la pájara...*, quien logra a través de la enunciación narrativa polifónica, rasgo característico de esta novela, un doble objetivo. Por una parte, indagar y revelar los discursos que reglamentan y organizan al sujeto femenino urbano desde el ámbito cotidiano/mediático, por ejemplo, las canciones románticas, la propaganda comercial, las revistas de moda, la oración y, al mismo tiempo, aprovechando esta óptica múltiple y estos "discursos menores" para problematizar el rol de la mujer en la psiquis colectiva de su país, en el proyecto moderno, exhibiendo en la multitud de facetas orales que expresan sus personajes, sobre todo, los femeninos, "las distancias diferenciales que proporcionan a los individuos su identidad, y que les permite situarse unos en relación con los otros" (Girard, 1972:56), como el fragmento inaugural del texto entre la narradora/madre de la protagonista, su narradora/sirvienta:

> Como una taza de plata, Sabina. A la señora no le gusta que el bidet esté sucio ni que el water esté sucio ni que en el piso del baño haya pelos ni mugre en los rincones debajo del calentador tampoco en el zócalo de la ventana que da al patio detesta cuando dejas tus huellas en las manillas de las puertas hay que usar guantes para hacer esas cosas pero el agua del lavamanos chorrea a toda madre gorgoreando cuando hay inundacio-

nes las chinelas chancleteando sin parar y lógicamente un día de estos vamos a necesitar un arca o algo así ¿ya fregaste con Ajax? no te olvides que desinfecta desengrasa deja olor a limpio dos gardenias para ti, canta, mientras pule los biselados y quita el polvo y friega la mugre y qué vamos a hacer con esta vida, Sabinita: qué con este dolor de cabeza que tengo desde ayer y que me está empezando otra vez, maldita sea (Angel, 1984:15).[9]

La autora, sin embargo, va más allá y arriesga una hipótesis en la construcción de su texto: la obligatoriedad de atestiguar una época marcada por la violencia y crueldad 1948-1958, *desenmascarando los hechos históricos que,* a pesar de todo, constituyen un fatal proyecto que unifica a este sujeto y donde se reconoce, juntos con otros, en una identidad común, *toda vez que la violencia se vuelve un motivo nacional, motivo que deviene en mito, historia fundante que legitima a la vez que explica el porqué de ese lugar de identificación, aportando un lenguaje y también una dramatización al continente.* Veamos cómo Angel desdobla en la enunciación esta relación paradójica. El primer fragmento corresponde a la escena macabra que reposa frente a los ojos de un alzado:

Con lo que me tropecé y me caí cuan largo, fue con un banco de la iglesia que habían dejado allí los saqueadores y al otro lado vi los otros dos cadáveres. Una mujer aindiada, joven y un niño muy pequeño, ambos con las caras abiertas a machetazo limpio, y explícame por qué, porque yo no lo entiendo, o sea, que a lo mejor ella sí andaba de angurrienta por un abrigo de astracán o una botella de ron o una cartera de lentejuelas, eso sí que te lo admito, pero el niño por qué, a ver, tú que dices, por qué lo machetearon, qué carajo de velas iba a tener una criatura en este entierro, ¿ah...?, ¡pura mierda! La monja de este lado, la india con el niñito aquí en este otro, la banca en medio, y plantado en el centro un San José en pelota porque a alguien se le ocurrió largarse con la túnica, y eso también es una vaina rara (52).

El segundo fragmento es la contraparte que enuncia desde las radioemisoras el oficialismo militar:

Se oyen tiroteos esporádicos en varios puntos del norte de la ciudad. El siniestro resplandor de los incendios continúa ensombreciendo la noche. Después de inmensos trabajos se ha podido establecer un semiservicio con la radio Nacional desde palacio. El presidente con voz vigorosa lee un mensaje que termina: "Hombres y mujeres de mi patria: no olvidéis que en este momento la historia vigila nuestros actos y aun nuestros pensamientos. Espero que cada uno de vosotros sepa cumplir con su deber como yo sabré cumplir hasta la muerte con la totalidad de la misión que me habéis confiado" (55).

Angel, como escritora, logra en la multifocalización discursiva universalizar la crisis del sentido único para interpretar un hecho y cualquiera que sea el quiebre que

9. Las citas siguientes de Angel son todas de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, 1984, Editorial Argos Vergara. A continuación, sólo se indicará el número de página. (Nota de la editora.)

éste sintomatice, asociándolo como experiencia a la experiencia de otros, construyendo un mosaico del poder organizado en la Colombia violentada, aunando en esta situación la identidad femenina a dicha circunstancia histórica, imbricando fatalmente los dos componentes antes mencionados: la violencia y los medios (ideología sustituta) como formas de sometimientos del sujeto latinoamericano.

La narradora de *Estaba la pájara pinta...*, Ana, alegóricamente, Santa Ana, hábilmente desarticula en su poética escritural la pureza del género novela y, en el mismo acto, lo hibrida a géneros y formas bastardas o menores, un doble triunfo. Ensaya su pensamiento sin preocuparse de la adscripción a un canon, sepultura inmediata, pero lo hace desde los lugares que la cultura patriarcal permite sean materia y preocupación del sujeto femenino, símil personaje de su par medieval en su estrategia, como dice Cristina de Pizán en la *Ciudad de las Damas* (1399:417-419): "si las mujeres hubieran escrito los libros/ estoy segura de que lo habrían hecho de otra forma/ porque ellas saben que se las acusa en falso/", buscando la reivindicación de un posible lugar de hablada, desde la simulación del discurso hegemónico, a través de la presentación de permisos otorgados por la educación privilegiada a la que ella accede y logra, por medio de la parodia del rol, hábil historiadora, contrastando fuentes, que sabe que la memoria es sólo uno más de los posibles *documentos,* y con la certeza de que sería *culpable de ficción* al sólo esgrimir el recuerdo, ejercicio irreflexivo, pasatiempo sentimental o mera nostalgia emotiva, al tiempo que desdoblada en lectora ávida de recortes de prensa, escucha atenta de las radios oficialistas, boletines informativos, intérprete de testimonios individuales, subvertida la misión decimonónica de confirmar una identidad nacional en el coloreo realista literario por la labor de, como dice Poniatowska, "documentar su país".[10] Angel puede decir y desdecir el caos que ha generado la violencia: volver al minuto anterior al verbo, olvidar la carne que lo acoge y liberar el goce del sistema logocéntrico y su economía binaria, volviéndose en la novela deseo violento de la mirada de aquellos que no formaban parte más que como pueblo informe (monstruos) del proyecto patrio que los envuelve.

Es más, *Estaba la pájara pinta...* puede leerse también como un gran ensayo que posibilita el acercamiento crítico a la lengua oficial garante del *status quo* de una cultura determinada, en este caso la colombiana y por extensión la latinoamericana, o a cualquier otro cuerpo gramático regulador (la medicina, la psicología, el derecho) que pretendan purificar y someter en su práctica pedagógica a un habla bárbara, permite hacer aparecer la crisis en su práctica textual desestabilizadora. Como consecuencia de lo anterior, Alba Lucía Angel les devuelve la voz a todos aquellos sujetos que en virtud de ejercer una lengua ininteligible, llamémosla popular o bastarda, hayan sido recluidos en el orden que los obligaba, didácticamente, a reconocer una jerarquía, dotándolos, en esta novela, de la capacidad para "sacar la lengua" a *las buenas costumbres*.

La escritura de Alba Lucía Angel se plantea en estos términos profundamente cuestionadora de las hegemonías, especialmente en lo que significa definir la identi-

10. En entrevista publicada en estas Ediciones. (Nota de la editora.)

dad del continente y su correlato inmediato, esto es, la búsqueda de la misma al interior de los discursos producidos por mujeres.

Un segundo eje que configura la reflexión sobre esta tensión en Angel la sitúa en la deconstrucción de las mitologías femeninas atravesadas por la tragedia, *las trágicas mujeres* del continente, siempre ofrendas, víctimas sacrificiales de los rituales masculinos son revisadas en su texto, esculcadas y exorcizadas de los discursos que las contienen y las circulan, asociadas a visiones mitificadoras de su bastardía o, en el mejor de los casos, a una imagen "natural", en otras palabras "materna", como la misma Ana, la protagonista, identificada por el nombre con la madre de la madre de Dios. A esta visión se oponen los cuadros, verdaderos retablos, miniaturas de mujeres, Julieta, Valeria, Ana, que desafían el sistema de representación patriarcal sin oponer la mujer víctima al hombre opresor, negando de este modo la toma de posiciones o valores hegemónicos que no harían otra cosa que reforzar el sistema que las incluye. La fuerza de la elección narrativa de Angel, creo, consiste *en insistir en las operaciones de regulación del sistema dominante, por medio de una escritura que es una toma de conciencia, exacerbada en la polifonía enunciativa de este texto, la que se vuelve autocrítica en el intercambio de voces femeninas, entregadas a dar cuenta de aquello no inscrito en las representaciones culturales hegemónicas: estrategia materializada en el trabajo escritural de la memoria, el que nunca cae en la "ficción autobiográfica", forma consagrada de homogeneidad y género omnipresente en la narrativa hispanoamericana desde las primeras escrituras confesionales.*

Un último punto presente en *Estaba la pájara pinta...* orientado en otra dirección es el vector conformado por la violencia y la fundación de las ciudades y las nacionalidades al interior del proyecto modernizador del continente. Angel recoge, nuevamente a propósito de la violencia, la reflexión sobre los movimientos de éxodos rurales hacia la ciudad, identificados con la alta cultura (la ciudad depurada e ilustrada) ocurridos durante el siglo XIX y, en un segundo momento de crisis económica y social (fracaso de los modelos estatales de los años cuarenta y, por ende, del proyecto modernizador y emancipación económica y política), la vuelta a la resistencia rural desde la desobediencia civil (irrupción de la ciudad real, popular y mestiza), los que conforman un cuerpo textual reconocible entramado entre las anécdotas históricas que detonan la novela.

La tesis: la histeria del realismo mágico

Pienso que la literatura como campo cultural y sus productos, al decir de W. Benjamin (1989), *en la época de la reproductibilidad técnica* no escapa al formateo difusional de sus obras. La repetición compulsiva de aquellos discursos que por las razones que fuera obtuvieron éxito lleva a pensar en su control fáctico respecto de la elaboración de los mundos imaginarios o simbólicos.

La literatura, entonces, podría pensarse en los términos de su reproductibilidad, bajo la forma de sus géneros, permitiendo la identificación de estos constructos narrativos con otros tipos de relatos como los de constitución del sujeto. De este

modo, novela y hegemonía masculina, en su interés de la ficción necesaria para la articulación de su retrato instalado como un engranaje más en las gramáticas nacionales latinoamericanas, a saber, prócer, caudillo, científico o gramático funcionarían como un solo y único cuerpo consagrado, casi un cuerpo "hostial" si se me permite la palabra, que en su mandato original, *divino a la vez que patrio*, actuarían como vehículo transmisor de "maravillosas virtudes", "abstractos poderes", "alimento o sustancia nutricia", finalmente de "salvación y salud". Banderas todas de las consignas coloniales de la empresa de conquista.

La acumulación de este capital acontecería en lo que llamaremos en este artículo "memoria mediática", la que operaría como un control maestro regulador de las relaciones, los saberes, las instituciones culturales al interior del sistema que consagra. La memoria mediática estaría hecha de los contenidos circulados por los medios de comunicación de masas a los cuales, a mi juicio, cierta literatura –principalmente aquella relacionada con proyectos editoriales de mercado– funcionalmente pertenecería.

De este modo nos encontramos respecto de los discursos en y desde Latinoamérica con que el primer mundo narra las historias de los feos y los descompuestos, y lo hace en y desde el centralismo de la civilización de consumo de la cual formamos parte. Para ellos lo *otro* es la fantasía de aquello que se encuentra en el primero, un jardín de maravillas "lo real maravilloso", un zoológico para ser catalogado, inventariado, organizado, en un gesto de colonialismo sexual, económico y cultural: debemos depurar el producto. América Latina fue higienizada de la gangrena secreta/ del mal endémico/ de la barbarie desbocada/ espacios todos que remiten a la metáfora medicalizada de una enfermedad y que, al mismo tiempo de la manifestación del cuerpo enfermo, exhibe en la fiebre el síntoma liberador y alucinatorio, su virulencia contestataria y poética: el continente nace de una sobrecarga imaginaria,[11] esto es el correlato de la categoría tercer mundo.

Un intento reduccionista de esta capacidad alucinatoria ritual, no patológica, lo conforma el caso del discurso sobre América Latina construido por la crítica, a mediados del siglo pasado, a propósito del fenómeno editorial conocido como el *boom* (movimiento literario del cual estuvieron excluidas las mujeres). Movimiento en el que se identificó claramente esa necesidad de goce eurocéntrico: América Latina debía ser consumida, canibalizada, sanada por su síntoma. La sentencia parecía ser: el padecimiento de un exceso de imaginación y esa capacidad debe ser reconocida como nuestra principal diferencia. Al denotar este síntoma, al verbalizarlo discursivamente, ocurre el registro ingenuo de esta gesta literaria: fundación y cuño del devenir americano. Ciudad y dinero.[12] El producto ya está engendrado en la memoria mediática e imaginaria, listo para ser circulado: *realismo mágico.*

Angel, con una lucidez impecable, aborda este síntoma, la violencia, la fiebre alucinatoria y anticipatoria, para desmontar el aparato retórico en el que ha caído

11. Autores como Sor Juana Inés de la Cruz, Lezama Lima, Severo Sarduy, Néstor Perlongher han abordado esta tesis al trabajar el barroco y neobarroco hispanoamericano.

12. Sigo en esta argumentación a Benjamin en su ensayo *El arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1989).

parte del pensamiento latinoamericano. Su novela es un acto de desmemoria. Una performance, única e irrepetible indecibilidad, que permite deshacer el tejido que la confesión literaria, en su historia verdadera pero no ajustada, quería oficializar para poder purgar la oralidad del continente trasformándola en letra, muchas veces utilizada como testimonio judicial.

Angel destruye el sistema, al destruir la monoenunciación y permitir el ingreso al texto de una multitud, no sólo de voces, sino de relecturas. Porque estamos frente a un texto caleidoscópico de lecturas, sí, de pequeños actos independientes, autónomos, originales, que quieren hacer estallar el frágil sistema de los signos para poder ver a los muertos desembozados de las mortajas patrias, liberados de las ficciones nacionales que los incluyeron en panteones encementados, alejados de sus tierras e ilustrados:

> ...la gentecita pobre dizque llevaba lo que tenía. Una viejita se apareció con una taza de arroz, imagínese. Eso pa' que... porque los indios acostumbran llevar viandas a los muertos. A lo mejor esa viejita todavía se acordaba de esa costumbre. Tú qué vas a saber (55).

Al igual que Rulfo, en *Pedro Páramo*, la autora permite que sean los propios muertos, los que ya no están, los que no estarán, quienes nos hablen desde la memoria del continente, única realidad posible, la que también es la memoria de la infancia. Como reza el epígrafe de la novela: *Los recuerdos de la infancia no tienen orden ni fin.*[13]

Bibliografía

Angel, Alba Lucía. 1984. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón.* Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Araújo, Helena. 1994. Después de Macondo. En: Luz Mery Giraldo, coordinadora, *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Colombia, Editorial Facultad de Humanidades, Centro Editorial Javeriano-CEJA.

Benjamin, Walter. 1989. *El arte en la época de la reproductibilidad técnica.* Buenos Aires: Taurus.

de Pizán, Cristina. 1399. *Epistre au Dieu d'Amours*. En la Biblioteca Medieval Siruela.

Echeverría, Esteban. 1874. El Matadero. En: *Obras completas,* 5 volúmenes, 1870-1874, Buenos Aires, Juan María Gutiérrez.

Girard, René. 1972. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Monsiváis, Carlos. 2000. *Aire de Familia*. Barcelona: Anagrama.

Passolini, Pier Paolo. 1983. Desafío a las directrices de la televisión. En: *Escritos Corsarios*, Barcelona, Editorial Planeta.

Rama, Angel. 1976. La ciudad modernizada. En: *La ciudad letrada*. México: Editorial Siglo XXI.

Shaw, Donald. 1999. La narrativa testimonial. En: Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Barcelona: Cátedra.

13. Verso de Dylan Thomas que sirve de epígrafe a la novela.

El canto villano de Blanca Varela

Carmen Ollé

Recuerdo la salida de la adolescencia, a los 17 años, como la edad más dolorosa de esa muchacha que fui. Tenía muchas ganas de todo, una conciencia bastante despierta y un duelo personal e íntimo conmigo misma y con lo que me rodeaba.

Blanca Varela

Con estas palabras Blanca Varela anuncia lo que sería su poética, construida con avaricia y maestría verbal a lo largo de cuatro décadas: un duelo personal y un ajuste de cuentas consigo misma y con la realidad. Escribir poesía: casi una enfermedad irremediable, declaró en marzo de 2001 al recibir el premio de poesía Octavio Paz en Ciudad de México.

Dice Hugo Friedrich, en su consultadísimo libro sobre la estructura de la lírica moderna, que para definir un poema moderno es preciso detenerse más en el estudio de su técnica expresiva que en el de sus contenidos, y que lo único que se debe aconsejar al neófito es que intente acostumbrar sus ojos a la oscuridad o a un inevitable *shock*, producto de la tensión disonante del ir y venir de la gran realidad a la gran abstracción. La poesía contemporánea parece carecer de lógica, no describe sentimientos o vivencias –como lo hicieron los poetas románticos hace más de doscientos años–, y mucho menos sensaciones familiares, aunque también exista este tipo de poesía, y otras que, con un estilo *post pop*, hacen versos a las hamburguesas del Mc Donald's. Quizá la tesis de Friedrich sólo podría aplicarse ya a la producción poética de la primera mitad del siglo XX.

Blanca Varela (Lima, 1926) ingresó a la Universidad de San Marcos en una época difícil para una mujer, casi una niña:

> ... en un mundo de jóvenes bárbaros que se preparaban para ser hombres con mayúscula. Como a cualquier jovencita, me gustaban la música, el baile, y los muchachos muy guapos; pero, al mismo tiempo, tenía una vida secreta, bastante terrible, que era una suerte de conciencia insomne que no me daba tregua y que, mezclada con un obsesivo delirio interpretativo, me hacía la vida imposible, a menos que no lo colocara sobre papelitos, servilletas de papel, cajetillas de cigarrillos rotas apresuradamente y conver-

tidas en minúsculas páginas, en donde depositaba ciertas palabras, frases desordenadas y hasta alguna ilegible obscenidad (Blanca Varela. Encuesta, 1981).

Ella asegura que fue el poeta Sebastián Salazar Bondy quien poco a poco le hizo ver que lo que intentaba escribir era poesía.

A fines de los años cincuenta, Varela publica *Ese puerto existe* (1959) y durante muchos años se mantuvo en un aislamiento voluntario. Sabemos que de muy joven leyó a Quevedo, García Lorca, Rilke, Martín Adán, Nerval, Góngora, Cernuda, Mallarmé y Eliot, autores que le fueron "regalados" por sus amigos escritores cuando estudiaba en la Universidad de San Marcos, en Lima. Con Sebastián Salazar Bondy, Sologuren, Eielson y Bendezú, la joven Blanca descubre la Lima bohemia de antes de los años cincuenta, una juventud que se reunía en la peña Pancho Fierro, un lugar extrañísimo, recuerda: "Era algo así como una tienda vieja, con un portón estrecho, bajo y cerrado que sólo abría a medias para dejarnos pasar a las siete de la noche" (ibíd.).

Ahí, a media luz se reunían las hermanas Bustamante, José María Arguedas, Westphalen, Moro, Julia Codesido, Sérvulo, Sabogal, Grau, poetas, novelistas y artistas plásticos que platicaban sobre el Perú y a quienes la joven Blanca escuchaba con respeto. Por la peña también pasaron importantes personalidades del mundo literario como Pedro Salinas y Dámaso Alonso.

> Pero la peña no fue solamente un lugar donde compartimos bailes e ingeniosos pasatiempos. Creo firmemente que allí escuché y aprendí cosas muy importantes sobre el Perú y a sentirlo como una verdad muy oscura, honda, dolorosa y casi impronunciable. Eso es lo que fue, un asedio apasionado, trágico y no exento de esperanza, a este horrible y amado país nuestro (ibíd.).

Esta bohemia formativa se encuentra en la base de su talento poético que se descubrirá más tarde en París bajo el influjo y estímulo de Octavio Paz. Es él incluso quien dará título a su primer libro que prologó tan magníficamente.

En París se viven los años del existencialismo, la época del café Flore al que asisten regularmente Cortázar, Paz, Varela y Sziszlo, su esposo. Esta bohemia no afecta su aislamiento posterior. Durante muchos años Varela se negó a otorgar entrevistas y a dar recitales públicos.

Al referirse a esa época, Paz dice en *Destiempos*:

> No eran tiempos felices aquéllos. Habíamos salido de los años de guerra pero ninguna puerta se abrió ante nosotros: sólo un túnel largo (el mismo de ahora, aunque más pobre y desnudo, el mismo túnel sin salida) (...) Rechazados, buscábamos otra salida, no hacia afuera sino hacia adentro. Tampoco adentro había nadie: sólo la mirada, sólo el desierto de la mirada. Nos íbamos a las calles, a los cafés, a los bares, al gas neón –y también por un instinto que no hay más remedio que llamar electivo– a veces reconocíamos en un desconocido a uno de los nuestros. Se formaban así, lentamente, pequeños grupos abier-

> tos. Nada nos unía, excepto la búsqueda, el tedio, la desesperación, el deseo. En el Hotel des Etats-Unis oíamos jazz, bebíamos vino blanco y ron, bailábamos (...) No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el klaxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. (...) En aquellos tiempos todos cantamos. Y entre esos cantos, el canto solitario de una muchacha peruana: Blanca Varela. El más secreto y tímido, el más natural. Diez años después, un poco contra su voluntad, casi empujada por sus amigos, Blanca Varela se decide a publicar un pequeño libro. Esta colección reúne poemas de aquella época y otros más recientes, todos ellos unidos por el mismo admirable rigor (Paz, 1966:94).

Blanca Varela es una poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto, escribe Octavio Paz, y añade que su poesía no explica ni razona pero tampoco es una confidencia, es una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad. También una exploración de la propia conciencia.

Para Blanca Varela, la ironía es una máscara. Pero no sólo la ironía, también el humor negro y el escepticismo. Esto se observa en Jorge Eduardo Eielson. Ambos poetas develan la necesidad de la compostura, de no perder los papeles.

El límite es exigente, irreversible, no tolera la desmesura en la mujer.

Pocas veces se lee un texto lacerante como *Del orden de las cosas*, lacerante en sentido inverso a la pasión, si es posible sentir pasión cuando dejamos de creer en la desesperación, o cuando la desesperación se codifica, se transforma en cifra, en postura, en compostura. La realidad es orden, es matemática o es desorden, vacío en el orden, como anota bien Brecht: "donde en el sitio adecuado no hay nada, allí hay orden".

Y es lacerante porque no hay cabida para la desesperación y existe temor al grito, o lo que es más arriesgado: existe temor a que en el lenguaje poético este grito sea panfletario, huachafo, parodia de un grito. Por lo tanto, la poeta se ironiza a sí misma y es implacable con sus debilidades, con la angustia y el vacío.

La pasión de la no desesperación se nos muestra mediante el humor negro y la descreencia. Queda la herida, pero no una que excluye el sufrimiento, que es manar, que es dialéctico:

> Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable. Le he quitado un elemento peligroso a la realidad. No me queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos (Varela, 1996:75).[1]

---

1. Este y los poemas siguientes provienen todos de *Canto Villano* (1996), de manera que se indicará sólo el número de página cuando sea pertinente. (Nota de la editora.)

La poesía que habla de la poesía, el arte que se nombra a sí mismo a través de la tensión creadora es habitual a la lírica de final del siglo XX:

> El orden en materia de creación no es diferente. Hay diversas posturas para encarar este problema, pero todas a la larga se equivalen. Me acuesto en una cama o en el campo, al aire libre. Miro hacia arriba y ya está la máquina funcionando. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo. Su única misión es conseguir llenar el cielo natural o el falso.
>
> Hay que saber perder con orden. Ese es el primer paso. El abc. Se habrá logrado una postura sólida. Piernas arriba o piernas abajo, lo importante, repito, es que sea sólida, permanente.
>
> Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. No hablemos de esa pequeña desesperación que se enciende y se apaga como una luciérnaga. Basta una luz más fuerte, un ruido, un golpe de viento, para que retroceda y se desvanezca.
>
> Y ya con esto hemos avanzado algo. Hemos aprendido a no perder conservando una postura sólida y creemos en la eficacia de una desesperación permanente (75-76).

La aventura se deja pasar al privilegiar la creación:

> Llaman a la puerta. No importa. No perdamos las esperanzas. Es cierto que se borró el primer grupo, se apagó la luz de arriba. Pero se debe contestar, desesperadamente, conservando la posición correcta (bocarriba, etc.) y llenos de fe ¿quién es?
>
> Con seguridad el intruso se habrá marchado sin esperar nuestra voz. Así es siempre. No nos queda sino volver a empezar en el orden señalado (75-76).

Crear es la única pasión que se reconoce en el poema. Lo de fuera debe permanecer en el exterior esperando o desapareciendo para siempre. Este texto es, quizá, el que mejor habla de la vida retirada y recelosa de la poeta, en los años sesenta, y de su venganza contra la realidad circundante, así como de su vida mesurada que reproduce una desesperación alcanzada paso a paso.

En otros poetas de la misma generación el tema vuelve obsesivamente, como en Eielson: "De nada sirve escribir siempre sobre sí mismo/ o de lo que no se tiene/ o se recuerda".

Sin embargo, esa mirada introspectiva se logra sin tanto orden en otros poemas de Blanca Varela. Hay que destacar también que, a partir de los años ochenta, la poeta concede entrevistas, asiste a recitales y tiene una actitud distinta frente a la realidad exterior. Entonces la realidad se confunde con el mundo de los intrusos y el verso elegante da la mano a la prosa siempre democrática.

Valses y otras falsas confesiones es su tercer libro, publicado luego de un paréntesis de nueve años.

En el poema que abre el volumen, la autora combina seductoramente la poesía y la prosa en dos primeros planos: Lima-Nueva York; en dos referentes: el mundo de los negros y el jazz –el mundo sudamericano y los valses; el cosmopolitismo y el provincianismo; la vida cotidiana– y la tragedia; el mundo subjetivo y la realidad objetiva; la metrópolis, que es Lima, con la megalópolis que es Nueva York; las torres de Wall Street con las enredaderas de Barranco. Es una especie de montaje en el que el orden se fragmenta mediante evocaciones repentinas y diálogos fugaces. El poema termina con una imprecación a su ciudad natal, como bien observa José Miguel Oviedo: "la sordidez de la vasta urbe sugiere a la memoria algo irreal que asocia con un decorado de teatro".

Lima se ve como una mendiga desdentada, a la que se odia y aborrece.

En *Valses y otras falsas confesiones* también se confronta otra realidad no por desconocida menos dura e inflexible:

> Yo estaba en Bleeker Street, con un pan italiano bajo el brazo. Primero escuché sirenas, luego cerraron la calle que dejé atrás. Alguien se había arrojado por una ventana.
> Seguí caminando. No pude evitarlo. Iba cantando.
> "Mi noche ya no es noche por lo oscura".
>
> A unos cuantos pasos de esa esquina, de esa casa, bajo esa misma ventana alta y negra, la noche anterior había comprado salchichas y cebollas.

Blanca Varela recurre a la distensión. Mezcla términos vulgares y acontecimientos trágicos: un suicidio y un paquete de salchichas. Su poesía también es un reconocimiento del erotismo, pero al igual que Eielson lo hace con un amor desencantado que aprende la soledad y el desarraigo desde el cuerpo mismo. En la obra de Varela este desarraigo gira en torno a un sentimiento de culpa que se expresa a su vez como un canto fúnebre. La ironía anterior se convierte en elegía. Y es cruel, lapidaria:

> Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo,
> la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra
> como un ojo bajo el seno izquierdo.
>
> Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías,
> la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar
> en cada luna, la que sangra todos los días del año (116).

Según el crítico Ricardo González Vigil, Varela "despliega un universo asfixiante y amargo, obsesivamente lacerado por el dolor, la muerte, la frustración y la náusea de existir sin vivir cabalmente". Su *Canto Villano*, editado en 1978, es "un cantar de ciego", de apestado, de inválido: "Cuál es la luz/ cuál es la sombra". Con estos versos se inicia de una manera vaga, imprecisa, monocorde en la que se instala una gran duda ante el silencio.

En "Camino a Babel" y "Monsieur Monod no sabe cantar", abraza la duda con desesperación, golpea, ama, se revuelca en una risa sorda, irónica.

"Monsieur Monod no sabe cantar" alude a la ciencia que es "exacta", que no sabe cantar y se aleja de la poesía. Pero como la poesía, el azar objetivo y la ciencia están impulsados por la manifestación de la necesidad. El poema termina parodiando a Quevedo ("polvo seremos más polvo enamorado") en el lenguaje del biólogo Jacques Monod, autor de *El azar y la necesidad*, y a modo de síntesis recoge la poesía y la ciencia, la libertad humana y la necesidad: "porque ácido ribonucleico somos/ pero ácido ribonucleico enamorado siempre".

Es, además, una repuesta al amado, a quien reclama con acritud:

querido mío
adoro todo lo que no es mío
tú por ejemplo
con tu piel de asno sobre el alma
y esas alas de cera que te regalé
y que jamás te atreviste a usar
no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes

En 1996 se publica bajo el mismo título de *Canto Villano*, lleno de reminiscencias goliardas, la obra completa de Blanca Varela. Se incluyen *Ejercicios materiales* y *El libro de barro*, publicados en 1993. La poesía de Varela goza de buena salud. A fines del milenio nos hizo llegar *Concierto animal*, su última entrega poética inspirada en el fallecimiento de su hijo Lorenzo.

Canto Villano reúne su producción poética de 1949 a 1994. Villano el canto de los estudiantes mendigos de la Edad Media que iban de taberna en taberna celebrando los goces de la carne y los sentidos; villano François Villon, poeta de los arrabales de París, de prostitutas y truhanes... villanos, pícaros, rebeldes como la voz del ángel ciego o dormido que recorre el libro, por su autorretrato de escarnio y porque en todos los poemas de Varela, igual que en la poesía goliarda, hay también un fondo perverso, de reflexión y reserva.

Desde la aparición de *Ese puerto existe*, su primer poemario, concebido cuando en el Perú nadie conocía la televisión, hasta *El Libro de barro,* en una Lima invadida de teléfonos celulares y de secuestros al paso, ha transcurrido casi medio siglo, y aquel ángel ciego o dormido, personaje a veces goyesco, a veces kafkiano, ha caminado de lo claro a lo oscuro, de un yo lírico masculino a un sujeto neutro, configurando un universo heterogéneo, pero sólido, con un estilo único y ejemplar.

Valses y otras confesiones (1964-1971) es el libro que marca el tránsito de una poética simbólica a una más sincrética –aunque no más accesible ni fácil de definir–, donde se dan cita fragmentos de valses criollos, un poco de jazz y blues, algunas frases folletinescas, murmuraciones color rosa, lo coloquial y lo puramente lírico.

Es a partir de *Canto Villano* que percibimos una oscuridad deliberada, distinta a la de sus primeros versos más elípticos y donde la realidad objetiva se criba cuidadosamente. El sarcasmo y el dolor de "Monsieur Monod no sabe cantar", "Crucificción" y "Camino a Babel" fragmentan la realidad siempre con gran rigor estético.

William Rowe habla de la semántica del sufrimiento cuando se refiere al dolor como signo cultural: estado de ánimo más que percepción física.

Sus versos son como un gran bisturí que hurga en un cuerpo doloroso, en una superficie árida y seca.

En "Ternera acosada por tábanos" de *Ejercicios materiales*, la impresión que nos causa es más desorientadora aún. Se percibe la mezcla de múltiples factores: la extrañeza ante la vida, el absurdo, la plasticidad expresionista, el instante revelador invadido de mística. La poeta persigue ahora el objeto poético y lo atrapa con un solo movimiento, de un solo zarpazo. No sabemos si aquella ternera llevando a cuestas un halo de sucia luz y coronada de moscas es una niña, un animal o la vida. Lo que importa es que más allá de todo simbolismo se nos impone su visión en un intolerable mediodía, lo tangible y concreto de su visión:

podría describirla
¿tenía nariz ojos boca oídos?
¿tenía pies, cabeza?
¿tenía extremidades?

sólo recuerdo al animal más tierno
llevando a cuestas
como otra piel
aquel halo de sucia luz

voraces aladas
sedientas bestezuelas
infamantes ángeles zumbadores
la perseguían

era la tierra ajena y la carne de nadie

tras la legaña
me deslumbró el milagro mortecino
la víspera el instinto la mirada
el sol nonato

¿era una niña un animal una idea?

ah señor
qué horrible dolor en los ojos
qué agua amarga en la boca
de aquel intolerable mediodía
en que más rápida más lenta

más antigua y oscura que la muerte
a mi lado
coronada de moscas
pasó la vida

"La muerte viste a la novia" es también un hermoso poema enigmático, cuyo título nos remite, a través de una figura inversa, a la no menos misteriosa novia desnudada por sus solteros de Marcel Duchamp. Quizá a ambos los una sólo su recalcitrante hermetismo; en todo caso, la poesía de Blanca Varela tiene una relación estrecha con la plástica, no para imitarla ni para describirla, sino para sugerirnos una vibración, un segundo de escalofriante revelación que proviene únicamente de esta genial combinación de gran realidad y gran abstracción.

Esta notable colección se cierra de manera impecable con "Basta de anécdotas, viandante", el último poema de *El libro de barro*, en el que hace una invocación al viandante para que se detenga y calle. Con este término finisecular, de estirpe baudeleriana, Blanca Varela nos acerca a la historia literaria, a los grandes caminantes como Basho, a los simples viajeros y navegantes, y también a sí misma, pues para llegar a ser joven –dice la poeta– se necesitan muchos años.

Bibliografía

Blanca Varela. Encuesta: ¿Cómo fue su juventud? *Debate* N° 12, Lima, diciembre 1981, p. 44.
Oviedo, José Miguel. 1979. Blanca Varela o la persistencia de la memoria. *Eco* 217, Bogotá, p. 109.
Paz, Octavio. 1966. *Puertas al campo*. España: Seix Barral.
Varela, Blanca. 1996. *Canto Villano, poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica.

IRREVERENTES

Marta Aponte Alsina, *La casa de la loca.*

La muchachita de las manos delgadas la había invitado a bailar sin saberlo, con la ignorancia de los seres cómicos que se ríen del mundo por no entender el alcance supremo de sus propios gestos. En el monte, cuando no encontrara de quién reirse, se reiría de ella, tan jincha, con aquella cajita prieta en las manos, pájara tonta que construye su nido justo antes de un huracán. Se reiría de ella y también del coro de niños piojosos que cantaban, sin entender ni jota, Jooosé keniusi bai de dons erlilai. Recordaría a los nuevos hijos de la raza blanca que se movían sobre ruedas, y la forma en que les abrumaba el calor, cómo comían, cómo dejarían allí, en aquella tierra, sus delirantes retortijones, atormentados por el espíritu de aquel puerco cerrero.

La naturaleza, humana

Diana Bellessi

Tu naturaleza te quiere matar, dale que va, dale que va, estás frito angelito, estás frito..., desolación y fuerza cimbrean como los picos de los cipreses bajo la estrella del sur, así de fácil, así de misterioso el rocanrol es una cuna, encerrada en mi cuarto o veloz en la carretera o una tardecita cualquiera por las calles de Buenos Aires, las eléctricas de los redondos ásperas y complejas como una naturaleza gótica unen las arcadias del verde con las altas torres y los adoquines *...angelito*, desolación y fuerza cimbrean como los picos, rehecha o devastada es una base, una cinta que abraza batería y bajo mientras ellas, las eléctricas, se desatan en una estampida que promete algo bajo el fuego, ciudades, multitudes en el humo. El rocanrol no cierra en ninguna parte y la naturaleza, humana, tampoco. Vista como catástrofe deja apreciar la gentileza de lo inútil, por ejemplo las hojas ya secas en espiral del aire. Ser del pasado nos libera, trae un sentido de presente donde todos los ideologemitas se achicharran y queda una fuerza, viva, isomorfismo que el rocanrol comunica de tal manera aquí en el sur, lo escapado del orden, del bello parque o jardín, del mundo vuelto reconocible, de todo bien que dejó de ser el bien común, los pedazos, los destrozos saltan en el aire y hay una voz, la naturaleza, humana, se trastoca, ya no cree en los discursos del control y el progreso, ya no cree en nada salvo ese rumor que acompasa encerrada a solas en un cuarto con la memoria de una multitud que se desplaza instantánea en el reclamo de lo básico, *trabajo*, para no dejar de ser naturaleza humana, vista al fin la cara del enemigo: la muerte reversible, la muerte innecesaria.

Los que se criaron en los cánones de la gloriosa clase media argentina, es decir hijos migrantes de familias humildes que emergieron en el espacio urbano para ocupar sitios productivos como asalariados, con cierto acceso a la educación estatal gratuita, a la cultura en general, a la res política, glorias argentinas del ayer, todos noso-

tros, muertos y vivos y muertos vivientes, los valorcitos de la clase media, los artistas y dirigentes se hicieron pomada. Ha sido tan hondo el fracaso, su reverbero recién ahora se percibe con claridad. Hemos quedado, sin querer, del lado de los malos, levantando el dedito sin vigor, el dedito en que ya nadie cree, el dedito señalando el horror y la muerte, reclamando justicia pero con la otra mano aferrada a la viga enjabonada que aún otorga techo y comida y algunos privilegios que no se quieren perder, está bien que no se quiera pero el dedo que señala los efectos del horror también da vuelta los cerrojos para protegerse de aquellos que quedaron afuera del todo. Se reclama su acción y se alzan fortalezas para librarse de ella. Esas guitarras eléctricas en estampida, esa negrada que baila tropical o cuartetera tomándose todo el vino, ese exceso del caído, *vicio, vicio,* violencia del presente que no quiere morir y tritura en la molienda las formas ordenadas, ideas previsibles, pactos del parque o el jardín.

No se puede ser de allá y estar aquí. Y no se puede tampoco estar allá y hacer esas cosas que queremos, esos gestos, la escritura por ejemplo, que nos vino de la mano con nuestra condición de migrantes en un tiempo donde era todavía permitido, podíamos robar aquí las herramientas para leer el aquí y el allá con la puerta abierta, pero la puerta se cerró y un abismo se extiende afuera. *Estás frito angelito, estás frito...* aunque nuestras tentaciones fueran mínimas nos construimos en otro tiempo y esta muerte es poco pensable, nos gusta demasiado la belleza de las formas, el acento gentil del detalle y la naturaleza, humana, fuera de cauce extermina, involuciona hasta ser un ruido indistinto de dos notas: control y poder, acumulación de plusvalía que por nada se repartiría, por nada nada salvo que la detenga ese magma, esa fuerza que para serlo debe abandonar los valorcitos de la revolución francesa. Miro alrededor, están los niños y están los bárbaros, y estamos nosotros también ya casi demasiado viejos ¿no podríamos descansar?, dormir un rato en los gladiolos, entrar al féretro, por qué esas eléctricas convocan de tal modo, esas chicas y muchachos aunque escupan nuestra sombra, este presente veloz y angosto como un big ban que sigue siendo nuestro y trema rocanrol naturaleza, humana.

En el bagazo de las enormes ciudades, ¿qué sucede con el aspecto lírico en la poesía escrita por los más jóvenes? Ahora que las grandes utopías de la fe se han quebrado y los proyectos sociales más igualitarios parecen un pálido sueño que se deslía en el pasado. Frente al terror del desempleo, las posibilidades cada vez más escasas de crecimiento personal y aun de sobrevivencia económica, la paranoia que marca la relación con los otros como virtuales enemigos, la sombra en la calle, el asalto a mano armada. Los matices líricos se desplazan hacia personajes de frontera pero no bandoleros románticos sino pícaros o chorros o asesinos seriales. Afuera el antihéroe en el arrabal del conurbano, adentro el antihéroe solitario que construye un mundo de representación frente a la pantalla, un mundo de cartoon, de objetos, un ruido incidental donde tiembla el eco distanciado de lo humano como metáfora. Voces que siendo diferentes parecen rescatar el habla de un niño y una niña socialmente golpeados. Gesto que les permite desembarazarse de la gran *Voz* a veces engolada para enunciar la pequeña y furiosa voz del mundo, la voz de la poesía. Un yo defini-

tivamente descentrado, desidealizado y experimentando la alegría como furia, abierta a todo tipo de encuentros fugaces pero productivos a su manera, la línea de frontera se amplía, opera como un fractal en el dibujo del caos, atenta al ideolecto, descamisada, excedida de sí, construyendo el cuerpo de ese yo antes de todo enunciado posterior y construyendo una biografía de sí o de los otros como espejo con un gesto de salvaje desmitologización.

En estos textos a veces conmovedores se percibe el deseo y el terror por lo lírico. La caída del deseo construye, sin duda, otra lírica. O quizás sólo otro enunciado con más sed y mayor desesperanza. Podríamos llamarlo el aspecto pavoroso de lo lírico, el ángel pavoroso de Rilke que no es otra cosa sino el ser humano clamando por su humanidad, aterrado por la posibilidad de su pérdida. El yo se despliega en una vasta producción travesti de iconografías, se es otro a través de sus máscaras, se bascula verso a verso entre un pasado visto en el cenit de su deseo derrotado, su mueca patética, y un futuro congelado sin posibilidad de transformación, bascula a extrema velocidad con pirueta de dandy velando la tragedia. Es en esa frontera epocal, los noventa, donde el canon del campo –y me refiero a las producciones de autores que llevan esta marca por oir otro rumor a menudo sellado en la infancia– y el canon de las grandes ciudades se traban escuchándose entre sí, aunque sus caminos y procedimientos sean diferentes, en la creación de aquella voz a la intemperie, la poesía, la pequeña y furiosa voz del mundo.

Escucha, la extraviada voz que pulsa en el bagazo de la ciudad enorme, a la otra, extraviada en el paisaje de la comarca pequeña. Como creación señala un estado de alerta. Hace sintonía en la radicalidad de lo elegido: más, más de aquello se dice y a la otra le dice cuando gira la mirada. No es tarea fácil afinar allí el verso, no se parece a la radicalidad narcisista de las vanguardias del siglo veinte. Se demanda rostro, rostro humano y recortado del retablo del edén. Diacronía donde el héroe vuelva a ser en su caída, su desamparo, no un santo sino un ángel malo, ¿un fiscal?, sí, y un veloz, y un bribón sobreviviente. Alerta necesaria. Ha lugar. Aunque pida que me dejen en el mismo verso ver la oruga, el lapacho o el zorzal. Hermana luna no sé, sol no hay, leprosario, Luzbelito nuestro...

Siempre, aun por ausencia, se alude a los otros, su belleza y su desgracia. Siempre alguien gime aquí, y la música lo denota aún en la más tersa melodía. Por analogía con lo mecánico o con lo que resta de la naturaleza, el reclamo que subyace es siempre el mismo: alerta por el alma de lo humano a punto de perderse. Aunque la escena repetida parezca la esterilidad de lo vacío, no *el* vacío fecundo donde las formas se alzan, no el sustantivo sino el adjetivo, su soledad. Enemigos reales y enemigos imaginarios frente a los que se construye una fuerza, con cierta impunidad de pequeños tarantinos, donde caras extremas y un abanico innumerable de aspectos se despliegan. Si en las voces antiguas hallo saber y sosiego, es en la poesía escrita por los jóvenes del noventa donde encuentro acicate, no me dejan en paz, me recuerdan la intemperie y el deber. *La libertad es una fiebre, es oración, es fastidio y buena suerte...*

También oigo un murmullo insistente y nuevo: la preocupación por el mercado. Se vende o no, el panteón de los medios de comunicación otorga o no otorga un lugar

de cierta publicidad asegurada. Insistente el murmullo y acorde con los tiempos. No señores, no se vende casi nada, salvo raras excepciones el arte no se vende en la contemporaneidad de su producción. Y es ese secreto íntimo por donde circula mientras guarda el anhelo de encontrarse con el corazón del mundo entero lo que resguarda a la pequeña voz. Le otorga autonomía, comarca, regionalidad en medio de la peligrosa globalidad con la que se intenta manipular las diferencias y el riesgo que implica toda exploración. Nunca es la poesía expresión de la colectividad, ni siquiera tribal, menos del Estado y su constante voracidad imperial, o de los emporios del dinero tan poco interesados en aquel encuentro cuerpo a cuerpo, comunión con el lector, y sí en la plusvalía del dinero y el poder. El actual murmullo insistente –se vende o no se vende– está generado por el propio mercado. Entre tanto hay audiencias cada vez mayores en los recitales de poesía, ¿será por el poeta poniendo el cuerpo?, ¿por la otra lógica de la poesía, su asalto a la razón?, ¿por su condición de prima hermana del habla que persiste más allá de todo lo dicho en torno a que la poesía contemporánea fue escrita para ser leída con el ojo, no para escucharla? ¿Qué observa ahora el mercado allí? No veo planes editoriales que incluyan colecciones de poetas contemporáneos, de poetas argentinos de varias generaciones enmudecidas y hechas desaparecer, de poetas mujeres que han sostenido con vitalidad la resistencia en las últimas décadas. Lo que veo es la señal de tránsito apuntada al espectáculo. Salvo en las editoriales independientes, en las pobres, en las cooperativas de escritores que se las arreglan no sólo para sobrevivir sino que se multiplican como hongos en la humedad, se apropian de los medios de producción, o sea las migajas de la tecnología contemporánea, de los intersticios donde se genera un minúsculo "mercado" maloliente de resistencia y gozan de buena salud, *tienen* lectores. Sigo pensando que la poesía es la expresión de la desnuda intemperie de un sujeto hablándole a otro, tan cerca y tan lejos. Su potente fragilidad puede volverla en estos tiempos un bocadito codiciado. Preocupados por la gota de autoría personal olvidamos el torrente. Claro que la escena fáustica nos acecha, como a cualquier ser humano –¿quién no quiere prestigio y fama, ser atendido, ser respetado y por sobre todo amado en algún rincón del alma?–, pero también es condición de la época convertir a los artistas en espectáculo o en desecho. Si quedamos afuera del aparato productivo como millones de personas sin empleo, si nos conciben basura, podemos como ellos ser cartoneros y piqueteros en el cruce de las carreteras. Si lo olvidamos ellos nos lo recuerdan, cada una de las caras ennegrecidas y sudorosas con la dignidad de quien resiste y dice no lograrán que deje de ser un ser humano.

Perdidos en la noria monótona de un trabajo alienado o en el terror de la ausencia de trabajo. ¿Lo recordamos? Sí. Aun así meditamos sobre el amor, sobre la vida y la muerte, y es nuestro error suponer que sólo el ocio confortable lo provoca. Que es nuestra propiedad aquel sutil abanico de pensamientos y emociones. Error que nos aparta del lector más que el mercado. La poesía es de la gente, de cada uno, y nuestra tarea es la atención y el oficio, como cualquier trabajo bien hecho. Y en la atención y el oficio estoy a solas, construyo mi espíritu, pero nada podría hacer sin la presencia

de los otros que me permiten ser un ser humano. Siempre están, aun por ausencia. Sin embargo, un autoritarismo antropocéntrico que viera en toda representación donde no se imprime en primer plano la cuestión humana como un ornato, es una visión iluminista de occidente, la modernidad que habiendo catalogado todo lo que pudo de lo viviente intentando convertirlo sólo en museo, incluyó también a la gente y puso un sello: he aquí lo que existe, inmóvil, y si es posible muerto. Naturaleza muerta. O naturaleza viva que la lírica de los niños siempre vuelve a animar. Está en la mirada, íntima y siempre nueva que se alza desde los acordes, la base, y desde las guitarras en estampida que muestran el imaginario de un presente nada esencial sino recortado en términos de expectativas de vida o acceso a bienes simbólicos. Para nosotros, americanos, a quienes nuestro pasado y nuestras condiciones materiales y sociales no nos dejan ser occidente, recordarlo no nos resulta tan difícil. Habla el enjambre vivo de un edificio en las ciudades, las ruinas portuarias, las fábricas en ruina, los supermercados, las avenidas, y el humo sobre el río, las hojitas que giran y caen, el benteveo, la balsa cargada de álamos deslizándose en el agua y la silueta del peón que toma mate y alza su mano saludándonos. Habla. *Dios está vivo/ la magia viene caminando.*

Discernir el grano de la paja. Saber cuándo el oficio habla solo, está robándole al poema el alma. La construcción del artista implica siempre la construcción de una ética personal. Tan antiguo; Wang Wei, Tu Fu, Tao Ch'ien, poetas chinos al principio del primer milenio ya lo decían: el estilo es el espíritu. Y los cantores indígenas del continente –Alce Negro, Gerónima, Ailton Krenax, Lola Kiepja, Abel Kurruinka, Florencia Pay y tantos otros– lo sabían y lo saben como nadie. Esta parece ser la flor de oro que volvemos a hallar entre las ruinas.

Organización flexible para la resistencia, y en lugar de la férrea construcción de las ideologías, la amistad entre los desposeídos, reclamaba Simone Weil como su ideal para la construcción de la cultura obrera. ¿Canta, la pequeña y furiosa voz del mundo, allí? Franz Fannon nos decía que los desposeídos se destrozan entre sí. Pero la limpia es necesaria, y al mismo tiempo suturar la región quebrada, en medio de la confusión, el nihilismo o la frivolidad, demandarle lucidez a la inocencia ha sido siempre el camino de la poesía, su devenir revolucionario. Debe confiar en la emoción acosándola con la duda, hasta esa precaria, móvil certeza a quien se entrega, tensa en la atenta lucidez y en la música hipnótica a través de la cual, hablada por el mundo, habla. ¿Cómo se educa esta emoción? Acumula conocimientos, reflexiona, actúa. Lleva una batalla cuerpo a cuerpo contra el ego personal. Sabe que la crianza del poema es la crianza del alma, y en la soledad de la escucha rueda la rueda donde hablan el amigo y el adversario. Una cosa íntima es la poesía, y quizás algo de eso debiera volverse la política, esa acción que administra relación entre los seres humanos. Cuán ingenua frase, ¿verdad? La vieja fábula del huevo y la gallina, sin embargo cada uno de nosotros sabe que somos el huevo y la gallina, que nada somos sin los otros y que la vida es breve y no nos deja llevarnos nada al otro lado, salvo el *mérito*, es decir el haberlo intentado. Nada nos asegura la verdad pero el rostro del otro nos confirma si lo hemos sostenido o negado. Es tan público lo íntimo, insistente espejo

que se alza donde sea que clavemos la mirada. Práctica cotidiana, eso nos exige el ejercicio de la escritura, el ejercicio de la vida. Cualquier obrero lo sabe. Tender el cedazo y separar la pesca de la resaca es tarea de la poesía, claro está, debe saber diferenciar lo uno de lo otro. Retener, dejar ir. Y cuando cree haberlo hecho, tener fe. Fe en la emoción llena de sentido que en la vulnerable mano del poeta se dice a sí y es siempre dicho para decirlo a otros. En la poesía la historia se emocionaliza, y en la imagen del otro que recibe y da, se alza la ilusión del yo.

Extraña es esta fe. Enraizada en el diálogo, en experiencias y códigos amplios que se comparten con todo ser humano, y otros compartidos con quienes viven en el pago, una comarca de tiempo y espacio preciso. Pero lleva flameando, simultáneamente, la desobediencia de la invención. Una fe que debe confiar en sí misma y al mismo tiempo no creerse certeza en la duración. Siempre es política la poesía, pero su poder un hecho íntimo, ético, y por ello móvil, ¿no la vemos acaso interrogar con tanta firmeza como afirma? Sin embargo se realiza en la inocencia del sí, en la fe de la conciencia siempre cuestionada, abierta en espiral pero cerrada al fin en cada poema, punto y seguido, nunca punto final.

¿Cuál es el miedo a la poesía? La hija díscola de la lengua en pugna subversiva con una pirueta de exceso y una demanda de pureza. El poema nace en la violenta y amorosa acción que reclama a la lengua *volver a hablar*. Es por eso, la poesía, su hija pródiga. Revisa las leyes ordenadoras estancadas por la costumbre o por la hábil manipulación que intenta volverla un instrumento de domesticación, una cueva del mentir, una herramienta de poder para la explotación y la muerte. La emoción personal, herida, amordazada por vastos procesos de socialización non sanctos, se expresa aquí y desacondiciona como suelen hacerlo los versitos en la cancha cuando el ideologema retrocede y el significante avanza, y este movimiento produce un temblor, una sensación de pérdida de la tranquilidad, o de estar extraviados en la producción de un acto sobre el que nadie tiene un control total. Comunicación entendida como comunión. Cómo no habría de temérsele a algo tan deseado y tan prohibido. Le temen los poetas mientras lo buscan y escriben; le teme el lector a quien han intentado masacrar con aquello de la letra con sangre entra; le temen las clases que dominan y sus instituciones de control; y las empresas del dinero, las que regulan y administran qué libros, qué voces llegan al lector, que optaron largamente por la marginación de la poesía y aún lo hacen, aunque escucho aquel murmullo nuevo, aquella atención hacia el bocadito que se les escapa y molesta, capaz de resistir al autoritarismo y la masacre, al nuevo orden económico y a la tentación de ser bocado digerido porque de hacerlo perdería el género, es decir la razón de ser, la realidad de la poesía.

Si devoran revoluciones y devoran vidas, ¿por qué no hacerlo con la hija díscola? Siempre lo han intentado con el arte, volverlo objeto de consumo, volverlo mudo. Sin embargo lo salva su rechazo a la mediación, su reclamo por *la cosa*, aceptando sólo los artificios mínimos de representación y aún poniéndolos en duda constantemente. *La cosa* es el alma humana que reclama independencia y derecho a sentir, a expresar su relación con otros seres humanos y con el mundo entero. Acción que vive

y sueña, donde algo se entiende y algo se escapa, donde algo se universaliza y algo es recinto misterioso de la propia interpretación de quien escribe y de quien lee arriesgándose en las profundidades de su intimidad. Los participantes de la tribu deben constantemente librar su independencia. Ser solidarios también, la solidaridad se rompe en el intento de ponernos la corona de un reino inexistente. Si somos del mercado ya no somos de la poesía. Si somos de la diminuta escena literaria tampoco. Sólo si somos del mundo y de nosotros mismos en un arduo trabajo de atención, alerta y entrega. La producción llevada a cabo de esta manera no asegura llegar a buen puerto, nada asegura nada, salvo vivir en la plenitud del riesgo de la vida.

Una poesía devocional, no importa cuál sea el objeto de devoción, el ideal de un mundo nuevo, el ser humano como abstracción, un ser humano concreto, etcétera, no es nunca poesía *religiosa*, aquello que desde el fragmento nos *religa* con el espíritu de todo lo viviente, e incluye en ello la relación con su lector. No es nunca poesía, es un ejercicio de la voluntad, es una acción forzada y presa de sí. Presa de un ideologema que busca repetirse, moral, muerta. Por eso, no es la poesía campo propicio para las buenas intenciones, sino desierto donde se acepta estar perdido, y si hay agua se la saborea extraña porque nunca se escribe lo que concientemente se desearía haber escrito, el poema que uno desea es casi siempre el poema del otro, no el propio. Así, como en el amor, se triunfa al ser derrotado. No es la voz del héroe o de la heroína quien comparece aquí, sino la de la chusma que halla su liberación cantando.

Debe el mercado, sin embargo, generar también la ilusión de independencia, dar cabida a la representación del malestar y tranquilizarnos después. ¿Lo enfrenta una organización tribal?, ¿un conjunto de pares que tiene poco que perder porque lo que produce no es mercancía viable? La tribu genera jefes, corrientes de opinión y kiosquitos que la representan. Pero el vulgo, el tan anhelado lector o lectora que no se sabe bien cómo, a pesar de todo comparece en los intersticios de esta voraz figura de socialización, elige, y no siempre elige mal, porque es el único que de verdad no tiene nada que perder. Quiere sentir, quiere pensar, y empujando a la figura desde el fondo revierte su posición, toma y obliga, está creando con el creador. No lo deja en paz salvo en el instante en que hablando y siendo hablados nos dejamos ir, con fe al encuentro del otro, de la otra, en la comunión de la imagen que es eco y es real por un momento.

Cuando decimos el otro, el otro puede ser miserable o ser sabio, puede comparecer como vulgar o como un noble exquisito, un maestro. Puede uno situarse como dominador autoritario o bondadoso frente al otro, o como discípulo admirado. Hay ocasiones cuando el otro no es *el otro*, sino unos cuantos con nombre y apellido, es decir, cuando astillados dentro de la propia biografía nos construyen sin perder rasgos propios, entonces los otros no son *el otro*, sino aquellos traídos aquí y allá por una misma en el terreno inquietante del arte donde las categorías rápidamente se congelan o se desvanecen y la barra en el medio indicando que no se puede afirmar o negar categóricamente nos angustia, las fronteras del correcto pensar y el impulso emocional se vuelven movedizas y peligrosas. Quienes accedimos a los valores y privilegios

de una clase media baja, emigrantes productos de *la existencia de trabajo*, tuvimos en algún momento, o durante demasiado tiempo, que "demostrar" la apropiación, también digerirla, y en ese largo camino es posible identificarse con el dominador, pero también es mi convicción que al fin la cabra al monte tira. Se modifica el campo de la identificación y volvemos a casa, o somos violentamente obligados a ello. El peligro claro es intentar volverse *aquel otro* y convertirlo en el pueblo. Una inversión y una mentira, en primer lugar porque la gente está hecha de sujetos únicos e irreductibles, y en segundo lugar porque nosotros, los que escribimos, si provenimos de una clase humilde, somos, repito, emigrantes, única forma de apropiarnos de la letra escrita. Ahora bien, podemos habernos hecho la América y condenarnos al ostracismo del olvido, o no. Se hace lo que se puede, no lo que se quiere, pero claro, también se quiere. Disponemos la energía, el tiempo y la vida en ser escritores, no activistas, y además se vive en la periferia de una clase social que no es la del origen. La palabra *traición* suena siempre sorda en alguna parte.

Qué es aquello que vuelve, y que podríamos llamar regionalización en estado de resistencia, de revuelta. Depende del timón del barco. Es tan rica y variada la expresión de la gente, quizás el humor, aun más, la distorsión paródica o bufa, o quizás la filosa ironía de la mirada, o quizás la melancolía de un contemplar lírico. Cualquiera que recuerde cantos o relatos anónimos, o conversaciones, sabe que esas instancias y otros infinitos matices se hacen presentes en el habla. Y con qué precisa fijación, con qué gracia y temblor en una sintaxis que hace piruetas en el aire, que apela a la polisemia, que obedece y desobedece al mismo tiempo las normas de la lengua, ya que no necesita "demostrar" su lugar en el tejido social; móvil algo vuelve en la imagen y en la frase, en la sintaxis a medias arcaica o fijada en la tradición del habla, a medias en estado de revuelta, porque el discurso orienta, selecciona la mirada y el recuerdo, construye el pensamiento, labra las emociones... ¿O es al revés?, interrogan las categorías, no sé, seguro no es causa y efecto. Quizás por eso cierta seca literalidad que narra y da nombre suele ser la más inquietante.

A qué le temo más: a encubiertos gestos populistas. ¿En quién?, en mí misma por supuesto. Y qué detesto más: que me digan en algún momento que estoy *rescatando* algo, giros del habla de la gente con la que me crié, o cantos de las culturas condenadas, como las de los pueblos indígenas por ejemplo. Como si me picara una víbora salto y digo: ellos me rescatan a mí. En realidad me han construido, no habría si no, identificación emocional posible y la lengua del poema sería lengua muerta. Pero por qué, repito, me enfurece tanto que me endilguen algún rescate si todos trabajamos con la recuperación de migajas emocionales y la invención flexible de alguna identidad. Quizás porque la palabra rescate alude a algo perdido o a punto de perderse, y rescatadora coloca al sujeto que lleva a cabo la acción de rescatar en una posición de no pertenencia, es decir alude a mi condena de un ostracismo de clase, pero alude también a mi estado personal de peligro, porque mi parte de pertenencia que me permite la identificación sería algo perdido o a punto de perderse. Pensar entonces que me empujan, que aquellos son la auténtica vanguardia y yo una figurita me-

dio sorda en el proceso de ligar el pasado con una noción de futuro. Y aquellos son también los nuevos, algunos del noventa.

Las grandes urbes dictan su tiranía, ya que ligarse a la poética del tango por ejemplo, o al lunfa urbano, siempre parece más permitido y contemporáneo, mientras que ligarse a una milonga campera o a una baguala suscita de inmediato la sospecha de estar poniéndose *telúrico*, palabra que se asocia a chalchalero o a segundo sombrista, es decir a la oligarquía criolla. Entonces sólo la parodia parece correcta y revolucionaria. Pero algunos de nosotros somos capturados por el aspecto lírico de esa "cultura popular y rural" de clase humilde en la que nos hemos criado y que no siempre es propiedad de la mirada idealizada y sometedora del dominador. Recordemos por ejemplo esta baguala: c*uando ven un árbol cáido/ todos quieren hachar leña*. Prima hermana del tango: *se prueban la ropa que vas a dejar*. Dónde podrían fusionarse: quizás en el rocanrol, en cierto rocanrol que vuelve a ser la frontera suburbana, y en cierta poética de los noventa cuando todo se ha perdido, hasta la posibilidad de conseguir un trabajo mal pagado.

Qué nos quieren, cuál es ahora el deseo de los que manejan los hilos del mundo: nos quieren muertos. Antes quieren que compremos. Ofrecer entre las luces tanta mercancía brillante a los que enfrentan muerte literal por falta de trabajo, toda noción de futuro cancelada, es ofrecer un arma cargada, los buenos te esperan en la esquina, rompen la puerta de tu casa a patadas, ¿son buenos o son malos los buenos? que no dudarán en rajarte un tiro en la cara porque *para comer hay que arriesgarse* dice una piba cartonera y la escala se rehace estás frito Luzbelito, quién hablará aquí, dos millones de niños en un paisito de treinta mueren de hambre y falta de medicamentos por debajo de la línea de la miseria. Si me quedo sin habla no me quedaré sin oreja, esas guitarras eléctricas empujan sombras comuneras y muertos de bala pero la voz cómo, cómo se encarna si el instrumento está hecho por los que nos quieren muertos. Hay viejas prácticas, gomeras de David contra cascos, escudos y automáticas de Goliat metido en traje de gendarme si el gendarme fuera Goliat. Hay viejas prácticas, ser muchos y ser veloces pero el arte va tanto atrás, preocupado en experimentar, en observar la naturaleza, humana.

¿O el arte no va tanto atrás aunque los autores se retarden frotándose el ombligo y debo preguntarme si vengo de la siesta acomodada en el rojo terciopelo tibio del féretro? Semejante paradoja enfrenta la escritora que quiere pensar América en el pulso del presente. Algo le dice urgente, urgente, se mira las manos, una ocupada en aferrarse de la viga enjabonada y otra haciendo gestos extraños, vacía, nada le sirve salvo empujar la puerta para que otros, más jóvenes entren en estampida como el bajo aquel, electricidad en sombra viva regurgitando *somos todos del pasado y nadie quiere volver a él.* Rehacer la mirada y la ética, cambiar y ser fiel y sacarle punta al lápiz al mismo tiempo no es fácil después de los cincuenta, tu naturaleza te quiere matar, angelita, dale que va, saltando como una rana frita, nunca quietita...

Cuerpo Caribe: entre el performance, la poesía (y el tono... su esplendor)*

Aurea María Sotomayor

Hay una mente en la carne, pero una mente presta como la pólvora.

Antonin Artaud

Quisiera comentar la situación del cuerpo que lee poesía en alta voz. ¿Qué se espera de ese cuerpo? Quizás este sea el mejor momento para identificar algunas de las situaciones biográficas en que me sumerjo como voz cuando me levanto sobre la horizontalidad de la página. Esa situación viva de la voz frente a la página cuenta con el privilegio de haber observado a otros cuerpos provenientes de otros países y de diferentes generaciones ocupar un espacio (sea una plaza o un escenario), barajar sus papeles, vestirse de cierta forma, sostener el micrófono de algún modo, sentarse o asumirse de pie, mirar o no mirar a su público, declamar, leer, representar o montar un espectáculo. Se trata de un dilema que atañe a la situación y no a la opción. Me he hallado en ese dilema en varias ocasiones y pocas veces me he planteado cómo halagar, estremecer, tocar a un público, sino más bien cómo privilegiar una voz sobre un cuerpo. Porque el cuerpo no se pierde, insisto, el cuerpo no se extravía, no se divierte, no se dilapida, si lo toma una voz que es la del poema. Reconozco que hay cierta tiesura en ese gesto de asumir la voz del poema independientemente de la plaza que ocupes. Otro público, en lugar de rigidez o de rigor optaría por adjetivar esta actitud hacia el texto como una de fidelidad, autenticidad, espontaneidad. Yo, sin embargo, quisiera despojar ambas posibilidades interpretativas de esa tendencia valorativa, de esa insistencia predicativa con que se tiñe toda lectura.

El ánimo de este ensayo es añadir un epílogo a una reflexión que hiciera sobre la excelente poesía puertorriqueña que florece a partir de los setenta. Pero lejos de

---

* Originalmente, este ensayo se leyó en el "Primer Encuentro de Culturas del Caribe", dentro del foro Poesía y Poéticas Emergentes, auspiciado por la Pontificia Universidad Javeriana (Depto. de Ciencias Sociales), el 29 de abril de 1998, en Santafé de Bogotá. Publicado en la revista *Nómada* Nº 4, mayo 1999, pp. 10-16. Agradecemos a la autora y a la revista *Nómada* la autorización para reproducirlo. Aunque la palabra "performance" es de género femenino en español, la autora prefiere utilizarlo como masculino. También se ha respetado la tipografía del original. (Nota de la editora.)

una postura que autistamente se autocontemple como rigurosa, analítica y objetiva, quiero pensar un ensayo donde el nivel de intelección ricamente confluya con el nivel de percepción en una zona que me resulta biográficamente pertinente: la lectura de poesía. Ese modo de lectura se acerca a un modo de percibir el mundo y de percibir el hecho estético que no se aleja demasiado del tono con que se concibió el poema. Porque creo que podríamos afirmar que en el principio es el tono. El poema comienza con un tono que no lo abandona nunca. Las palabras, la sintaxis, los giros enfáticos, las pausas, incluso el ritmo, todo podría desaparecer al cabo de varios años de reescritura de un poema, menos el tono. Es eso lo que posiblemente distinga a un poeta de otro. Una vez es el tono, también nos distingue el modo de *recuperar* el texto en el acto de leer. Me interesa repasar muy subjetivamente cómo se distinguen entre sí algunas lecturas. Mi ánimo crítico, digamos, concierne a una necesidad de borrar los textos para que prepondere el tono. Así también como ocurre en la música, quizás en el ánimo de evadir la lectura evaluativa y apresar lo que *dice* el tono y lo que de las palabras éste pueda iluminar. Es como un intento de quedarme con un aspecto de la forma que atañe a un hecho material, presente e irrepetible, su aspecto más personalizado y más efímero, el que emerge del acto de poderlo oir. Y en la crítica, de poderlo sentir.

Hay cierto misticismo en esto de escuchar a alguien leer; hay ciertas expectativas que atañen no tanto a sus contenidos sino al tono, lo inefable en el acto, su irrepetibilidad, su inestabilidad también. No derivo satisfacción ni significación alguna de una lectura a la que no haya asistido, simple y llanamente porque nadie me la puede traducir o relatar. No tuve el tono, trátese de poesía, de cuento, de alguna conferencia, de un aria, de una obra teatral. Sólo me toca resignarme a ese silencio con que un texto no escuchado pero sabido por la letra pervive en una memoria y en una voz abstracta. Porque en el consumo muy personalizado que pude haber hecho de aquella voz está el tono y sólo yo podré escucharlo. Este modo de escuchar me sustrae del autoritarismo lectriz, posición que concita rencores inconsecuentes pero consabidos, de manera que me confino placenteramente en el fenómeno de la lectura oral.

Sobre la gramática y la poesía decía, con lucidez fulminante, Gertrude Stein que los nombres son aburridos y que los verbos son interesantes, pero que en el momento de hacer poesía son los nombres y los adjetivos los que se usan porque son los más intensos. Yo siempre he apostado a la intensidad.

En el escrito "Posición de la carne", Antonin Artaud dice que "hay una mente[1] en la carne, pero una mente presta como la pólvora". En esa cita se habla de un magnetismo que invoca una voz pólvora que se adueña de la palabra. Y pienso que ese magnetismo fluye imperturbable cuando uno lee. El problema consiste en que

1. En el original, *esprit* o, como lo interpreta Héctor Manjarrez, la inteligencia pasional, en su traducción. Cito del volumen *Carta a la vidente*, de Antonin Artaud. Traducción de Héctor Manjarrez, Barcelona: Tusquets editor, 1971. La cita proviene de Posición de la carne, pp. 69-70. Apareció originalmente en la *Nouvelle Revue Française*, número 147, de diciembre de 1925.

hay muchas formas de leer. ¿Cómo leer sin arrinconar el flujo libre de ese magnetismo?, es una pregunta que concierne a la espontaneidad del performance. Cómo leer sin que ese flujo sea interrumpido por la fuerza de las palabras mismas es un aspecto pertinente al poema. En ambos casos, la letra precede y condiciona, por así decirlo, a la voz, pero el acto de magia se aloja en el tono. Quizás pueda leer la poesía de Violeta López Suria o de Alfonsina Storni con mi tono sin que el poema pierda, pero se me haría imposible leer a Pedro Pietri o a Julia de Burgos sin que las palabras se interpongan. Hay unos textos más autoritarios que otros, más contundentes, menos flexibles. De otra parte, nunca leo de la misma forma el mismo poema, lo que me obliga a ir agotando el repertorio de los poemas leíbles una vez tropiezo con siete u ocho variaciones posibles de decirlos. En otras palabras, los textos se repiten, pero cada recuperación será irrepetible. Más bien admite y exige variaciones. Multiplicar, pero no repetir. Reconocer la diferencia (las inmediaciones, las expectativas, los oyentes, el público, las circunstancias de la lectura) para multiplicar las instancias de la creatividad. Pero este *para* no sirve al consuelo de complacer, sino para volver a hacer. En ese sentido, la relectura sirve a la multiplicidad porque abre el espacio del poema a esos otros poemas que se agazapan detrás de él. Como haría un actor o como una actriz, representar el mismo papel usando las mismas vestiduras, repitiendo las mismas palabras, pero vivirlas, recuperarlas y recrearlas a cada instante. Es esto lo intraducible (aunque perfectamente aceptable) de una frase con adjetivo tal cual "hizo una excelente o pésima representación, como la de ayer". **Es decir, en esa lectura que me satisface no hay verbos que lo describan, no hay adverbios, voy más allá de Stein, no hay términos de comparación adjetival, sólo hay nombres. ¿Decir esto es decir ¿sólo textos?**

Si la cita de Artaud concita de alguna manera la imposibilidad de trazar oposiciones, de alguna forma también incide con criterio privilegiante en la mente. Unas palabras de Gertrude Stein se aparcan al lado del espectador o del que mira. Traduzco la cita: "la única cosa que de vez en cuando es diferente a otra es lo que se ve y lo visto depende de cómo todo el mundo está haciendo *lo mismo*". Resulta obvio que el acento de las palabras de Stein recae en las expectativas que lleva lo visto, lo que se ve es un *déjà vu,* es un querer ver, es un cumplirse de las expectativas. A veces, lo que se ve, resulta de un largo proceso de hacerle creer al otro cómo se debe ver. Y la voz es aquello que no se ve, que no se impone programáticamente, sino que de alguna forma fluye sin razón. Creo que la voz huye de las imposiciones y de la falsedad. Por eso es irrepetible cuando se la piensa con un texto. De ahí que una escenografía, un vestuario y una gestualidad jamás puedan sustituirla. Mover el cuerpo, ponerse peluca, disfrazarse, son algunos de los lugares que han asumido algunos poetas. Pienso, entre los poetas puertorriqueños o niuyoriqueños, en Pedro Pietri, Sandra María Esteves, Iván Silén, Mayra Santos. ¿En qué encrucijada se hallan estos poetas para leer así? ¿Qué los une? ¿Existen en Iberoamérica fenómenos similares? Puedo pensar en un Roberto Juarroz, en un Carlos Germán Belli, en una Soledad Fariña, pulsando una voz entre contenida, humillada u ocultada. O en un Antonio Cisneros, un

joserramón melendes y un Tomás Harris barajando las tonalidades de la ironía, la provocación y el insulto, o en una Blanca Varela, un Juan Manuel Roca, un Hugo Gutiérrez Vega, una Ana Rosetti, leyendo todos con cierta indiferente y gozosa certeza, entre metafísica, hedonista y lúdica. **Los nombres propios, como vemos, acompañados de los adjetivos. Pocos verbos, en participio cuando se quieren para describir o en gerundio todos, cuando se quieren para recalcar su acto.**

Ahora bien, cuando vuelvo a Iván Silén, Pedro Pietri, Mayra Santos y Sandra María Esteves pienso que no son poetas con los que quisiera leer. Como el enunciado es un tanto fulminante, más bien describiré su acto de lectura. Pedro Pietri, el poeta niuyorican autor de *Puerto Rican Obituary* (1968), usa una especie de báculo de ministro, se propone como el pastor de una comunidad inexistente, viste de un negro no impecable, usa cabellos de extensión mediana y extiende su báculo culminante en mano plástica para saludar. Nunca sale de su performance.[2] Mayra Santos no disimula su cuerpo expuesto, usa vestimentas típicas del trópico caribeño y de Africa, mueve el cuerpo y enmarca su cabeza con trenzas rastafarian o pelucas verdes para evocar a algunas cantantes del "patio". Sandra María Esteves usa batas largas, asume un gesto casi maternal, y a veces usa turbantes en su cabeza. Iván Silén, el autor de *Los poemas de Filí-Melé,* ya en la década de los setenta usaba chaleco, levita y sombrero de copa, casi siempre vestía de negro y usaba zapatillas deportivas. Indagando en las palabras de Gertrude Stein, pienso, si su atuendo será lo único que ve y recordará ese público. Me pregunto también, ¿qué ventajas tendrá vestirse de esta forrna? Más bien, qué ventajas le otorga al poeta enunciarse corporalmente sin que las palabras cuenten, todavía. En el proceso de subir a un escenario, ¿qué tiempo les toma comenzar a leer o, volteada la lectura por esta lectora, ¿sobra tiempo para leer? ¿Debemos ver en este atuendo un sustituto de la máscara antigua que amplificaba la voz del actor? ¿O, es este disfraz parte de su enunciación, o forma intrínseca de su voz, como en cualquier obra de teatro? Performance no es, porque no se trata de hechos o de actuaciones irrepetibles que jueguen con la no expectación del público. Hay aquí un elemento de repetición que excluye la posibilidad de analizar el fenómeno como ejemplo de una estética surrealista o situacionista. **Podría decir otro lector: evaluaciones, lecturas de alguien, posiblemente poeta también, que no se inclina por el performance; uso de una retórica interrogativa de tipo irónico y de nombres acompañados de adjetivos calificativos descriptivos pero negativos.**

¿No tendrá esta actuación algo que ver con la relación de dichos poetas con los Estados Unidos? ¿Qué nos querrá decir esta exposición pública del cuerpo sobre la obra de un buen o mal escritor? Pensar el Caribe hoy quizás nos lance de lleno a estos poetas orales. En el imaginario folklórico de algunos, esto es el Caribe. El poeta se

2. Utilizo la definición de Paul Zumthor del performance como la acción compleja mediante la cual un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido en el aquí y en el ahora. Añade que en el acto del performance hablantes, oyentes y circunstancia son confrontados concretamente. En él se imbrican los dos ejes de la comunicación social: el hablante como autor y el de la situación y la tradición (Zumthor, 1990). Las traducciones al español son mías.

asume como figura pública y lanza su performance **antes de la letra** quizás para que la ilumine, como en aquella parábola dariana de "El rey burgués", tan bien leída por Angel Rama. El poeta *extraña* a su público. Pero en la repetición está su trampa, pienso. El poeta complace a su público, se viste para él, conforma una nueva sociedad del espectáculo. Por eso mencionaba antes, que es implícito al tono y a sus riesgos, la multiplicidad y no la repetición. El poeta de Pietri, Esteves, Silén, Santos, es el estandarte de la marginalidad y de una especie de estética anárquica con visos nacionalistas. Y me pregunto, ¿qué pasa con el tono cuando se repite? Porque en el performance es imposible distinguir el cuerpo de la voz. Estos actos poéticos, ¿estarán colocando la poesía entre la oralidad y la escritura, entre la voz y la carne? **(Pero decía Artaud que "hay una mente en la carne, pero una mente presta como la pólvora").** ¿Qué representación asume el poeta cuando antes de subir a un estrado o de ocupar una plaza, como un acto previo de magia, invoca una recepción, la produce, la congrega? Creo que uno de los logros de la poesía niuyorican es ese movimiento del cuerpo por un territorio civil de tipo comunitario, que apunta por su gesto a lo que ya es una poética. Jugar con las expectativas de un público entraña posibilidades diversas, algunas de ellas excluyentes entre sí. De nuevo la pregunta: sorprender o complacer, como en la literatura, multiplicar o repetir. Se lee para las dos cosas, podríamos pensar, para satisfacer el goce del *déjà vu* y para someterse (y ésta es la palabra clave para un buen público de poesía) a la sobrevivencia de una sorpresa. Y ello no entraña falsedad.

Pero, ¿y si usamos otros términos?: pulsar la posibilidad o camuflar el tono. Seamos claros: **tonificar o entonar.** Todos estos poetas han asumido una visibilidad política interesante, con variaciones impuestas por las circunstancias. Con excepción de Sandra María Esteves, en todos ellos hay una invocación del escándalo, de la marginalidad étnica, de la persecución política. Los ensayos de Silén y de Santos bordean el comentario político, uno con una marcada agresividad propia setentista y la otra con un sesgo noventista por el multiculturalismo. Si Silén invoca el anarquismo, un cierto misticismo y la estética neosurrealista, Santos juguetea demasiado livianamente con el hecho de ser una poeta negra. De los tres, es Santos quien más se aproxima al cuerpo como **útil** con esos tópicos poéticos.

La oralidad, señala Zumthor en su *Oral Poetry*, incluye al cuerpo. Si ello es así, postulo entonces la existencia de una poética que incluye una presencia viva. Así pues, esa voz que no incluía el ser biográfico del poeta, viene a formar parte del cuerpo sin ser **su** cuerpo.

¿Cómo leer esta relación que establece la ensayista entre estos poetas y los Estados Unidos, como algo negativo, corruptor o disruptor?, ¿o hay un falso binarismo sembrado aquí que contrapone cuerpo (oralidad) con carne (¿poesía?). ¿O anuncia este falso binarismo una evaluación adjetival del tipo buena poesía frente a mala poesía? ¿Qué supone atraer a un público? ¿Cómo se atraen las muchedumbres?

Ahora bien, el texto impone, como una especie de destino o también de pretexto al gesto en el acto de lectura. Hasta ahora no he querido abordar los textos, porque es el tono, rasgo de apreciación subjetiva, efímera e intraducible, el que me lo da todo. Pero, aunque no puedo discutir ahora cómo se articula en la praxis esa relación, valdría la pena pensar qué nos dice esa gramática corporal de unos textos. Quizás lo que estos poetas posean sea el disfraz, y que no sean ellos, sino la función que se asignan de antemano aquello a lo que apunta su performance. **Mi conclusión, a la que llego saltando después del tono, es que a ellos los aúna una voz épica que, a su pesar, amortigua el lirismo**. Una épica o "narración" en que se relatan en un decir apretado, expresivo y punzante los episodios de una nacionalidad transplantada, otra en su vaivén; una épica armada sobre unos personajes casi heroicos, representativos de cierta nacionalidad enfrentada fuera de su territorio con otra: los del niuyorican (en Pietri), la del paria marginal (en Silén), la de la madre latina (en Esteves), la de la caribeña multicultural (en Santos). Una fragmentada épica atada a una "verdad moral" que enarbola con expresión lacónica unos valores, unas historias personales de naturaleza emblemática, de exterioridad callejera, unos gestos y un idioma nuevo que se recrea de otra manera sobre sus fragmentos. Un idioma negociable, dadas las transacciones históricas con la expresión, provenientes de dos, tres, generaciones conviviendo juntas.[3] Si repasamos algunos poemas apreciaremos, además de ese tono cortante, hiriente y sesgado, historias personales donde el "nosotros" es el personaje protagónico, estructuras orales en las que predomina el apóstrofe, referencialidad extrema, heroicidad anónima. Pedro Pietri tiene un excelente poema titulado "Obituario puertorriqueño" que me parece una épica rearmada sobre un recuperado paisaje de cristales rotos, sobre memorias inarticulables, sobre tumbas que no vale la pena excavar. Roto el cristal territorial, los remanentes, los personajes, las situaciones, y todo, como en un imposible mapa rehabilitado por la desmemoria, cuarteado por las líneas imaginarias de la identidad, surcado por las cicatrices históricas del maltrato y por el implante transformador de vivir en y con el otro. El cuadro completo de las costumbres, la moral, la vida doméstica, la sabiduría popular, las condiciones materiales, y para añadirle un elemento novedoso a esta definición hegeliana de la épica, el discurso quebrado (Hegel, 1988). Pero la fragmentación no debe, no puede leerse negativamente como disgregación, caos o fracaso. En esa estética, el *graffiti* es su inscripción y la frase lapidaria, señuelo para su público.[4]

---

3. Las expresiones formuladas por Miguel Algarín en la introducción a su antología *Nuyorican Poetry* me parecen acertadísimas desde el punto de vista lingüístico, carecen del matiz ideológico-político de tipo esencialista que ha caracterizado al discurso neonacionalista puertorriqueño. Señala Algarín en su ensayo *Nuyorican Language*: "A new day needs a new language or else the day becomes a repetition of yesterday. Invention is not always a straightening up of things. Oftentimes the newness disrupts. It causes chaos. Two languages coexisting in your head as modes of expression can either strengthen alertness or cause confusion. The streets resound with Spanish and English. The average Nuyorican has a working command of both and normally uses both languages simultaneously"... (Algarín, 1975:18).

4. Recuérdense los telephone booths de Pietri, algunos de ellos poemas breves, epigramáticos y lacónicos. De esas lecturas, recuerdo un modo sentencioso y lancinante.

Recientemente vi a la bailarina puertorriqueña Awilda Sterling representar su gramática corporal ante un público. Mientras explicaba sus gestos yo trataba de discernir su gesto, la necesidad que tiene una bailarina de explicarse más allá del movimiento, con palabras, hasta que finalmente percibí que había implícito un acto de voluntad de encarnar la tradición, se la apropiaba, y era necesario que lo dijera bailando. Este acto público de naturaleza inaugural, progenitora, también, es su lectura, la explicación de cómo desea implicarse o no en su lectura. Acto similar a como cuando un poeta interrumpe su poema para explicar su genealogía textual. ¿Qué significan estas digresiones? ¿Deben entenderse como tales? **¿Es la poética de la que parto la que me fuerza a entenderlas como digresiones?** Así mismo, todo poeta merodea una gramática suya sobre la que camina. Es una gramática que no tiene que seguir a pie juntillas, pero está allí como simple referente si se pierde. Todo cuerpo danzante tiene sus ritmos, sus tonos, sus pausas, sus inflexiones, sus represiones, y, a su vez, aspira a cierta coherencia que podría venirle de la tradición, en una especie de gramática que hace al gesto semánticamente rico. Poetas como Pedro Pietri han convertido el cuerpo en voz en virtud de un performance que es su poética, presencia viva que invoca la carne para convertirse finalmente en texto.

¿Cómo se mira, por qué miro esto, por qué lo evalúo, cómo lo miras tú? ¿Por qué oigo esto? ¿Por qué el espectador se fija en este atuendo, cuáles son los modos en que se torna visible, porque no existían antes? ¿Es quizás la expectativa lo que los crea?

¿Y qué si la coyuntura o la transición entre dos huesos fuera un arte de la coyuntura y no de los huesos tomados aisladamente? ¿No es eso precisamente la danza, todo arte? Sugerir que **el cuerpo es coyuntura** o medio para **fijar en la memoria una situación efímera**, o un tono intraducible **si no lo escuchas tú**. De ahí la inestabilidad y la no certeza de toda lectura, y también la naturaleza precaria pero esencial de todo cuerpo, prescindible a la postre pero sin cuya presencia no podía nacer.

¿Cuán largo se lo fiáis a este enmarcamiento del poema en el cuerpo? Y ya no hablo tan sólo del tono de esa voz que ya es un cuerpo sino además de lo que dice. ¿Cómo hallar allí en la letra, sin poseer el privilegio esclarecedor de la oralidad, el poema? Hablo o quisiera estar hablando de la búsqueda que hace todo crítico, **dónde se cristaliza el tono**. ¿En qué escrituras? ¿No es ese poema al que aspiramos todos y todas aquél en donde confluyen todas las posibilidades, y de donde rezuman con preciso rigor las inefables?

¿Qué de esa traducción hecha por Awilda Sterling se escapa, para no repetirse, como un excedente inefable? El gozo mío de mirar como espectadora me torna partícipe también en-y el gozo de ella al bailar como intérprete y espectadora de sí misma. Un poeta cuando lee va sobre una floja cuerda sobre la que tiene que involucrarse como en una gramática propia, asumida voluntariamente. La cuerda, emanante de su voz, es tanto su sostén como su abismo. Necesita transitarla sin que se quiebre la voz. Quebrarse la voz es su tragedia.

¿Cómo poder leer poesía sin que los oyentes indaguen en alguna inflexión la marca autobiográfica? Es decir, que se quiebre la voz. Por tanto, leer mientras se esconde la cara, ocultar la cara para que no se lea la marca biográfica que buscan los lectores o el público. **¿Cómo leerme sin implicarme?** El poeta levantándose de la horizontalidad de la página tiene que luchar con la tendencia generalizada de los que piensan al poema como escritura autobiográfica. Paradójica posición pasiva de los oyentes, de los espectadores, *voyeurs, oyeurs*, pervertidos ambos por la caza de la piel subsanada en el poema; y el poema reducido a hecho que se subsana en el rastro de la piel. **¿Deberé la próxima vez implicarme sin arriesgarme, es decir, disfrazarme para escamotearme?** El performer se coloca más allá de esa insistencia, recubriendo su cuerpo con la impostación. ¿Qué nos podría decir esto del texto que leen? ¿Es su distancia del texto mayor que la de los poetas más líricos? **¿Cómo me recordarán mejor?** Buscarse otro y atreverse a serlo. La voz se aloja en mi cuerpo para emerger de éste con recato, con una renuencia a usarlo o con la insistencia de ser solamente una voz. En esa puesta en escena, también la inmovilidad, la mirada distante y la falta de inflexión cuentan. Estás jalonada por tu voz pólvora y por tu cuerpo espectáculo. Por la voz que estalla o por el cuerpo para el disfraz.

Ante el posible gesto épico o la lectura etnológica o la lectura valorativa en que se imbuye este comentario, ¿qué decir de la voz?

Probablemente lo que deseo es acceder de alguna forma a aquella sabia frase de Roland Barthes del "grano de la voz". "El grano de la voz es la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua" (Barthes, 1986:268). Al anteponer "cantar con el alma" o "cantar con el cuerpo", Barthes intenta pensar el espacio en "que una lengua se encuentra con una voz" (ibíd.:264).

Decir un poema como si fuera un secreto, ¿no es la verdadera situación, el escenario idóneo, de la poesía lírica? Una especie de confesión auricular que se precisa en los márgenes de la forma que es la celda o el confesionario, sitios de la celada, del secreto y de la trampa.

Leer por teléfono, por ejemplo, ¿de qué priva a ese otro? ¿Qué le concede? Quizás lo priva del consumo de mi cuerpo como es y lo convierte en lo que se imagina. Los escritores como *call girls*, ya no la etnologización de un cuerpo caribe sino su erogratificación.

Lo que escucha y lo que no escucha un público, ¿difiere de lo que escucha y no escucha un "oidor"? ¿Quién o qué sería el reciente inquisidor de la producción caribeña? ¿No se está leyendo como si se asistiera a un continuo performance o forzándonos a asumir el ser performers? ¿Cuándo el performance se convierte en espectáculo?

Pensemos de nuevo en una frase memorable del primer capítulo del ya citado libro de Paul Zumthor: "Escuchar etnológicamente unos textos 'orales' conduce a la 'folklorización' de éstos, a menos que se les una y participe (de forma tan desinteresada que culmine en la irracionalidad) en las mismas presuposiciones del discurso que el texto encarna" (Zumthor, 1990:30).

La cultura caribeña ha sido sometida a este tipo de lectura etnológica o aural, se la ha oralizado en el mal sentido de la palabra. Se ha querido leerla así. Su multiplicidad reducida al lugar colorido y folklórico, mercadeable.

El Caribe y las trampas de la identidad, y la fuga de esas trampas, sus posibles poéticas. Jamaica Kincaid lo expone casi en tono trágico en *The Autobiography of my Mother*, Edouard Glissant en su *Poetics of Relation*. Este propone que crear en cualquier idioma está atravesado por el deseo de querer escribir en cualquier otro, otra forma de la totalidad (Glissant, 1997:103-109). Quisiera leer la poesía niuyoriqueña bajo el reto de esta luz. Pero ya esto es materia para otro ensayo.

Ahora bien, parte de esa totalidad de la que habla Glissant, de ese cuerpo caribeño, son las siguientes situaciones que cualquier poeta lírico podría mascullar: Hay un desdoblamiento, ¿yo escuchándome leer, escuchando el organismo por el que transita mi voz o escuchándome en una grabadora con ese sentido del extrañamiento que introduce el medio técnico?

El poeta lector de su propia obra se escucha diciendo colocándose en la posibilidad de seguir diciendo, sin que las palabras de su texto escrito cambien o mueran. ¿Por cuál resquicio ese "lector" crea en el acto de volver a leer? ¿Cuán fugaz es su nueva investidura de los signos, cuán subjetivo el lugar del escucha? ¿Por cuáles resquicios las pausas, las entonaciones, los timbres, la mirada, la voz y los gestos? ¿Y el estado del que lee ese día? En síntesis, no representa a la palabra este lector *sino que la activa* y al activarla nunca repite el mismo acto.

¿Qué es leer con nuestra voz los poemas de otro? ¿Y la disociación entre lo que se lee y cómo se lee?

Cuando leemos un texto con epígrafe, por ejemplo, ¿ese epígrafe puede sólo leerse como paréntesis al poema, como voz que me antecede?, ¿con qué grano leerlo? ¿Es un epígrafe la marca, prolepsis, indicio, de un poema no tan bueno? ¿O es otra cosa: una sobreabundancia, un guiño, un sesgo, un comentario irónico?

Ahora que lo pienso, ¿cómo un poeta ciego recupera su texto al oralizarlo nuevamente?

El tono emerge como un reloj que se activa por su conexión a la piel. Antes de la lectura, en la lectura silenciosa, es un pálpito abstracto e inmedible, pero sigue estando ahí, sepultado bajo las capas de la abstracción. En alta voz, debe adaptarse a los ritmos que le impone su límite, el cuerpo... pero nunca puede operar en el vacío. Para ese mecanismo que empieza a correr o a palpitar los otros cuentan. Pero es a ellos a quienes les toca definirse en su relación mientras, antes o después.

En mi ensayo "Líneas que se doblan" (1997) escribía:

"Dice Derrida: El poema es como un corazón-erizo que al ovillarse se vuelve vulnerable y peligroso". E insisto a mi modo, porque insiste en ovillarse corre el peligro de exponerse más, hacerse más visible dentro de sus trámites de invisibilidad. Pienso que ese ovillo hiriente del erizo se despliega cuando el corazón se abandona a la tensión regular de su pálpito. Ese momento de desplegarse que forma parte de la vida misma del erizo ofende a todos los que no comprenden el reverso de un movimiento vital. Lo que para el erizo es momento de pánico es para el corazón momento de distensión.

Quizás esta metáfora que extraigo de un escrito anterior en el cual fundía las funciones del poeta y del crítico sirva para distinguir al poeta performer del poeta lírico. La distensión teatral le sirve al performer para disimular sus espinas tras la máscara activa de una aparente falsificación o representación. Pienso en un libro para mirarse y para herirse, otra metáfora para un espejo. Pedro Pietri tiene un libro negro forrado con púas que impide el agarre o la lectura sin herirse. Este libro fue diseñado por un poeta llamado joserramón melendes. En este libro se encierra la poética de Pedro Pietri. Ese libro es el "objeto encontrado" de este ensayo. Un lírico que le diseña al performer el emblema de su poética. El poeta expuesto o el poeta expósito, el públicamente más vulnerable, casi querría esconder su cara para que no lo vean. Esa querencia de la invisibilidad lo coloca en el centro del espectáculo, como una víctima sacrificada para los espectadores. Sólo un gesto lo salva: la indiferencia, máscara de su propia desnudez.

Si ponemos a dialogar a los poetas cuyo único cuerpo es la voz con los poetas del cuerpo, es decir, anteponiendo la lírica a la épica, me pregunto, ¿cómo pugnan en sus modos de acercamiento el espacio que se abre la voz a través del cuerpo y el espacio del cuerpo hecho voz? ¿Qué imágenes o qué espacios convoca cada una?

"Gracias a la presencia del cuerpo", señala Zumthor, "la comunicación deja de asirse al criterio de verdad para adherirse a otro más fluido que atañe al testimonio. En éste, la comunicación es más maleable, nomádica y globalizadora" (Zumthor, 1990:23-24). Su mera actualización la obliga a ser ese ovillo que, incesante, se retrae y se despliega a su vez. ¿Qué es la poesía entonces cuando se hace cuerpo? Sólo puedo regresar al privilegio que le otorga al nombre Gertrude Stein, a lo que entraña el consumo *subjetivo* de esa lectura corporalizada de un poema: el tono emerge como el reloj que se activa por su conexión con la piel. ¿Por qué no quedarnos con la sensualidad y el hedonismo puro de una superficie sin adjetivos? La voz, su régimen incantatorio, su poder. Su poder, que es indiferenciar la pólvora en la herida de la pólvora aural; o lo mismo, la imagen del erizo ovillado o del erizo en distensión, aunadas ambas en un solo erizo que admite variaciones diversas sobre un solo cuerpo Caribe.

Bibliografía

Algarín, Miguel. 1975. *Nuyorican Poetry (An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings).* New York: William Morrow and Company.

Artaud, Antonin. 1971. *Carta a la vidente.* Barcelona: Tusquets editor. Traducción de Héctor Manjarrez.

Barthes, Roland. 1986 [1982]. *Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos, voces).* Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Glissant, Edouard. 1997. To Built the Tower. En: *Poetics of Relation*, pp. 103-109, Ann Arbor, MI, The University of Michigan.

Hegel, G.W.F. 1988. Poesía épica. En: *Estética*, pp. 307-397, Barcelona, Editorial Alta Fulla. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos.

Sotomayor, Aurea María. 1997. Líneas que se doblan. Texto inédito presentado en el Primer Congreso Internacional de Poesía en San Juan, Puerto Rico, en octubre de 1997.

Zumthor, Paul. 1990. *Oral Poetry, an Introduction*. Traducido del francés por Kathryn Murphy-Judy. Minneapolis: University of Minnessota Press.

Hay rostros en mi rostro divididos

Damaris Calderón

Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura.

Alejandra Pizarnik

Con esta "miserable mixtura" de la que hablara Alejandra Pizarnik escribo en un continente mixto, mestizo, que parte de una nominación equívoca, tierras donde se depositaron todos los imaginarios posibles de una Europa androcéntrica.

Escribo siendo mujer y latina, es decir, herida a socavón.

Como un árbol sacudidos mis frutos (no de las Hespérides, de la locura).

Escribo para reconstruirme, no para mirarme en pedazos de cuarzo, en cuentecitas de cristal.

Ser latinoamericana es estar llena de intersecciones, como un camino; devolver lo recibido, como decía José Lezama Lima (y lo saqueado), acrecentado. Es el gesto de Sor Juana Inés de la Cruz escribiendo su "Primero sueño", su "hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón... ". Es el gesto de tantas mujeres escritoras fundando una tradición, subvirtiendo un *corpus* escritural del que hemos sido excluidas y creando no ya únicamente una literatura de mujeres sino un cuerpo textual femenino. Cuerpo textual que se inscribe en la página, en la historia, con estilo, instrumento (escritura) cortopunzante. Disparo que se clava certero en el Arbol de Diana.

Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Blanca Varela, Dulce María Loynaz, Fina García Marruz, escribiendo el poema, que no comenzó, naturalmente, con Homero, y cuyas sílabas no se dividen únicamente según los hombres.

Ser latinoamericana, además de "un entrecruzamiento colonial de género, sexo y etnia", es también un proceso de fagocitación. Por ello la comunión estrecha con autoras como Anne Sexton, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Djuna Barnes, Anna Aimatóva, Marina Tsvietaieva, Anais Nin, entre tantas otras. De todas ellas he fagocitado, de todas ellas he recibido "recados".

Y en el principio fue Safo, de quien en una lectura desde una revisión feminista pueden leerse las marcas genéricas escriturales en más de un texto, nada menos que

en el siglo V a.C., en su famoso y comentado "Himno a Afrodita", por ejemplo, donde a partir de la monódica tradicional resemantiza los contenidos y los hablantes líricos al colocarse como sujeto lírico en primera persona y situar el pronombre *ella* para la amada por quien se implora a la diosa en una franca escritura homosexual. Lícita incorporación asumirla desde la literatura universal donde las raíces del árbol son americanas.

Escribir desde "una suma de poquedades", arañando en la piedra, transmutando, esgrimiendo palabras en metales sin sosiego.

Hay rostros en mi rostro divididos.

Como centroamericana, y como cubana, específicamente, pertenezco a la cultura del "ajiaco", plato típico que incorpora las viandas más diversas. Tengo, en mi sustrato cultural, de chino, congo, mandinga, carabalí. Ancestros españoles, africanos, asiáticos.

Me desplacé a Sudamérica y sorprendí (y fui sorprendida) por los grises, la parquedad pudorosa, el espeso silencio indígena. Como una herida, estoy abierta.

Sin que me tiemble la mano me apropio e intervengo textos de otras culturas, no en un proceso de mímesis sino de integración, en perpetuo diálogo en espiral. Sin turbarme leo a los clásicos grecolatinos, pienso en el Popol Vuh y en una larga tradición oral que me precede, siento el asombro de Sor Juana Inés de la Cruz ante un caracol, escucho el augurio de un pájaro sudamericano:

El Queltehue

El pájaro que entró no saldrá
ni por el hueco de la sien.
Perdió las alas.
No saldrá.
No metamorfosis.
No Ovidio.
El pensamiento de lo que América sería
si los clásicos tuvieran una vasta circulación
no turba mi sueño.
El queltehue
cuyos huevos empollan en la cabeza del hombre.
La cabeza se inclina con frondosidad.
Toda la podredumbre alcanza su cocción.

El frailecillo susurró:
"No os dejéis tentar por la letra".

Un insecto devorando un clásico
no turba mi sueño, oh no,
ni el pensamiento de lo que América sería.

(Damaris Calderón)

RELAT Y LAS ENCRUCIJADAS DE LA ESCRITORA LATINOAMERICANA

MARIELLA SALA

El reconocimiento internacional a una literatura latinoamericana escrita por mujeres, específicamente las novelas tipo sagas familiares y considerada como mágico-realistas por los lectores a nivel mundial, ha dado lugar a una circunstancia paradójica con respecto a la situación de las escritoras de la región. Al convertirse aquella en una literatura de "mercado" con un segmento de público cautivo y convertido en un sub-género nuevo, etiquetado y producido con características específicas, exige a toda creación literaria responder a esta expectativa que será la única vía "exitosa" para la escritora latinoamericana.

Así, el éxito mundial de la literatura latinoamericana refleja una mayor presencia de las mujeres en el mundo literario pero al mismo tiempo invisibiliza a un movimiento literario de mujeres que en forma heterogénea, diversa y original está expresando sus visiones a través de la escritura.

Al existir una forma de literatura femenina exitosa se tiende a excluir los otros estilos de literatura que expresan con mucha riqueza las culturas y subjetividades de las mujeres latinoamericanas y que reflejan un interés creciente por escribir acerca de la cultura de las mujeres, de los afectos, de la vida cotidiana.

De esta situación se derivan una serie de debates sobre la literatura: si existe una literatura femenina o no, si la literatura de las mujeres es *light* o seria, si estamos hablando de un fenómeno literario o más bien de mercado, se plantea incluso una tensión entre una supuesta buena literatura de las no feministas frente a la literatura de las feministas. La crítica, evidentemente, celebra a las escritoras más complacientes con el sistema y segrega a las más "feministas" o rebeldes. Esta tensión se refleja entre la separación de escritoras *light* y escritoras difíciles que se evidencia en países como Chile que tienen a Isabel Allende o Marcela Serrano frente a Diamela Eltit, por ejemplo.

Todo ello pone a las escritoras latinoamericanas frente a una encrucijada en la que se ven impelidas a optar entre ingresar al mercado y al canon que aceptará su trabajo como subliteratura o no ingresar y permanecer en la marginalidad, esperando de alguna forma los cambios en el aparato crítico para lograr el reconocimiento oficial. En ambos casos, las escritoras están atrapadas en el *ghetto*. ¿Bombardear el canon? ¿Ingresar al sistema oficial de la literatura? ¿Permanecer al margen?, son interrogantes que se plantean las escritoras hoy. El problema, entonces, sigue siendo el de la universalidad de su discurso.

A un nivel regional, se plantea a la escritora la encrucijada de vivir en países de grandes desigualdades sociales y mucha pobreza, lo cual convierte en privilegiadas si se miran con respecto a otras mujeres que no viven en las grandes capitales ni tienen oportunidades educativas como en otras regiones del mundo.

El desnivel educativo de las poblaciones, donde la mayoría de analfabetos son mujeres, hace que la creación y la posibilidad de expresión sean todavía un lujo difícil de alcanzar para las mujeres de los países de América Latina. A pesar de ello cada día son más las mujeres que se deciden por la escritura como el medio para expresar sus ideas.

Sin embargo, la industria editorial no tiene capacidad para publicar la producción literaria existente, menos aun aquella de las mujeres. El problema de acceder al público a través del libro se convierte entonces en un problema fundamental de las escritoras, a quienes no les queda otra alternativa que pagar ellas mismas sus propias ediciones con la distribución limitada que ello implica.

Por otro lado, la enorme producción literaria de miles de mujeres en los diferentes países de la región no traspasa las fronteras nacionales (a pesar del privilegio que significa para América Latina compartir el mismo idioma), ya que no existen medios de distribución de las obras ni redes formales o informales que les permitan conocerse, intercambiar conocimientos y aprender de las experiencias similares que se están desarrollando en otros países.

La falta de mercados editoriales y becas que estimulen el quehacer literario son los problemas más importantes en Latinoamérica. Dentro del centralismo en cada uno de nuestros países también hay otro centralismo, en el que Chile, México, Argentina, Brasil y Colombia vienen a ser céntricos y los otros, la periferia. En el caso del Perú, no existen prácticamente editoriales y las pocas que hay tienen que hacer la competencia a los editores "piratas" que, a pocos días de aparecer un nuevo libro, publican versiones sin pagar los derechos de autor, a precios más bajos, que son vendidos en las calles, pasando por alto las librerías, a los autores y editores.

La tensión entre el centro y la periferia se traduce en incomprensión y silencio absoluto para el quehacer literario de las mujeres. Si su representatividad en los medios de comunicación es incipiente en las grandes capitales, la mujer no existe como intelectual en los países de nuestra región.

Asimismo, la crisis de las editoriales nacionales y la penetración y eventual hegemonía de las editoriales españolas debilita las escasas editoriales latinoamericanas que aún quedan en pie.

La situación de la cultura en la región es realmente frágil. Marginalizada por problemas económicos y políticos, no es considerada una cuestión prioritaria ni relacionada con el desarrollo. Los decisores y ejecutores de políticas parecen no tomar en cuenta que sin prestar atención a la cultura –y en América Latina tenemos que decir a las culturas–, no puede haber desarrollo ni democracia.

En este contexto, la cultura se vuelve un lujo en países donde a la cooperación internacional y al Estado les preocupa exclusivamente la lucha contra la pobreza, sin comprender que sin una atención a la cultura es imposible un desarrollo sostenible en nuestra región. En los países andinos quechuahablantes (Bolivia, Perú y Ecuador) se hace más patente el centralismo con su secuela de segregación y aislamiento, donde se menosprecia e ignora sistemáticamente la tradición oral en quechua y castellano.

Olvidamos con frecuencia que América Latina es una región esencialmente multicultural. Sólo en el Perú existen 62 etnias, con alrededor de 15 lenguajes diferentes, que no tienen posibilidades de expresarse más allá de sus comunidades culturales, algunas de ellas naciones ancestrales con una riqueza cultural que no debería perderse.

Si nosotras como mujeres, nos encontramos con los problemas del prejuicio del hombre blanco occidental frente a nuestra literatura, los millones de mujeres de nuestro continente que hemos dado en llamar "indígenas" se encuentran en una situación de marginación mucho mayor que la nuestra.

Es importante por ello, incorporar en nuestro horizonte cultural y creativo todas las manifestaciones del arte de las mujeres como igualmente válidas a nuestro quehacer como escritoras. Reflexionar sobre esto nos permitirá también profundizar en la validez universal de nuestros trabajos y visiones del mundo. El mayor obstáculo para nuestra libertad como personas ha sido haber estado sometidas a un mismo canon, uniforme, al que por nuestra condición de mujeres no podíamos acceder totalmente, en tanto éste era masculino. La propuesta intercultural, que se basa en el respeto de los otros, nos da a las mujeres la posibilidad de desarrollar nuestra libertad de creación, valor superior para las mujeres que consideran a la literatura como terreno privilegiado de la libertad de expresión.

Libertad de expresión y literatura

En América Latina, la censura a las escritoras existe sostenida por una invisibilización o indiferencia permanente a las obras de las mujeres en los ámbitos culturales aún hoy dominados por los hombres. No se puede decir que los hombres y mujeres compartan la misma libertad de expresión, ya que independientemente de las características de cada país de la región donde en mayor o menor grado se respeta el derecho a la comunicación, las mujeres no están suficientemente legitimadas por las comunidades culturales para decir, opinar, escribir libremente. La palabra de la mujer aún no tiene el mismo peso que la de un hombre, por el sexismo imperante. La

dificultad de publicar y la crítica misógina pueden considerarse una de las formas de censura a las escritoras latinoamericanas.

Las escritoras, por su aislamiento, son también más vulnerables en sus derechos humanos. Sin un grupo internacional de referencia, pueden sufrir cualquier tipo de agresiones sin que éstas sean consideradas algo más que un incidente personal. Mientras no se llame la atención sobre los problemas de las mujeres, todos los actos de violación a los derechos de las mujeres escritoras seguirán siendo únicos, aislados, particulares.

Por eso hemos creído necesario impulsar un movimiento de escritoras que defienda sus derechos y difunda su obra y aportes, sabiendo que ésta es la principal garantía para que se presenten propuestas culturales para toda la región y contribuir, de ese modo también, al desarrollo y democracia desde los derechos ciudadanos.

Por qué una red de escritoras

Formar una red no es una decisión individual, obedece más bien a una necesidad manifestada por una colectividad que comparte intereses comunes y que por lo tanto instituye una actividad desde la sociedad civil que aporta a construir una comunidad de intereses. Desde hace muchos años, a través de las primeras ferias feministas, mujeres de diversos países latinoamericanos nos encontrábamos en el llamado *primer mundo* y coincidíamos en señalar que resultaba contradictorio que nos reuniéramos siempre fuera de Latinoamérica y que sólo en esos ámbitos pudiéramos discutir sobre la situación de las escritoras de nuestros países.

Sin embargo, como parte de un movimiento internacional, nos insertamos en un espacio más amplio. Si bien en nuestros propios países somos potencialmente marginales a la cultura imperante y a las culturas subordinadas (muy tradicionales con respecto a la relaciones de género), como movimiento de mujeres pertenecemos a una comunidad mundial que ciertamente "universaliza" el problema de las mujeres y resulta posible, desde allí, la construcción de una identidad y el desarrollo de una sensación de pertenencia más allá de fronteras e idiomas.

En este contexto se inscribe la lucha contra las injusticias dentro de nuestras propias comunidades; espacio donde cada una de las escritoras, a pesar de su diferencia cultural, también problemática, encuentra inevitablemente un obstáculo que es universal: la palabra de la mujer, ya sea en filosofía, política o literatura, es menos valorada; no en tanto el discurso mismo, sino referenciándolo al rol social que la mujer "debería" cumplir. Esto atenta contra la universalidad de los derechos de las personas y, específicamente, contra la libertad de expresión de las mujeres que quieren escribir y ser legitimidas por su comunidad.

Bajo estas consideraciones se inició la Red de Escritoras Latinoamericanas, RELAT, que aspiraba a ser una red específicamente de escritoras latinoamericanas, relacionada a su vez con una organización mundial que nos posibilitara un mayor impacto: Women's World (Women for Rights, Literature and Development, organización que integra a escritoras de Africa, Asia, Europa, América Latina y del Norte).

Dos años después

Desde su creación, RELAT tuvo como objetivo principal tejer una red que rompiera el aislamiento entre las escritoras latinoamericanas, que fortaleciera su capacidad de diálogo y que estimulara el debate sobre cultura, género y democracia, en una región caracterizada por su gran diversidad étnica, la pluriculturalidad y, en especial, la frágil e incipiente democracia que se refleja en un gran centralismo urbano y en la discriminación racial, cultural y étnica. Pensábamos que las escritoras, en tanto creadoras de cultura y sufriendo una situación de discriminación por su género y por la escasa valoración hacia la actividad cultural en general, podían no sólo aliarse para mejorar su situación, sino la de sus países en un acto solidario con otras mujeres, que a pesar de compartir el mismo territorio pertenecen a otras culturas. Decidimos, por ello, empezar estimulando la creación y difusión de las obras y visibilizando la censura y la autocensura en las escritoras, sin perder de vista que el discurso literario y la expresión artística de los pueblos está unido al proyecto de desarrollo nacional.

Actualmente somos pocas las escritoras que en diferentes partes de América Latina estamos dispuestas a impulsar la red desde nuestros países. En 1998 se hicieron las primeras actividades como Red de Escritoras Latinoamericanas, al redactar un documento sobre literatura y género que daba cuenta de los principales problemas y necesidades de las escritoras en la región. Ese mismo año se participó en tres eventos de escritoras en México, Bolivia y Argentina, en los que se difundió la idea de establecer una red de escritoras y que tuvo mucha aceptación. A partir de éstos y de la elaboración del documento, se creó un directorio integrado por Mariella Sala (Perú) como coordinadora, Angélica Gorodischer (Argentina), Virginia Ayllón (Bolivia) y Joyce Cavalccante (Brasil). Posteriormente se adhirieron Eliana Ortega (Chile) y Marta Aponte (Puerto Rico); todas ellas tienen en común ser animadoras culturales, además de escritoras y activistas feministas.

Muchas otras escritoras están interesadas y reconocen la importancia de estar de alguna manera articuladas e integradas en una red latinoamericana. Las motivaciones son muchas y diversas, pero aún no son tantas las escritoras que están convencidas de la necesidad de *liderar* un debate cultural sobre libertad de expresión y literatura. Por esta razón es fundamental que las pocas que estamos dispuestas a hacerlo, empecemos a reunirnos y pensemos estrategias a nivel regional. La mayoría de las escritoras están preocupadas por difundir su obra, lo cual es una aspiración legítima pero creemos necesario también salir de la situación individual desde nuestro rol como ciudadanas y problematizar la situación de la cultura en la región.

En estos momentos en los que el excesivo énfasis en el lenguaje visual atenta contra el pensamiento escrito y, por ende, el pensamiento abstracto, una red de escritoras resulta esencial para las mujeres, en tanto permite desarrollar su capacidad de autorreflexión y crítica, indispensables para objetivar su situación y evolucionar hacia su autonomía.

Creemos que sólo se podrá mejorar la autoestima de las mujeres si se trabaja fuertemente en la cultura, y esto sólo es posible si existe una libertad de expresión,

sin censuras ni autocensuras, que permita a las mujeres asentar su identidad y expresar sus propuestas creativamente. Este aporte desde la identidad de las ciudadanas para lograr una convivencia en común es precisamente lo que llamamos democracia. Sabemos que dentro de las posibilidades de la"globalización" está la de una agudización de la pobreza, material y cultural, que afecta a todo el mundo, pero en especial a los países tradicionalmente pobres económicamente aunque con mucha riqueza cultural.

Las escritoras de la región latinoamericana, en los inicios del siglo pasado, fueron las primeras feministas pero también quienes señalaron las injusticias sociales, la discriminación cultural y racial y, por ello, fueron las más importantes educadoras. Más de cien años después, una red de escritoras latinoamericanas no puede dedicarse exclusivamente, como lo quisiera el mercado, a desarrollar sólo individualmente a las escritoras, que a pesar de su condición de marginación, siguen siendo mujeres privilegiadas en la región. Conscientes de esta situación, queremos tener la posibilidad de crear, de escribir, de producir arte, pero no solas, como un privilegio, sino aportando a que la humanidad también mejore. Este es el sueño de RELAT, esperamos cumplirlo.

COMPLICES

DESDE COMIENZOS DEL SIGLO PASADO HASTA MEDIADOS DEL PRESENTE, LOS PENSADORES MÁS DESTACADOS DE NUESTRA REGIÓN EXPUSIERON SUS IDEAS A TRAVÉS DEL ENSAYO. DESDE ALLÍ DELINEARON LA CULTURA EN LA PERSPECTIVA DE LAS ÉLITES DOMINANTES, ASUMIENDO LA FUNCIÓN DE "CONCIENCIA CRÍTICA" DE UNA SOCIEDAD EN TRANSICIÓN HACIA LA MODERNIDAD. EN ESTE ESPACIO, LAS

Alicia Salomone, *El "Ensayo de género".*

Desde comienzos del siglo pasado hasta mediados del presente, los pensadores más destacados de nuestra región expusieron sus ideas a través del género ensayístico. Desde ahí delinearon la cultura en la perspectiva de las élites dominantes, asumiendo la función de "conciencia crítica" de una sociedad en transición hacia la modernidad. En este espacio, las mujeres ensayistas ocuparon una difícil posición que se refleja en que, incluso hoy, buena parte de su producción es desconocida o muy poco estudiada.

El feminismo en los tiempos del cólera*

Gwen Kirkpatrick
Universidad de California, Berkeley

Los cambios sociales y biológicos han influido en reestructurar nuestras narrativas fundacionales. Las cambiantes representaciones del cuerpo, en especial, y de la familia en general, nos revelan fisuras en las narrativas consagradas. Estas narrativas nos explican o nos afirman los proyectos sociales o nuestros propios sueños. Hoy día es evidente, creo, que las narrativas fragmentadas sobre la familia y el cuerpo sexualizado ilustran esas fisuras. Sólo hay que pensar en los desplazamientos a veces violentos que ocurren cuando la sexualidad femenina y el acceso al poder (no mediado por el hombre) se entrecruzan. El romance familiar, en una semiosis incontrolable, significa que nuevas presiones están actuando, no sólo en las familias reales, sino en las estructuras simbólicas. Un ejemplo de esto sería el papel simbólico de las familias políticas, como el papel del presidente y su esposa. Difícil es imaginar hoy un presidente como el patriarca, símbolo del orden y del amparo social, y mucho menos con una esposa dócil. Los presidentes hoy día son grises tecnócratas o *playboys* y han dejado de ser el *pater familias* del Estado contemporáneo. Y las mujeres que acceden al poder (Violeta Chamorro, Zelia Cardoso) tampoco encuentran espacios cómodos, como si eligieran entre el papel de la *femme fatale* o la madre sufrida. Se hace claro que las metáforas del cuerpo nacional (o social) se están reconfigurando. El líder todopoderoso masculino, símbolo de la voluntad y del poder de un país, hoy se ve pocas veces. Los líderes tienen que responder a toda una gama de fuerzas políticas y sociales, quitándoles así el papel de símbolo representativo del poder patriarcal. Siendo aún una noción dominante la metáfora de la nación como "familia", este

---

* Artículo publicado originalmente en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXI, N° 42, Lima-Berkeley, segundo semestre de 1995, pp. 45-55. Agradecemos a la autora y a la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* la autorización para reproducirlo. (Nota de la editora.)

desplazamiento del poder presidencial se corresponde con desplazamientos en el resto de la familia. La pareja Juan Domingo/Eva Perón es escasamente posible hoy. El tipo de poder simbólico no se podría repetir donde los roles genéricos se han alterado tan drásticamente, y las leyes también.[1]

La nueva familia en América Latina, como la nueva familia en los Estados Unidos y en gran parte del mundo, no refleja el viejo modelo patriarcal. En América Latina abundan estadísticas sobre cambios en las estructuras familiares: 1) familias encabezadas por mujeres en el ambiente tanto rural como urbano, 2) la feminización de la pobreza, 3) el alto porcentaje de abortos, y 4) la creciente participación de la mujer en los trabajos no domésticos. En estas historias y estadísticas, los hombres están en otra parte, y lo triste es que esa "otra parte" es un espacio que podríamos llamar "feminizado" (Douglas, 1977), esto es, debilitado, ineficaz, complementario, y no esencial. Los desplazamientos de los papeles de los géneros sexuales son muchas veces crueles y dolorosos. La angustia de la dependencia tiene que ser desplazada y las causas del empobrecimiento y la fragmentación tienen que ser atribuidas a otros factores. Según la lógica, si un grupo está perdiendo el poder, otros grupos tienen que estar ganándolo. Y dado que las mujeres se han hecho más visibles en la esfera pública, se les puede culpar a ellas de la disminución del poder de otros grupos. Uno de los resultados de la confusión de causa y efecto es el número de escándalos sobre la mujer que participa en la esfera pública y también la reacción contra el feminismo. Las mujeres de la esfera pública llaman nuestra atención por los desvíos, no por su heroicidad, su capacidad, o simplemente por la persistencia de sobrevivir.

Hoy día, ningún congreso o simposio sobre la cultura podría existir sin algún mínimo reconocimiento de los estudios sobre la mujer o sobre el feminismo. Este género de estudios ha conquistado un espacio en el debate público. Casi ninguna ponencia sobre la contemporaneidad comienza sin hacer hincapié sobre los avances de la mujer, o sobre sus contribuciones al campo en cuestión. Sin embargo, nos engañamos si esta nueva visibilidad en el discurso crítico nos hace pensar que el género sexual ha tomado un lugar importante como factor determinante en los estudios sobre la cultura. Siempre está el tema, pero casi siempre en su lugar, un lugar acotado. Esto obviamente tiene que ver con la larga historia del patriarcado, que no necesita repetirse ahora, pero también entran otras complicaciones. Un factor que complica el estudio de la mujer en América Latina es la sospecha de que la campaña feminista pertenece al ímpetu desarrollista de los años recientes, que el campo de la mujer ha sido visto otra vez como tierra para conquistar por los poderes neoimperialistas, otra oportunidad para el malinchismo y el aprovecho. Los sueños de la razón que producen monstruos del "progreso", como el "mejoramiento de la raza", las campañas para "limpiar" la población, la destrucción de todo lo viejo para crear lo nuevo, han reaparecido demasiadas veces para no evocar cautela entre los ya experimentados.

---

1. Catherine A. MacKinnon (1989) estudió el papel del género sexual en el Estado.

El feminismo provocó el cuestionamiento del sujeto unitario, "el hombre" como el ser humano, e inició cambios masivos en la filosofía moderna, y de esta manera, junto con las teorías avanzadas por los grupos étnicos, revolucionó la cultura. Y así ha tenido que pasar por el mismo fuego el feminismo, y ha tenido que negar su propio universalismo. Es aquí donde se entrecruza el estudio de la mujer con el estudio de la heterogeneidad. ¿Cómo se maneja una teoría feminista que niega una mujer "esencial"? ¿Cómo se pueden combinar los factores culturales, étnicos, económicos, identificación sexual, estado civil, entre otros? ¿Qué queda entonces como el propósito del feminismo? Si nadie puede decir "nosotras" con autoridad, ¿estamos condenadas a un estado de particularismo, de separaciones inevitables y anárquicas? ¿Hay posibilidad de establecer un discurso colectivo?

En un inquietante artículo, esto parece ser lo que advierte Beatriz Sarlo. Hablando de los intelectuales actuales, dice:

> Como nadie quiere reconocerse en el lugar del utopista ni del profeta, el discurso de los intelectuales pierde filo crítico y, por este camino, bajo la apariencia de volverse más humilde y democrático, llega en verdad a ser más concesivo con el poder y, al mismo tiempo, practicar el seguidismo de la opinión pública (Sarlo, 1993).

Y más adelante añade: "Una cultura celebratoria emerge como el resultado, casi siempre banal, de una práctica de expertos que... acompañan su caída [de la intelectualidad] como si fuera una liberación". Sarlo no señala específicamente el feminismo aquí, sino el hechizo de los medios masivos de comunicación y sus efectos. Sin embargo, su advertencia nos hace repensar algunos de los cataclismos sufridos por el feminismo y sus instituciones, como los "estudios de la mujer" en los últimos años. No quisiera atribuirle a Sarlo estas reflexiones sobre el feminismo, sino utilizar lo que dice sobre una heterogeneidad cultural tan inmanejable como punto de partida. Si la crisis del sujeto y de la representación aflige también al movimiento feminista, al mismo movimiento intelectual que ayudó a provocar la crisis, ¿deberíamos dejar la bandera de la posibilidad de un "nosotras"?

La realidad, muchas veces más rica y optimista que la teoría, parece indicar que no. Si pudiéramos integrar lo que Francesca Miller llama las "conversaciones separadas", una sobre la economía y política hemisféricas, y la segunda sobre la cultura, en especial el papel de la mujer y la familia, podríamos alterar la semántica de nuestros discursos sobre relaciones internacionales y transnacionales.[2] Aunque los discursos sobre la mujer sean distintos, toman un contorno más claro en diálogo con otros discursos. Si los debates sobre el Acuerdo de Libre Comercio de América del Norte o la integración hemisférica tomaran en cuenta la educación, la reestructuración de la

2. En Gender and Historiography, ponencia leída el 12 de marzo de 1994 en el XVIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), dice Miller: "(I)f feminism and national policy in the Americas continue to be separate conversations, the effects of the proposed U.S. 'nontraditional' foreing policy will bring little change in inter-American relations" (p. 5).

familia por el desplazamiento agrícola, o el hecho de que gran parte de los trabajadores en cuestión son mujeres, sería otro debate mucho más profundo. El debate sobre el libre comercio versaría no sólo sobre el valor de los productos fabricados sino sobre el valor del trabajo humano, sea de hombres, mujeres o niños y los posibles efectos de los ajustes no sólo económicos sino también sociales y culturales.[3]

¿Cuáles son los grandes temas sociales hoy? La migración interna, la inmigración, los derechos humanos, la integración económica, la redistribución de capitales dentro de una red internacional, la creciente ausencia del Estado en cuestiones sociales, la pobreza, la violencia, el crecimiento de medios masivos de comunicación. ¿Cómo se transforman los contornos de debates sobre estos temas sociales si se agrega el tema de la mujer? ¿Cuáles de estos temas son los básicos? ¿Se puede llamar uno de ellos básico y otro auxiliar? Si el tema de la mujer se agrega no como tema accesorio –"el cine y la mujer", "la migración y la mujer"– sino como tema fundamental, ¿cómo serían de distintos nuestros debates? ¿Cómo sería distinta nuestra conversación sobre la heterogeneidad si la heterogeneidad incluyera a la mujer? ¿Cómo cambiaría nuestro mapa cognitivo si fuera tan esencial el estudio del género sexual como el estudio de clase, o de etnicidad, o de lengua?

Las nuevas prácticas culturales, resultantes de muchos de estos cambios, son a la vez causa y efecto. El movimiento feminista, causa y efecto también, ha sido provocado y ha provocado algunos de estos cambios en las nuevas prácticas culturales. ¿Podemos hablar de los avances de la mujer? ¿De su subida en la escala humana? Esta pregunta nos devuelve al tema del Encuentro de México en 1975 otra vez, ¿cuáles mujeres?

Es obvio que cualquier análisis de los logros feministas tendría que especificar la posición del sujeto. En Latinoamérica la segunda ola del feminismo, de fines de los años sesenta hasta hoy, ha visto altibajos en sus logros. Pero lo que sí se puede decir es que existen movimientos de mujeres, y movimientos feministas en América Latina. Las actividades y las publicaciones son abundantes. Sin embargo, lo que se puede cuestionar es si estos grupos se hubieran desarrollado en los mismos moldes sin el apoyo de organizaciones internacionales (entidades como Naciones Unidas, el Banco Mundial, las fundaciones de Ford, de Pew, Social Science Research Council, las agrupaciones de FLACSO, las iglesias de todo tipo, el gobierno español, entre muchos otros). Los modelos muchas veces, y muchas veces los recursos económicos, no son internos. Este cuestionamiento de los orígenes y las formas de los movimientos de mujeres en América Latina fomenta un estudio de relaciones muy complicadas, pero indispensables.

Creo que cierta inseguridad frente a estos temas –el origen y apoyo a los estudios de la mujer– ha provocado una de las vertientes más ricas de la actividad académica feminista, las investigaciones históricas. Esta búsqueda a veces ha tomado la

3. Aunque no trata específicamente el tema de la mujer, en el volumen *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio*, segunda edición, coordinado por Gilberto Guevara Niebla y Néstor García Canclini, México: Nueva Imagen, 1994, los colaboradores exploran los impactos culturales y educativos del tratado.

forma de encontrar los orígenes perdidos. La historiografía de las mujeres tiene como uno de sus fines, buscar o excavar unos orígenes olvidados o sumergidos. Como el proyecto intelectual de tantos escritores e intelectuales latinoamericanos de este siglo –Mariátegui, Vasconcelos, Neruda, Carpentier–, las mujeres han buscado las raíces de una cultura auténtica en el pasado. Este rescate de elementos históricos, la búsqueda de antecedentes, ha ensanchado la naturaleza de los estudios históricos en sí. Si buscamos la historia de las mujeres, los archivos de la Iglesia o los estudios de la cultura rinden más que la historiografía oficial. Si se quiere una literatura de origen, se tiene que incluir más que los géneros aceptados, ampliando el canon para incluir las memorias, las autobiografías, las cartas, los testimonios, entre otros. Como todos los grupos "prehistóricos", los sin escritura, las mujeres han tenido que revalorizar la cultura oral, la palabra no escrita, el legajo fuera de las bibliotecas.

El efecto de estas investigaciones ha sido importantísimo en cambiar el contorno de nuestra disciplina. Los estudios de historiadoras como Asunción Lavrín, Francesca Miller, June Hahner, Ana Macías, Shirlene Soto, Donna Guy, Ximena Medinaceli, Maritza Villavicencio, Marysa Navarro, Florencia Mallon, entre muchas otras, nos han dado otra base desde la cual repensar nuestros paradigmas sociales. Un ejemplo del impacto de la nueva historiografía en los estudios literarios sería el efecto que ha tenido el libro de Electa Arenal y Stacey Schlau (1990) sobre las monjas en siglos pasados. Sus investigaciones y otras, especialmente sobre el género autobiográfico, han influido en crear otro contexto para el estudio de las mujeres en su ámbito histórico.[4]

A veces tales prácticas han sido llamadas distorsiones de la historia, excavaciones que tuercen la historia real, por lectores que prefieren las versiones previas. Pero buscar orígenes es una manera de afirmar lo existente, y la historiografía feminista, todavía poco leída fuera de ciertos círculos, empieza a cambiar los contornos de la memoria.

Según Lezama Lima en *La expresión americana* (1969):

> Lo único que crea cultura es el paisaje: Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno... El paisaje es una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo... Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre.

Desde la conquista, las metáforas del cuerpo nacional latinoamericano se han dibujado incorporando vistas de un paisaje antropomórfico. Y más específicamente, la posesión y la conquista de un paisaje sexualizado o feminizado han sido constantes en las narrativas de la conquista, la colonia, la independencia, y el nacionalismo popular. Tales metáforas se observan desde las crónicas que describen el "descubri-

4. De importancia especial son: Sylvia Molloy, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991 y Genaro Padilla, *My History, Not Yours: The Formation of Mexican American Autobiography*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1993.

miento" y la conquista de las "tierras vírgenes" hasta la novela moderna. Y esas metáforas del paisaje, en códigos muchas veces de la sexualidad, quedan poco analizadas en general. Y vemos que el examen de los libros de viaje, como los de Mary Pratt (1992) y Flora Sussekind (1990), combinan un estudio de la óptica de la posesión sexual con un estudio de la mirada colonial. Creo que ese campo, el examen de nuestras ópticas de la tierra, nos puede revelar vínculos poco sospechados entre el dominio colonialista y la sumisión sexual. Como dice Emily Apter sobre su estudio del harén en la ficción colonialista francesa, los textos-exoticistas-colonialistas apuntan hacia formas del deseo cultural que quedan inarticuladas por las narrativas usuales.

Estudios sobre las "novelas de la tierra latinoamericana –incluyendo los de Carlos Alonso (1990), Roberto González Echevarría (1985), y Doris Sommer (1991)– nos hacen reevaluar el papel de la metáfora *paisaje-nación* y la importancia de la "conquista de la naturaleza" como mito fundacional en Latinoamérica. Y Francine Masiello (1992) nos hace repensar la dinámica familiar de los textos fundacionales argentinos del siglo diecinueve. En los estudios de Masiello y de Sommer, el matrimonio y la escena doméstica figuran como ejes centrales en el andamiaje de la nación. Sus estudios nos han replanteado la perspectiva del lugar de la "familia" como metáfora de la nación y la heterogeneidad del papel de la mujer en el trasfondo histórico.

Se ha notado varias veces que el período de la redemocratización en América Latina ha sido acompañado por un renacimiento para la novela histórica.[5] Una vertiente ha sido el número de novelas sobre los viajes de exploración y la conquista, otra las novelas sobre la Independencia y la formación nacional. Otra vertiente significativa es la que tiene el enfoque en el papel de las mujeres en la historia latinoamericana.[6] De la misma manera que vemos una cantidad de novelas históricas sobre la mujer afroamericana o la mujer pionera en los Estados Unidos, vemos una reformulación del papel de la mujer en la novela histórica latinoamericana. Y no sólo del papel de la mujer, sino una reformulación de la masculinidad. Dos novelas sobre el período de la Independencia, *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes y *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, vistas por muchos como nuevas novelas fundacionales, reflejan, creo, el entretejer de los nuevos discursos sobre los papeles masculinos y femeninos. Exploran las glorias y fracasos militares, y la búsqueda de identidades de ese momento. Ver a Simón Bolívar en la vejez prematura, la enfermedad, la huida, y en la mulatez, es revisar una etapa fundacional. *La campaña* es aún más desconcertante en ese aspecto. La androginia es uno de los ejes principa-

---

5. Uno de los estudios al respecto es el de Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel*, Austin, TX: University of Texas Press, 1993. *The Historical Novel in Latin America*, ed. Daniel Balderston (Gaithersburg, MD: Hispamérica, 1986), incluye perspectivas múltiples.

6. Algunos ejemplos: Martha Mercader, *Juanamanuela, mucha mujer* (1980); Libertad Demitrópolis, *Río de congojas* (1981); Silvia Molina, *Ascensión Tun* (1981); Rosario Ferré, *Maldito Amor* (1986); Elenena Poniatowska, *Tinísima* (1992).

les del texto. El protagonista principal, el joven Baltasar de Buenos Aires que sigue a San Martín y hace un recorrido por dos continentes, tiene características fluctuantes, por no decir polimórficas. Se alternan etapas de feminización con masculinización en este retrato de un fundador de la patria, que refleja, por supuesto, las corrientes románticas de la época, pero aun eso no se explica completamente. Ofelia, la mujer soñada y buscada, también es de una inconstancia tropológica. Las apariencias siempre engañan aquí, especialmente las sexuales. Aun el inicio sexual del héroe tiene algo borroso, indefinido en su naturaleza. Obviamente la novela de Fuentes no es una novela feminista, pero entrelaza algunas de las "nuevas conversaciones" sobre la sexualidad contingente. La androginia, una constante en muchas novelas de Fuentes, aquí se plantea directamente en el protagonista central, uno de los "fundadores" ficcionales de las naciones latinoamericanas.

Si miramos otra vez a nuestros textos fundacionales, incluyendo a la mujer como categoría de análisis esencial, se tienen que cambiar los paradigmas. Un ejemplo sería la obra de Gabriela Mistral que por el interés en la problemática de la mujer, ha provocado una revalorización importante, especialmente en Chile. Su poesía para niños, la evocación del paisaje andino, su papel como la maestra por excelencia, su falta de participación en las vanguardias poéticas, nos han hecho suavizar lo difícil y lo duro de su poesía. Como figura materna para América Latina, se le ha criticado muchas veces por la ausencia del mensaje social directo como vemos en algunos de sus contemporáneos. Pero como Liliana Trevizán (1990) se pregunta, si escribir sobre niños hambrientos y desamparados en un contexto específico no es poesía social, entonces ¿qué podría ser?

Los textos canónicos o fundacionales de una cultura siempre están en conversación o diálogo con otras conversaciones. En el discurso sobre la mujer, los papeles sexuales y genéricos transforman nuestra manera de narrar estas historias esenciales, y añaden elementos nuevos. Por ejemplo, si se yuxtapone el "reino interior" de Rodó (ese lugar sellado y lleno de aire y de luz en el cual siempre está ausente la mujer) con los espacios creados por sus compatriotas contemporáneas, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz de Ferreira, empezamos a cuestionar todo el proyecto del arielismo. Al contrastar el reino interior de su contemporánea Delmira Agustini con el arielista, al ver esa interioridad pululante de formas larvales, grotescas, de hongos, y de referencias corporales, entendemos mucho mejor cómo se iba construyendo el reino de Rodó, y vemos más claramente las exclusiones que se necesitan hacer para crear ese espacio cerrado (Kirkpatrick, 1993).

Desde otro punto de vista, Homi K. Bhabha, en su "DissemiNation", señala las complejidades temporales de la narrativa nacional en su referencia al "doble" de Freud:

> Such an apprehension of the 'double and split' time cannot be so simply represented as visible and flexible in 'unmediated contemplation'; nor can we accept Bakhtin's repeated attempt to read the national space achieved only in the *fullness of time*. Such an apprehension of the 'double and split' time of national representation... leads us to question the homogeneous and horizontal view familiarly associated with it (1990:295).

Bhabha cuestiona esta perspectiva del tiempo horizontal en su análisis de la "narcissistic neuroses of the national discourses":

> The nation is no longer sign of modernity under which cultural differences are homogenized in the 'horizontal' view of society. The nation reveals, in its ambivalent and vacillating representation, the ethnography of its own historicity and opens up the possibility of other narratives of the people and their difference (ibíd.:300).

Este desplazamiento temporal sirve para abrir un espacio para representar y resignificar los significantes restantes y emergentes que nos ofrece la historia nacional cultural. Las fisuras del cuerpo nacional emergen en las reapariciones y reescrituras de narrativas sumergidas. La resucitación de la historia del cuerpo femenino y el cuerpo masculino en épocas distintas nos ilustra sobre el poder de las narrativas simbólicas y su despliegue y acerca de su función en circunstancias diferentes.

Un examen detenido de las metáforas espaciales/topográficas que informan nuestros discursos críticos –paisaje, horizonte, campo– nos puede llevar a otra óptica sobre el tema de la heterogeneidad. Si crear paisaje es una forma del dominio del hombre, entonces enmarcar paisajes desde una óptica no céntrica, sino desde los márgenes, sería una manera de desestabilizar una vista panorámica ya consagrada por un centro universalizador. ¿Qué se precisa para renovar los terrenos ficcionales heredados ("horizontes culturales", "críticas panorámicas") que han formado nuestra óptica crítica?

El desplazamiento del centro, el desenmascarar de un poder céntrico que hace el papel de lo universal, ha sido un arma central de los discursos feministas. Por haber cuestionado el centro solar del patriarcado, el movimiento ha puesto en marcha toda una serie de desplazamientos. El feminismo, como movimiento o filosofía coherente, ha tenido que mirar hacia adentro a sus propios centros y zonas de influencia y sus propias jerarquías internas. El feminismo ha servido como elemento catalítico de una crítica cultural profunda. Las reacciones en contra del feminismo y sus fisuras internas ponen en claro su eficacia como fuerza desestabilizadora.

Bibliografía

Alonso Vélez, Carlos Javier. 1990. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Authochtony.* Cambridge: Cambridge University Press.

Apter, Emily. Female Trouble in the Colonial Harem. *Differences*, vol. 4, N° 1, p. 205-224.

Arenal, Electa; Schlau, Stacey. 1990. *Untold Sisters.* Albuquerque: University of New Mexico Press.

Balderston, Daniel, ed. 1986. *The Historical Novel in Latin America.* Gaithersburg, MD: Hispamérica.

Bhabha, Homi K., ed. 1990. DissemiNation. En: *Nation and Narration*, p. 291-322, Londres y Nueva York, Routledge.

Douglas, Ann. 1977. *The Feminization of American Culture.* Nueva York: Knopf.

González Echavarría, Roberto. 1985. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Latin American Literature.* Austin: University of Texas Press.

Guevara Niebla, Gilberto; García Canclini, Néstor, coordinadores. 1994. *La educación y la cultura ante el Tratado de Libre Comercio.* México: Nueva Imagen.

Kirkwood, Julieta. 1986. *Ser política en Chile.* Santiago: FLACSO.

Kirkpatrick, Gwen. 1993. Delmira Agustini y el "reino interior" de Rodó y Darío. En: Bernard McGuirk y R. Cardwell, ed., *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, p. 295-306, Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish American Studies.

Lavrín, Asunción, ed. 1978. *Latin American Women: Historical Perspectives.* Westport, CT: Greenwood Press.

———. 1989. *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America.* Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Lima, Lezama. 1969. *La expresión americana.* Madrid: Alianza.

MacKinnon, Catherine A. 1989. *Toward a Feminist Theory of the State.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Masiello, Francine. 1992. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina.* Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

Menton, Seymour. 1993. *Latin America's New Historial Novel.* Austin, TX: University of Texas Press.

Miller, Francesca. 1994. Gender and Historiography. Ponencia leída en el XVIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA).

———. 1991. *Latin American Women and the Search for Social Justice.* Hanover, N.H.: University Presses of New England.

Molloy, Sylvia. 1991. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America.* Cambridge: Cambridge University Press.

Padilla, Genaro. 1993. *My History, Not Yours: The Formation of Mexican American Autobiography.* Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Pratt, Mary. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* Londres y Nueva York: Routledge.

Sarlo, Beatriz. 1993. ¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo. *Punto de Vista*, Año XVI, N° 47, diciembre.

Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Sussekind, Flora. 1990. *O Brasil nao é longe daqui: o narrador, a viagem.* Sao Paulo: Cia das Letras.

Trevizán, Liliana. 1990. Deshilando el mito de la maternidad. En: *Una palabra cómplice: encuentro con Gabriela Mistral*, Santiago, Isis Internacional/La Morada.

La casa y la calle: mujer y cultura en América Latina y el Caribe *

Ana Pizarro

Tal vez el avance en los estudios sobre la mujer en las últimas décadas y la importancia que se ha atribuido a éstos en distintos ámbitos haya posibilitado un tránsito de las perspectivas a situaciones más específicas. En ellas por lo menos se han podido ir deslindando las líneas que organizan a grandes rasgos los problemas de la mujer en el Tercer Mundo, por la misma emergencia histórica de los movimientos sociales propios de éste, a diferencia de las preocupaciones del género en el mundo desarrollado. En este sentido, la subordinación de la mujer aparecería allí como producto, por una parte, de factores culturales tradicionales; por otra, de factores modernos, insertos ambos en un contexto de dependencia económica y política (Savané, 1982:1-1). Esta situación específica condiciona su participación y sus expectativas, su mirada sobre el mundo y su imagen de sí misma, condiciona la dimensión simbólica de su existencia.

Existe toda una línea de trabajos sobre la mujer en América Latina, tal vez mayoritaria por la necesidad de la denuncia, que se desenvuelve en un ámbito globalizador. El de la inserción de ella en los problemas de la sociedad: problemas nacionales, internacionales, del desarrollo en general. Esto ha implicado focalizar la perspectiva de análisis en las situaciones de encuadre en las que ella se inserta y señalar su ubicación, sea en el campo laboral, económico, de salud, entre otros, y poner en evidencia su situación desmedrada, su falta de participación igualitaria en el desarrollo, en la producción y en la toma de decisiones. Sin olvidar el contexto tal vez sería bueno llevar adelante una focalización más restrictiva, que es al mismo tiempo

---

* Artículo publicado originalmente en Ana Pizarro, *De ostras y caníbales, Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago, 1994. Agradecemos a la autora y a la editorial la autorización para reproducirlo. (Nota dela editora.)

más amplia, que considere a la mujer como sujeto, intentando poner en evidencia los mecanismos de sobrevivencia que ella genera y que hablan de su capacidad de contracultura, de sus estrategias de legitimación y que permitan poner en evidencia no un universo de maniqueísmos, de buenos y malos, de dominantes y dominados, sino una situación más heterodoxa, más cercana a la vida real en donde el conflicto se da en el marco de la situación hegemónica de las estructuras patriarcales –utilizo el concepto en los términos en que respecto de la cultura lo desarrolla García Canclini– en donde es posible ganar espacios porque justamente se trata de un universo en donde racionalidad y afectividad son variables que se cruzan permanentemente. Es decir, no todo pareciera darse en términos de conflicto dominante-dominados sino que hay dimensiones que no apuntan en esa dirección y que sin embargo juegan en el interior de él.

¿No será esta cercanía al sujeto, a su relación con lo cotidiano, a las dimensiones como imagina éste la vida y la proyecta, a la posibilidad simbólica de este universo social lo que puede entregarnos una perspectiva cultural? Se trataría tal vez de legitimar el papel que las formas simbólicas tienen en la vida humana y de tratar de llevar un análisis de ellas lo más estrechamente posible ligadas a los hechos sociales. Es decir, tal vez podríamos avanzar en el conocimiento del problema si lográramos la capacidad de leer los hechos culturales de la mujer, sean a nivel colectivo o individual, como texto que se organiza en estructuras simbólicas y habla de exclusiones, de frustraciones, de luchas, también de expectativas, de estrategias, de proyectos, y también, y esto es importante: de placer, de afectividad no manipulable, de gratuidad. Quién sabe si no es una dimensión más generosa, por más amplia del problema, lo que puede entregar la perspectiva del análisis cultural.

Hago esta reflexión porque siento que intentar entrar a la observación de la mujer y la cultura en América Latina como totalidad es siempre un desafío excesivo. Porque hablar de América Latina misma lo es en muchos sentidos. Lo es en la medida en que estamos hablando de un concepto en evolución que ha ido incorporando paulatinamente territorios en distintos momentos de su historia, no por un afán colonialista de expansión sino porque estando allí –como en el caso de las culturas indígenas o africanas– no fueron absorbidos sino tardíamente por una noción del continente que estaba referida fundamentalmente a los hispanoamericanos, es decir, por un colonialismo restrictivo. Algo similar sucedió con Brasil y el Caribe. Este último ha ido incorporándose poco a poco a la noción integrándola y al mismo tiempo individualizándose y esta accesión ha sido expresada de algún modo por la denominación de los organismos internacionales de América Latina y el Caribe que usamos hoy. Señalo así, a vuelo de pájaro, este proceso de un siglo y medio en la medida en que es una de las situaciones que afectan el estudio de la mujer en Latinoamérica. Hasta hace pocos años no considerábamos nuestros problemas como el del movimiento de las mujeres rastafari, por ejemplo, porque el Caribe inglés no estaba en nuestra óptica o no leíamos dentro de nuestra complejidad a Jean Rhys o a Jamaica Kincaid y no pensábamos que sus planteamientos

podrían tener que ver con el lenguaje de los puertorriqueños o los generales de la emigración o la transculturación en el Caribe.

Creo necesario ir un poco más allá en este intento de comprensión porque pienso que diseña un marco que posibilita hablar de la mujer en América Latina como generalización y, a la vez, permite establecer las diferenciaciones internas de ella. Es decir, sería necesario en un estudio sobre ellas lograr entender porqué nos reconocemos en un mismo universo simbólico, pero cómo al mismo tiempo accedemos en forma diferenciada a él: la dueña de casa y la empleada doméstica que ven el mismo programa de televisión y en el mismo lugar hacen de él dos lecturas diferentes porque su capital simbólico está cruzado por diferencias históricas de acceso a la cultura. "No por ser mujer ya somos todas iguales", reflexiona en Bolivia una entrevistada (Jelin, 1987) y es la afirmación que hace Domitila en el congreso de México en 1975, que tiene que ver a partir de un capital cultural diferente, con una postura política y social para enfrentar el debate sobre la mujer frente a la postura del feminismo en los países desarrollados. Es decir, tratándose de sociedades fuertemente clasistas, las de nuestro continente, la situación de acceso a la cultura es diferente y ella sesga la perspectiva de generalización sobre el tema.

En la línea de los elementos diversificadores de la cultura está, desde luego, la pluralidad de áreas que remiten a legados étnicos y de procesos específicos: el área andina o mesoamericana de tradición indígena, el Caribe de entronque afroamericano, la sudatlántica de formas aluvionales propias de la inmigración, entre otras. ¿Podemos hablar de la mujer latinoamericana identificando a una mujer de herencia cultural aymara con otra de cultura polaco-argentina? Estoy apuntando a la diversificación en una línea que nos lleva también a diferenciar entre dos formas históricas: una ligada a las culturas tradicionales y otra ligada a la modernización, que conviven en casi un mismo espacio territorial a veces y que tienen que ver con formas de ruralidad y formas culturales urbanas. Todo esto expresado, además, en una pluralidad de lenguas.

Sin embargo, pareciera que la particularidad de existencia de América Latina, como unidad cultural, expresión de su largo y particular proceso de colonización así como de su posterior situación periférica, fuese la simultaneidad de tiempos culturales. Obedeciendo en otros lugares a instancias secuenciales, estos tiempos configuran aquí una formación cultural específica, vinculada en forma periférica a un mercado internacional de bienes simbólicos. Integrando tiempos de oralidad primaria con tiempos del contemporáneo desarrollo tecnológico en un todo que se articula sin embargo y en cuya conformación funcionan desde luego otras variables, en la medida en que en la cultura se expresan los sistemas de poder en la sociedad. Esta articulación de tiempos múltiples de cuyas simbologías dan cuenta los clásicos contemporáneos de la narrativa latinoamericana es capaz de hacer convivir en relación íntima estilos exclusivos en expresión única, como señala Roberto Da Matta al referirse a la virtualidad de la cultura brasileña. Ella posee –dice– la capacidad de relacionar:

ou pretender ligar com forca, sugestividade e inigualvel desejo, o alto com o baixo; o ceu com o terra; o santo com o pecador; o interior com o exterior; o fraco com o poderoso; o humano com o divino e o pasado com o presente (Da Matta, 1987:14).

Esta articulación, de cuya expresión simbólica da cuenta el discurso arquitectónico, plástico, literario, artístico, cultural general establece también una convivencia, de participación diferenciada, pero bajo formas simbólicas comunes regionales, nacionales, grupales, religiosas, étnicas o continentales, de la mujer en América Latina, estableciendo nexos que configuran una particular sintaxis sociocultural. En estos nexos también operan comunes mecanismos que integran a la cultura continental.

A partir de situaciones de biculturalidad que marcan a sectores importantes del continente se generan dinámicas de transculturación que, a través de una compleja cadena de procesos, producen un brote otro, diferenciado e irreductible a sus culturas de origen. Del mismo modo se opera la apropiación de las culturas centrales a través de variados procesos de selección, rechazo de elementos, descentramiento, reproducción especular, respuesta creativa. En esa medida y a partir de la situación de pluralidad de tiempos se generaliza en el continente la existencia simultánea de sistemas, de subsistemas de distinto orden que construyen el espesor cultural específico de él.

Es en este marco, en que privilegiamos por su peso estructural la unidad sobre la diversidad, en donde se sitúa el ámbito cultural de la mujer en América Latina, un ámbito en donde la dimensión simbólica de un mundo social abigarrado y plural expresa el movimiento de nuestras sociedades y al mismo tiempo construye el espesor de ellas.

Hemos titulado esta exposición: la casa y la calle. Tomamos esta dualidad conceptual de Roberto Da Matta que nos alienta para comenzar un desbroce difícil:

estas palabras nao designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuraveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de acao social, provincias éticas dotadas de positividade, dominios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoçoes reaçoes, leis, oraçoes, músicas e imagens estéticamente emolduradas e inspiradas (ibíd.:15).

Más aún, seguimos nosotros, trabajar con *la casa y la calle* no es exactamente lo mismo que utilizar la oposición de espacio privado y espacio público. Sabemos que estas esferas han formado parte de la discusión relativa a los problemas de la mujer. Sucede que el ámbito privado, que es tradicionalmente en el modelo patriarcal el propio de su actividad, está permanentemente interferido por el ámbito público, ámbito culturalmente asignado a los hombres. La separación entre ambos no es finalmente tan drástica como se piensa: el ámbito público reproduce sus contradicciones en el ámbito privado marcadamente en nuestros países en donde, por ejemplo, el servicio doméstico forma parte de la "privacidad". El ámbito público penetra el espacio privado a través del discurso cultural de los medios y sobre todo de la televisión y

el video. Espacio público y privado se conectan plenamente en la administración del consumo doméstico además de la presencia de los electrodomésticos y las nuevas tecnologías.

El espacio de la casa, en cambio, que genera un discurso específico, es un espacio de mucha mayor complejidad y condiciona un discurso por lo tanto con mayores determinaciones, asentado en un ámbito que es fundamentalmente privado, pero que está interferido en distintos niveles y en distintos grados, dependiendo de variables de clase, área geográfico-cultural, ubicación étnica, inserción en ámbitos rurales o urbanos, tradicionales o modernizadores, de acuerdo a las líneas diferenciadoras que situábamos más arriba, por el espacio de la calle. En este plural espectro se sitúa la imagen a la que la mujer debe responder a partir del modelo cultural patriarcal:

> la responsabilidad y ejecución de una serie de tareas conocidas como trabajo doméstico, las cuales se realizan en el ámbito de la unidad familiar y que incluyen: orden y limpieza del hogar, cocina, lavado, planchado y costura; procreación, crianza y socialización de los hijos; alimentación y cuidado de la salud, atención de la enfermedad y apoyo psíquico emocional a todos los miembros; compras, organizaciones y administración (Dorola, 1982:45).

Como sabemos, se trata de un trabajo social en la medida en que responde a la necesidad de reproducir la fuerza de trabajo a la sociedad. Sin embargo, está organizado en forma individual y privada y es a partir de esta condición que enuncia su discurso. El discurso de la casa es personal, es el habla de la cotidianidad desde lo subjetivo. Por ende, no aborda los problemas de la sociedad sino en forma marginal y *desde la marginalidad* porque no es un discurso esencialmente racional sino cruzado por elementos afectivos, intuitivos, de línea sobrenatural a veces o incluso pasional.

El discurso de la casa es el que se espera de la mujer y ubica el espacio dentro del cual ella debe moverse.

Frente a éste hay otro que sí tiene legitimación: es el discurso de la calle. Este es el que se emite sobre la sociedad, su historia, su futuro y en donde el sujeto de la enunciación habla desde el centro de ellas. Es un discurso impersonal, con rasgos de autoridad porque no necesita autorizarse para ser emitido: tiene carta de ciudadanía antes de ser enunciado. Es, como sabemos, el discurso masculino.

La contradicción de estos discursos tiene una historia de siglos, pero si lo estudiamos hoy es porque desde los años sesenta forma parte de los nuevos antagonismos –étnicos, urbanos, regionales, etarios–, que han pasado a constituirse en protagónicos en nuestras sociedades, ampliando así un espectro cultural del que el puro análisis de clase no parecía dar cuenta. Los trabajos sobre los problemas nos han enfrentado a la violencia evidente que el enfrentamiento genera y nos interesa a nosotros observar en esta ocasión las estrategias simbólicas que la tensión antagónica provoca.

El discurso de la casa busca participar, asumir espacios de legitimación en el discurso de la calle: su actividad posibilita e impulsa la reproducción social. Más allá

de la violencia abierta, la calle genera estrategias más sutiles que son las estrategias canónicas: las de la diferenciación. Ser considerado "otro" desde una posición central es la antesala de la inferioridad: más aún, ser otro *es* ser inferior. Son estrategias de lo que se ha llamado "la violencia invisible", cuyos mecanismos consisten en la descalificación, en la discriminación, en la exclusión, en el establecimiento de la desigualdad. Violencia invisible porque estando allí, no se ve. Es violencia socialmente aceptada, como señala Giberti:

> Puede considerarse que los procesos de desigualdad-discriminación-violencia no son en rigor invisibles sino que están invisibilizados; es decir, que los aspectos de la subordinación de género: discriminaciones, exclusiones, descalificaciones, violentamientos –sean de una forma de trabajo o de una manera de sentir, pensar, obrar– se encuentran naturalizados. Los procedimientos a través de los cuales se efectiviza este circuito desde distintos lugares e instituciones sociales aparecen como no visibles, en tanto se construye un consenso por medio del cual lo que ha producido la cultura es atribuido a la naturaleza; por supuesto, al mismo tiempo queda sin registro la práctica que lo vuelve posible (Giberti, 1982:18).

Frente a esta situación el discurso de la casa necesita generar sus propias estrategias simbólicas para acceder a la participación, para legitimarse e interpelar. Quisiéramos acercarnos a algunas de éstas.

Una de ellas pareciera ser una estrategia de identificación simbólica con su ámbito asignado, insertándose a partir de éste en la calle, buscando así, por una parte, no aparecer invadiendo el otro discurso al que culturalmente le está sancionado acceder, pero al mismo tiempo *descontextualizando* sus símbolos de modo de producir una ruptura de sistema como manera de movilizar la atención sobre la reivindicación. Estamos apuntando a varios fenómenos de este tipo presentes en movimientos sociales del continente.

Pensamos desde luego en el caso de las Madres de la Plaza de Mayo, surgido en 1977 como respuesta a la política de desaparición forzada de personas que implementó la dictadura argentina instaurada en marzo de 1976. Como sabemos, se trata de un grupo de madres que iniciaron una resistencia desde su condición de madres de hijos desaparecidos por su sola presencia permanente en la Plaza de Mayo, frente al poder omnímodo. Ahora bien, "en una sociedad para la cual la condición de madre es un elemento fundamental de la identidad femenina era esperable que aquella ofreciera cierta seguridad frente a la represión posible" (Jelin, 1985:45). No fue así, sin embargo, y el movimiento sufrió las múltiples facetas de la represión. Pero lo que nos interesa en este caso es la estrategia que se llevó a cabo.

El discurso de las Madres se impuso, salvo evidentemente en terrenos de mayor adversidad ideológica, y tuvo eco a nivel internacional porque ellas asumieron una dimensión ética propia del ámbito que tradicionalmente le asigna la división sexual del trabajo. Su discurso era irreprochable en la medida en que respondía a la integri-

dad de un rol canónico. Ahora bien, era un rol que asumía una simbología descontextualizada. Era la madre, como madre interpelando al discurso de la calle. Interpelaba, en efecto, con mayor fuerza por esa descontextualización que llevaba a cabo por la relación madre-calle. El momento, justamente, en que el discurso de las Madres de la Plaza de Mayo comenzó a ser cuestionado desde algunos sectores fue cuando comenzó a plantearse ya no sólo en su reivindicación específica sino a asumir el otro discurso, el de la reflexión global sobre la sociedad y sus proyectos de transformación.

Otro caso de estrategia de descontextualización ha sido –con diferentes signos ideológicos pero básicamente de derecha– el de las manifestaciones de mujeres con cacerolas que preludiaron la caída de Goulart en Brasil, la de Allende en Chile y que incluso se usaron esporádicamente en manifestaciones de la izquierda. Fue un proceso que se desgastó como efecto de descontextualización, asumiendo más bien el contenido de las posiciones de las mujeres de la burguesía, es decir, la reafirmación del estatus. La cacerola en la calle produce un impacto interpelador similar al del corpiño blandido como bandera en las manifestaciones feministas de movimientos europeos y norteamericanos. Este último es un signo difícil de pensar en América Latina en donde estos movimientos se definen más en una perspectiva político-social que de corte individual, pero obedecen a este tipo de estrategias en donde el poder de interpelación que se busca se logra a través de la afirmación de una simbología propia del discurso de la casa desplazado de su contexto original.

Otra estrategia es la de *acompañamiento.* El discurso de la casa es aceptado y asumido en cuanto es de complementariedad del discurso político de la calle, en cuanto lo apoya y desarrolla un tipo de reivindicación similar. Es el caso del movimiento de mujeres Bartolina Sisa, de Bolivia, surgido a partir del movimiento Katarista, cuya fuerza tiene por lo demás profundo arraigo simbólico cultural en el mito de *inkarri,* como ha sido estudiado por Silvia Rivera. Este movimiento de mujeres campesinas toma justamente el nombre de Bartolina Sisa porque ella fue la compañera de Tupac Katari, figura histórica de la lucha aymara asumida como símbolo por los militantes del movimiento. Esta estrategia de acompañamiento no hace sino darle una función política a una estrategia tradicional de la subalteridad femenina como ha sido hacerse escuchar *a través de, gracias a, en los espacios que se le dejan* ante la imposibilidad de tener espacio propio, y desde allí comenzar a construir su identidad genérica. Se trata, en el caso de las mujeres andinas, de una lucha política que se lleva adelante con el compañero, pero en donde se va generando una simbología propia de resistencia a la sociedad opresora, a través del silencio o la vestimenta de fuerte simbología étnica. Tal como señala Silvia Rivera, a partir del taller Historia Oral Andina:

> Propondríamos que se enfocase el silencio de la mujer andina como una forma de anonimato, complementario a la actividad masculina abierta y de cara a la sociedad criolla. En esta particularidad de la presencia femenina en la historia se escondería una práctica

de autodefensa cultural: proteger al hombre del mundo verbal y cultural que sitúa al hombre en un espacio vulnerable a la aculturación y afirmar, de esa manera, la reproducción de las valoraciones culturales y morales propias (Rivera, citada por Jelin, 1985:27).

Una tercera estrategia pareciera ser la del *deslizamiento.* Simbólicamente, la emergencia de la mujer en el espacio público se da a través de una apertura hacia espacios próximos a la casa. Son los espacios de los movimientos reivindicativos en general de condiciones de vida y la participación de las mujeres que se observa en agrupaciones barriales, o por guarderías y de organización urbana en general. Por esto mismo, y por una ampliación del modelo patriarcal de la casa a la calle, por lo cual abre posibilidades de identificación con nuevas expectativas, la participación de las mujeres en la vida sindical reedita la división sexual del trabajo, con las entusiastas participantes en las actividades vinculadas con lo privado –paseo anual, paquete de navidad– o que preparan el café, funcionan como secretarias de actas preferentemente y no en el campo más abierto a la sociedad de la lucha y la negociación (ibíd.: 38).

Queremos referimos finalmente a otras estrategias de la mujer para insertarse en el ámbito asignado a lo masculino en la división genérica de las imágenes sociales que le limita el acceso al discurso de la calle. La llamaríamos estrategia de *enmascaramiento* y quisiera acercarme ahora, dentro de la dimensión simbólica, a la literatura.

En la literatura los caracteres propios del discurso de la casa se expresan en la escritura femenina cuya existencia como objeto se ha ido delineando en los últimos años.

El problema de la crítica respecto de la literatura escrita por mujeres ha consistido en indagar sobre sus formas e intentar delinear su espacio. Lo cierto pareciera ser que existe un lenguaje específico, propio de esta construcción verbal, cuya virtualidad de elaboración de unidades semánticas autónomas se enuncia desde un espacio con otros caracteres que genera una operación estética y un objeto de rasgos específicos, apelando por lo tanto a un público más vasto. "Es –dice Marta Traba– una *literatura marginal,* para marginales, más que una *literatura fetiche* para iniciados" (Traba, 1982).[1] Es dentro de esta línea de reflexión que ella establece el parentesco de esta literatura con el cuento popular y la oralidad, apuntando a su rasgo de insistencia tanto en el emisor como en el canal de comunicación, a su tendencia al encadenamiento de hechos, al interés por la explicación, a la continua intromisión de la realidad en el plano de las ficciones, a su carácter expansivo por la importancia del detalle y la construcción global del símbolo. Todo esto genera lo que ella llama "una escritura diferente" (ibíd.).

Hacemos hincapié en estas observaciones en que el discurso de esta literatura ha sido integrado en el espectro general de "lo literario" –occidental, blanco y mascu-

1. Recordemos que en el momento en que Traba lo afirma, la literatura de mujeres había desarrollado poca complejidad simbólica.

lino– sin espacio definido y por lo tanto dirigido al mismo público. De allí su marginalidad. Lo importante sería en este sentido considerar las posibilidades de emergencia de un discurso polideterminado que genera un sistema propio con un interlocutor no restrictivo sino abierto y válido.

Dentro de este marco se construye la mayor parte de la literatura escrita por mujeres: en una perspectiva en donde la sociedad no está asumida desde la centralidad sino desde la marginalidad de su condición sociocultural real. Hay otro rango de literatura escrita por mujeres que, por diferentes motivos o distintas estrategias, asume el universo desde una situación de enunciación centralizada y cuyos caracteres evidencian una gran capacidad simbólica. Es entonces cuando se dice que escribe como un hombre.

La posibilidad de autorizarse e interpelar para esta literatura es mínima cuando se trata de ingresar al discurso de la calle. Para hacerlo necesita desarrollar estrategias específicas que son *estrategias de enmascaramiento*. La historia literaria de América Latina muestra hasta qué punto la historiografía canónica no ha integrado prácticamente el discurso de la mujer en su objeto de estudio casi hasta nuestro siglo. Allí surge en Hispanoamérica un grupo de escritoras que nos interesan. Se trata de Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. De ellas, como hemos desarrollado en otro trabajo (Pizarro, 1989), Gabriela parece tener siempre la mayor legitimidad. Alfonsina enfrenta su condición con un feminismo militante *avant la lettre* que la ubica en una situación de tensión permanente con el medio. Gabriela, en cambio, asume imágenes sociales absolutamente legitimadoras como son las de la madre y maestra. Desde ellas enuncia su discurso y a partir de allí continúa desarrollando estrategias de autorización del discurso situándose en la marginalidad de su condición de mujer y saltando sobre ella para llegar a construir un lenguaje de tenor continental referido a los problemas propios del discurso de la calle del que ella se apropia y al que transforma en su perspectiva de enunciación. Del mismo modo como existe ese rango de escritura de mujeres que asume el discurso masculino al que nos referíamos, Sor Juana Inés en el momento colonial enmascara su condición en el hábito, como en el siglo XIX George Sand buscaba la legitimación en la vestimenta y el nombre propios del discurso masculino.

Tal vez en el discurso literario de hoy la estrategia del deslizamiento esté dada en los textos testimoniales de Domitila Chungara y Rigoberta Menchú, en donde el género testimonial aparece como próximo, inmediato a lo personal por la ausencia de la intermediación configuradora de lenguaje simbólico, aun cuando se trata de dos actoras de procesos políticos más amplios. Desde los años sesenta, en todo caso, en América Latina el discurso literario de la mujer tiene una legitimidad que se amplía con el respaldo de los movimientos sociales reivindicativos de distinta índole asumidos por mujeres y que las autorizan en su condición ciudadana.

La emergencia de la mujer en el discurso de la calle va a la par con sus estrategias simbólicas de existencia, es decir, con su posibilidad de romper su situación de

aislamiento, de conquistar el poder sobre su cuerpo así como el de acción sobre la sociedad, de conquistar su posibilidad de actuar en lugar de ser actuada.

En América Latina esta emergencia está directamente ligada a los problemas propios de la desigualdad social y la situación periférica del continente. Pero también está ligada a su capacidad simbólica, que es la capacidad simbólica de la subalternidad. Por esto en los movimientos sociales, en la participación, es donde ella tiene la posibilidad de ir encontrando las condiciones propicias al reconocimiento de sí misma, que se va dando en ella también a través de la mirada del otro.

La historia contemporánea del continente ha generado condiciones de extrema dureza en donde la mujer ha debido asumir la condición de jefe de hogar sobre todo en los sectores populares, por efecto de la emigración, en Puerto Rico, Colombia o Chile entre otros, o ha debido emigrar ella misma. En los sectores medios en los últimos años el masivo fenómeno de exilio, en donde ella asume el símbolo de la continuidad cultural –a través del discurso, la comida, la presencia en el grupo familiar–, le abrió espacios inéditos. Así, ella construyó la continuidad, las certezas que había perdido con la ruptura del lugar de origen. Estos espacios, en el largo tiempo del desarraigo, lograron ser utilizados para transformar el signo negativo de esa beca funesta, como pedía Cortázar. Del naufragio de los puntos de referencia transformó el desgarramiento en positividad y la mujer abrió espacios que desconocía de sí misma para integrar en ella a la nueva sociedad que la acogía y muchas veces integrarse allí. En un gran número de casos tuvo así acceso al conocimiento que, como sabemos hoy, es una forma de poder. Lo importante de esta transformación fue sin duda el haber descubierto la existencia de espacios inexplorados en ella que las condiciones brutales de la historia continental la obligaron a descubrir. En muchos casos no se logró transformar el signo del exilio y la destrucción fue brutal. ¿Por qué no entregar entonces en democracia estas condiciones propicias para romper el cerco invisible y lograr esta suerte de rescate de ella misma? Posibilidades de participación, acceso al trabajo, a la educación y reforma de los medios parecieran ser algunas de las vías de generar estas condiciones propicias.

En la actual coyuntura en donde los modelos culturales se ven afectados negativamente por los medios de comunicación que impulsan los patrones de consumo y estilos de vida de los países desarrollados, se necesitaría transformar su signo –la imagen de la mujer como objeto a la mujer como ser humano– en la medida en que ellos son uno de los nexos más eficaces de relación entre el discurso de la calle y el discurso de la casa. Ellos tienen la posibilidad de ser tanto instrumentos de transformación como de mantenimiento del modelo canónico. Como señalan estudios llevados a cabo en diversos países latinoamericanos, el progreso tecnológico que significa un mejor equipamiento en los hogares no ha redundado sino en una reafirmación de aquél porque no libera el tiempo de la mujer sino que lo convierte en un tiempo de trabajo más especializado. Es la transmisión de imágenes transformadoras, que hablan de nuevas opciones en las relaciones humanas en una

sociedad cabalmente participativa, lo que los medios y la educación tendrían la posibilidad y desde una postura ética, la obligación de entregar.

Sólo de este modo el vínculo entre la casa y la calle podría ser una aspiración real para la mujer y se podrá considerar entonces al desarrollo en su dimensión humana al posibilitarle responder a esa "profunda necesidad social de participar en la formación de la base de la existencia de uno mismo y hacer alguna contribución en la consolidación del futuro del mundo" (Declaración de Cocoyoc, citada por Bifani, 1984).

Bibliografía

Bifani, Pablo. 1984. *Desarrollo y Medio Ambiente*. Madrid: MOPU.

Da Matta, Roberto. 1987. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara.

Dorola, Evangelina. 1982. La naturalización de los roles y la violencia invisible. En: Eva Giberti y Ana María Fernández (compiladoras), *La mujer y la violencia invisible*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Giberti, Eva; Fernández, Ana María (compiladoras). 1982. *La mujer y la violencia invisible*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Jelin, Elizabeth, compiladora. 1987. *Participación, ciudadanía e identidad: las mujeres en los movimientos sociales latinoamericanos*. Ginebra: UNRISD.

_____. 1985. *Ciudadanía e identidad*. Informe preparado para el Programa de Participación Popular. Ginebra: UNRISD.

Pizarro, Ana. 1989. Gabriela Mistral, el discurso cultural. En: *De ostras y caníbales. Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Santiago, Editorial de la Universidad de Santiago.

Savané, Marie Angélique. 1982. Introduction, The Dakar Seminar on Another Development with Women. *Development Dialogue* 1-1.

Traba, Marta. 1982. Hipótesis sobre una escritura diferente. *Hojas de Calicanto* N° 12, Caracas, enero-marzo.

Autoras y autores

Diana Bellessi

Estudió filosofía en la Universidad Nacional del Litoral, y entre 1969 y 1975 recorrió a pie el continente. Durante dos años coordinó talleres de escritura en las cárceles de Buenos Aires, experiencia encarnada en el libro *Paloma de Contrabando*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1988. Autora de: *El jardín,* Bajo la luna nueva, Rosario, Buenos Aires, 1993, reeditado en 1994; *Lo propio y lo ajeno*, Feminaria, Buenos Aires, 1996; *Sur,* Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1998; *Gemelas del sueño,* Libro a dos voces con Ursula K. Le Guin, Editorial Norma, Bogotá, 1998.

Fernando Blanco Inostroza

Crítico literario chileno. Magister en Lengua y Literatura Hispánicas mención Teoría Literaria, Universidad de Chile. Docente Universidad de Chile en la Escuela de Ciencias y Técnicas de la Comunicación. Autor de: De traducciones, consensos y otras asepsias, en *Escrituras de la diferencia sexual*, Raquel Olea, editora, Editorial Lom, 1998; Ciudad sitiada, ciudad sidada, notas de lectura para Tengo miedo torero de Pedro Lemebel, Revista *Nomadías* 2001, Programa de Género, Universidad de Chile; La musaraña y las sombras: Notas de lectura para Epifanía de una Sombra de Mauricio Wacquez, Romance Quarterly Review, University of Kentucky. EE.UU., 2001.

Damaris Calderón Campos

Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana. Graduada de Magister en Lenguas y Culturas Clásicas, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile. Ha publicado los libros de poemas: *Duras aguas del trópico*, Ed. Matanzas, Cuba, 1990, *Guijarros*, Ed. El Túnel, La Habana, 1995; *Duro de roer*, Ediciones Las Dos Fridas, Santiago de Chile, 1999; *Se adivina un país*, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 1999; *Sílabas. Ecce Homo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2000. Reside en Chile desde 1995.

Rubí Carreño Bolívar

Candidata a Doctora en Literatura Chilena de la Universidad de Chile y académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado artículos sobre narrativa chilena y género. Entre los más recientes se encuentran La crisis de Familia, Taller de letras, Santiago, PUC, 1999; y Una lectura del *Obsceno pájaro de la noche*, Patrimonio Cultural Verano 2000, Santiago.

Margo Glantz

Ensayista y narradora mexicana. Obtuvo las maestrías en Letras Modernas, Historia del Arte y Teatro, en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, y el doctorado en letras,

en la universidad La Sorbonne. Autora de: *Sor Juana Inés de la Cruz*, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1992; *Borrones y borradores. Ensayos sobre literatura colonial*, UNAM/El Equilibrista, México, 1992; *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Editorial Grijalbo/UNAM, 1995.

Gwen Kirkpatrick

Profesora titular del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Berkeley. Desde 1999 a 2001 sirvió como directora residente del programa de la Universidad de California en Chile. Su trabajo se ha centrado en la literatura hispanoamericana, especialmente en la poesía y la escritura de mujeres. Algunas de sus publicaciones son: *Sarmiento: Author of a Nation*, coeditado con T. Halperin, I. Jaksic, F. Masiello, U. of California Press, 1994; Pasión negra sobre fondo blanco: las ceremonias de la memoria (introducción a), *Ojos que no ven*, María Inés Zaldívar, Santiago, RIL Editores, 2001.

Bernardita Llanos Mardones

Profesora de literatura y cultura latinoamericana y de estudios de género en Denison University, Ohio, EE.UU., desde 1991. Ha escrito diversos artículos sobre problemáticas de género en la producción de escritoras latinoamericanas. Algunos de sus estudios se han centrado en el análisis de la obra de la mexicana Rosario Castellanos y de las chilenas Marta Brunet y Diamela Eltit. Autora de: *(Re)descubrimiento y (re)conquista de América en la ilustración española*, New York, Peter Lang, 1994; Transgresión y violencia sexual en Marta Brunet, *Mapocho*, diciembre 2000; Actualmente, está trabajando en su libro *Landscapes of feminine identities in Chile: Brunet, Bombal and Eltit.*

Angeles Mateo del Pino

Doctora en Filología Española. Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana e investigadora de la Facultad de Filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España. Sus últimas publicaciones incluyen: *Josefina Plá. Sueños para contar. Cuentos para soñar*, Ed. Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 2000; Josefina Plá, una narradora de vivencias, *IX Jornadas de Estudio sobre Fuerteventura y Lanzarote*, Ed. Servicio de Publicaciones del Excmo. Cabildo Insular de Fuerteventura, Puerto del Rosario, 2001; *Josefina Plá. Los animales blancos y otros cuentos*, Ed. Hispamérica, Gaithersburg, EE.UU. (en prensa).

Carmen Ollé

Escritora peruana. Licenciada en Educación en la especialidad de Lengua y Literatura. Se ha desempeñado como profesora de literatura en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle y como directora del Centro de Documentación sobre la Mujer, ejerciendo actualmente como coordinadora del Programa Ciudadanía y Comunicación en Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer, DEMUS, y como presidenta de la Red de Escritoras Latinoamericanas, RELAT. Ha publicado: *Noches de adrenalina*, 1981, poemas; *¿Por qué hacen tanto ruido?* 1992, relato; *Las dos caras del deseo,* 1994, novela; *Sor Juana Inés de la Cruz. Antología y prólogo,* 1996; *Pista falsa,* 1999, novela.

ELIANA ORTEGA

Profesora y Doctora en Literatura. Ha sido docente de las Universidades Católica y Metropolitana de Santiago, Chile. Fue docente de Mount Holyoke College en Massachusetts por 17 años. Ha sido invitada a dar cursos de literatura y crítica literaria feminista en diferentes universidades chilenas y extranjeras. Es autora y co-autora de: *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, San Juan, Puerto Rico, 1983; *Lo que se hereda no se hurta: Ensayos de crítica literaria feminista*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990. Actualmente prepara un libro de crítica literaria de poesía de tres poetas sudamericanas: Bellessi, Fariña y Varela.

ANA PIZARRO

Escritora e investigadora chilena. Ha sido profesora regular en las universidades de París (Francia), Simón Bolívar (Venezuela), de Buenos Aires (Argentina) y de Concepción (Chile); y visitante en las universidades de Montreal (Canadá), de Alcalá de Henares y de Granada (España), Federal Fluminense (Brasil) así como en el Wellesley College (EE.UU.). Actualmente es profesora e investigadora del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Autora de: *Hacia una historia de la literatura latinoamericana,* México, 1987; *América Latina: palavra, literatura e cultura* (3 volúmenes, Sao Paulo, 1993-95), *De ostras y caníbales,* Chile, 1994; y la novela *La luna, el viento, el año, el día*, Chile, 1994.

ANA MARÍA PORTUGAL

Periodista peruana. Coordinadora del Programa de Comunicaciones y Publicaciones de Isis Internacional. Autora de: *Ser Mujer en el Perú,* en coautoría con Ester Andradi, Lima, 1ª edición, 1978, 2ª edición, 1979; *Mercedes Cabello de Carbonera o el riesgo de ser mujer,* Cuadernos Culturales La Mujer en la Historia, Centro de Documentación sobre la Mujer, CENDOC-Mujer, Lima, 1986; *Veinte años de historia no contada.* Isis Internacional, Santiago, 1995; *Las olvidadas del milenio. Herejes, sabias, visionarias...* Isis Internacional, 1999.

MARIELLA SALA

Escritora y periodista peruana. Fundadora de RELAT y de Women's World, organización mundial de la cual es actualmente presidenta. Consultora de la organización feminista Manuela Ramos, estudiante de filosofía y corresponsal de la revista *Fokus* (Noruega). Ha publicado el libro de cuentos *Desde el exilio,* reeditado y ampliado en una segunda versión en 1988. Tiene un libro de cuentos inéditos *En el balneario*. Muchos de sus cuentos han sido traducidos al alemán, inglés y francés y han integrado diversas antologías latinoamericanas.

AUREA MARÍA SOTOMAYOR

Poeta, ensayista y crítica literaria puertorriqueña. Catedrática en la Universidad de Puerto Rico y editora de la revista cultural *Nómada* en Puerto Rico. Sus libros de poesía incluyen: *Sitios de la memoria* (1983), *La gula de la tinta* (1994) y *Rizoma* (1998). Entre sus libros de crítica se encuentran*: De lengua, razón y cuerpo* (1985) e *Hilo de Aracne (Literatura puertorriqueña hoy)* (1995). Algunos de sus artículos recientes son: Carne color corrupción: bilengua e hibridez, en *La autobiografía de mi madre*, de Jamaica Kincaid, Signos Literarios y Lingüísticos, México, 2001; Tres caricias: una lectura de Luce Irigaray en Diamela Eltit, *Modern Language Notes*, Johns Hopkins University, 2000.

Ediciones de las Mujeres N° 29

El malestar en la diversidad
Salud mental y género

Ana María Daskal, editora

Diversidad de problemáticas de salud mental que, a la luz de los cambios sociales y culturales producidos en las últimas décadas, reclaman nuevas miradas y propuestas. Esto es lo que entregan autoras y un autor de Argentina, Chile y Estados Unidos, contribuyendo a enriquecer el debate en torno a temas como las prácticas terapéuticas, el conocimiento psicológico, el papel de las y los terapeutas, y las relaciones de género dentro de la salud mental.

Volumen a cargo de Ana María Daskal, quien en 1990 fue una de las compiladoras del exitoso libro *El malestar silenciado*, que mereció dos reediciones.

Precio del ejemplar: US$ 20 (incluye envío aéreo); en Chile $ 5.000

Ediciones de las Mujeres N° 30

Género y comunicación
El lado oscuro de los medios

Carmen Torres, editora

Presenta los informes de Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay, así como el análisis comparativo, del primer seguimiento conjunto del Grupo de Comunicadoras del Sur sobre la presencia de las mujeres en las noticias de los medios de comunicación. Este monitoreo, inserto en las estrategias de la Plataforma de Acción de Beijing, es una valiosa herramienta cuantitativa que da cuenta del escaso y discriminatorio tratamiento que se da a las mujeres en los medios. Contribuye a que mujeres y hombres asumamos la responsabilidad de opinar y de interactuar con los medios de comunicación.

Precio del ejemplar: US$ 20 (incluye envío aéreo); en Chile $ 5.000

www.isis. cl

VISÍTENOS

Equipo Isis Internacional Santiago

Coordinadoras Generales: Ximena Charnes y Ana María Gómez.

Coordinadoras de Programas:
Centro de Información y Documentación: María Soledad Weinstein.
Comunicaciones y Publicaciones: Ana María Portugal.
Programa No Violencia contra la Mujer: Isabel Duque.
Programa Mujer y Salud: Ana María Portugal.
Tecnologías de la Información y la Comunicación: Ximena Charnes.

Asistentes de Programas: Sonia Chamorro, Carmen Torres, Alejandra Undurraga, Rosa Varas.

Apoyo computacional en Bases de Datos: Lila Palma, Katia Corbalán.

Administración: Patricia Gallardo

Apoyo administrativo: Romina Vergara, Juan Beiza.

Fundadoras de ISIS: Jane Cottingham, Marilee Karl.

Directorio: Alberto Cabezas, María Teresa Chadwick, Teresa Rodríguez, Regina Rodríguez, Germán Rojas y María Antonieta Saa.

Asociadas de ISIS Internacional

Anita Anand, India; Peggy Antrobus, Barbados; Marie Assaad, Egipto; Judith Astelarra, España; Suzanne Aurelius, Chile; Brigalia Bam, Sudáfrica; Nita Barrow, Barbados; Jessie Bernard, EE.UU.; Rekha Bezboruah, India; Kamla Bhasin, India; Adelia Borges, Brasil; Boston Women s Health Book Collective, EE.UU.; Elise Boulding, EE.UU.; Charlotte Bunch, EE.UU.; Ximena Bunster, Chile; Ah Fong Chung, Mauricio; Giuseppina Dante, Italia; Miranda Davies, Reino Unido; Corinne Kumar D'Souza, India; Elizabeth Eie, Noruega; Akke van Eijden, Holanda; Foo Gaik Sim, Malasia; Maria Girardet, Italia; Saralee Hamilton, EE.UU.; Karin Himmelstrand, Suecia; Devaki Jain, India; Kumari Jayawardena, Sri Lanka; Annette Kaiser, Suiza; Nighat Khan, Pakistán; Julieta Kirkwood*, Chile; Geertje Lycklama, Holanda; Mary John Manzanan, Filipinas; Giovanna Mérola, Venezuela; Robin Morgan, EE.UU.; Vivian Mota, República Dominicana; Magaly Pineda, República Dominicana; Ana María Portugal, Perú; Suzanna Prates**, Uruguay; Rhoda Reddock, Trinidad y Tobago; Luz Helena Sánchez, Colombia; Olga Amparo Sánchez, Colombia; Adriana Santa Cruz, Chile; Marie-Angélique Savane, Senegal; Else Skönsberg, Noruega; Cecilia Torres, Ecuador; Moema Viezzer, Brasil; María Villariba, Filipinas.

Agradecemos el apoyo de ACDI (Canadá); Christian Aid (Inglaterra); Evangelisches Missionswerk (Alemania); Fundación Heinrich Böll, e.V. (Alemania); Fundación Ford (EE.UU.); Gereformeerde Kerken (Holanda); Ministerie van Buitenlandse Zaken (Holanda); OPS; OXFAM; UNIFEM.

Isis Internacional
Casilla 2067
Correo Central,
Santiago de Chile
Tel.: (56-2) 633 45 82
(56-2) 638 22 19
Fax: (56-2) 638 31 42
E-mail: isis@isis.cl
Internet: www.isis.cl

* Fallecida, 1985
** Fallecida, 1988

EDICIONES DE LAS MUJERES

N° 1 II Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe. (1984, agotada)

N° 2 Mujeres y medios de comunicación. Asia y el Pacífico. (1984)

N° 3 La salud de las mujeres. La experiencia de Brasil. (1985, agotada)

N° 4 Trabajadoras industriales en Asia. (1985)

N° 5 Movimiento feminista en América Latina y el Caribe. Balance y perspectivas. (1986, agotada)

N° 6 Mujeres campesinas. América Latina. (1986)

N° 7 Hasta que tengamos rostros. Las mujeres como consumidoras. (1987, agotada)

N° 8 Crecer juntas. Mujeres, feminismo y educación popular. América Latina y el Caribe. (1987, agotada)

N° 9 Mujeres, crisis y movimiento. América Latina y el Caribe. (1988, agotada)

N° 10 Nuestra memoria, nuestro futuro. Mujeres e historia. América Latina y el Caribe. (1988, agotada)

N° 11 Caminando. Luchas y estrategias de las mujeres. Tercer Mundo. (1989, agotada)

N° 12 Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral. (2ª ed. actualizada, 1996)

N° 13 Transiciones. Mujeres en los procesos democráticos. (1990)

N° 14 El malestar silenciado. La otra salud mental. (1990, agotada)

N° 15 La mujer ausente. Derechos humanos en el mundo. (volumen doble, 2ª ed. actualizada, 1996)

N° 16 Espejos y travesías. Antropología y mujer en los 90. (1992, agotada)

N° 17 Fin de siglo. Género y cambio civilizatorio. (1992, agotada)

N° 18 Despejando horizontes. Mujeres en el medio ambiente. (1993, agotada)

N° 19 El espacio posible. Mujeres en el poder local. (1993, agotada)

N° 20 Familias siglo XXI. (1994)

N° 21 De Nairobi a Beijing. Diagnósticos y propuestas. (1994)

N° 22 El trabajo de las mujeres en el tiempo global. (volumen doble, 1995)

N° 23 Por todos los medios. Comunicación y género. (1996)

N° 24 Masculinidad/es. Poder y crisis. (1997)

N° 25 La ciudadanía a debate. (1997)

N° 26 Género y Pobreza. Nuevas dimensiones. (1998)

N° 27 Género en el Estado. Estado del género. (1998)

N° 28 El siglo de las mujeres. (1999)

N° 29 El malestar en la diversidad. Salud mental y género. (2000)

N° 30 Género y comunicación. El lado oscuro de los medios. (2000)

Los números agotados pueden solicitarse como fotocopias al Centro de Información y Documentación de Isis Internacional.

Desde diversos enfoques generacionales, búsquedas lingüísticas, corrientes de pensamiento y lugares geográficos, diferentes escritoras de Nuestra América nos ofrecen un original fresco de la historia, el paisaje y el devenir latinoamericano. Miradas que configuran lo que podría ser un pensamiento latinoamericanista, otro, que interpreta y desarrolla sus propias coordenadas y estrategias a partir del ser y el hacer femenino.