

# ¿Para qué les sirven las teorías de género a los estudios literarios?


How do Gender Studies Contribute to the Field of Literary Studies?

Recibido: 13/02/2024 Aceptado: 11/03/2024

Volumen 18 (Parte 1) 2024, Mendoza (Argentina). Publicación semestral, pp.52-64

Cecilia Inés Luque

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

 <https://orcid.org/0000-0003-3234-2956>  
[cecilialuque@gmail.com](mailto:cecilialuque@gmail.com)

## Resumen

Doy acá una respuesta posible, sin pretensiones de exhaustividad, basada en mi propia experiencia académica desde mis días de estudiante en los años 1980. Para ello, trazo un recorrido por los hitos más destacados de los estudios literarios feministas. Las búsquedas de formas de leer la literatura que tomaran en cuenta las vivencias y las perspectivas de las mujeres surgieron de la irritación de profesoras e investigadoras como yo, quienes no pudieron reconocerse en las representaciones clásicas de lo que es, quiere y sabe una mujer, pues tales imágenes se sentían ajenas, incluso quiméricas. Esa disonancia entre la propia experiencia y lo que los discursos hegemónicos históricamente han presentado como la verdad sobre las mujeres fue el motor que me impulsó a mí –y a cada feminista del mundo– a buscar las lentes teórico-metodológicas necesarias para revelar y resistir el sesgo patriarcal que transforma la diferencia sexual en desigualdad política.

**Palabras clave:** Feminismo, Epistemología, Escritura

## Abstract

I give here a possible answer, without pretending to be exhaustive, based on my own academic experience with feminist literary studies, since my student days in the 1980s. To this end, I trace a journey through the most outstanding milestones of feminist literary studies. The search for ways of reading literature that took into account women's experiences and perspectives arose from the irritation of women professors and researchers like myself, who could not recognize themselves in the classical representations of what a woman is, wants and knows, because such images felt alien, even chimerical. That dissonance between one's own experience and what hegemonic discourses have historically presented as the truth about women was the engine that drove me –and every feminist in the world– to seek



the theoretical-methodological lenses necessary to reveal and resist the patriarchal bias that transforms sexual difference into political inequality.

**Keywords:** Feminism, Epistemology, Writing

Voy a dar una respuesta posible, sin pretensiones de exhaustividad, basada en mi propia experiencia académica con los estudios literarios feministas, desde mis días de estudiante en los años 1980.

Para mí, todo empezó cuando era adolescente y estaba leyendo *Rayuela* de Julio Cortázar. Encontré en el capítulo 21 este fragmento en donde habla sobre una mujer, la Maga, y lo que dice me incomodó terriblemente:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo... (Cortázar, 1972, p. 108).

Mi primera reacción fue “¡yo también busco y quiero definir esos ríos! ¿qué pavada es esa de “nadar en metafísica sin saberlo?”. Ese desconcierto me duró hasta que descubrí las teorías de género, que me dieron herramientas para entender por qué ese pasaje me había molestado tanto. Y resulta que las propias teorizaciones sobre el género también surgieron de una irritación similar.

En la década de 1970 algunas mujeres académicas empezaron a leer *como feministas* los saberes de las diferentes disciplinas sobre las mujeres, y a revisar desde esa perspectiva epistemológica las verdades que les hacían ruido. Una de las facetas de esa revisión fue cuestionar los *contenidos* de los discursos académicos, para poner en evidencia las omisiones en lo que respecta a las mujeres. En todas las áreas de conocimiento, la agencia socio-política de las mujeres y sus producciones culturales habían sido banalizadas, cuando no totalmente excluidas de aquello que ameritaba ser objeto de estudio. Por ejemplo, la historiadora Joan Scott, autora de la definición de género que citamos todas y todos, dice haber oído a sus colegas varones afirmar que su conocimiento sobre la Revolución Francesa no había cambiado por saber que las mujeres habían participado en ella. Otro ejemplo: a quienes tienen más o menos mi edad, les debe haber llamado la atención como a mí que los programas de las materias de literatura casi no incluyeran obras de mujeres, salvo Sor Juana Inés de la Cruz en Literatura Latinoamericana y Emilia Pardo Bazán en Literatura Española. Y a más de una de nosotras, al preguntar por la causa de tal ausencia, nos deben haber contestado más o menos lo mismo: “es porque las mujeres no escribían” o “la calidad de sus obras es inferior a la de sus colegas varones”. Por eso, la finalidad de la tarea crítica emprendida por las feministas académicas fue enmendar o rectificar las disciplinas, añadiendo a las mujeres como objeto digno de investigación teórica y empírica.

Eventualmente, este objetivo resultó insuficiente: las investigadoras no se contentaron con preguntarse si las experiencias de las mujeres estaban excluidas del objeto de estudio y se preguntaron *por qué* estaban excluidas. Eso las llevó a centrar su atención en los marcos epistemológicos y axiológicos con los que se construyen los saberes hegemónicos, sus supuestos y metodologías, sus criterios de validez. Eso, a su vez, les permitió entender que las omisiones disciplinares sobre las mujeres y sus experiencias son *constitutivas* del sistema que las excluye, porque lo estructuran y legitiman. Si a quien investiga le dicen que las mujeres no escribían, pues no busca, no ve las obras de autoría femenina, por ende, no las incluye en el canon ni en el programa de sus materias. Luego, cuando le preguntan si las mujeres del pasado escribían, pues saca a relucir el canon para demostrar que no. Lógica circular y autolegitimante. Entonces, las feministas académicas, leyendo la literatura desde una perspectiva de género, pudieron problematizar la producción de conocimiento como un proceso que *también* produce desigualdades sociales y políticas. Lo cual de por sí es una contribución muy importante, pero no fue la única.

Estas profesoras e investigadoras buscaron nuevas herramientas hermenéuticas, que no solo permitieran cuestionar cualquier “discurso social que dictamin[ara] QUÉ es una mujer (todas las mujeres), QUIÉN es una mujer (todas las mujeres), CÓMO es una mujer (todas las mujeres);” sino que también ayudaran a construir “otro discurso, en donde (se) pueda y como se pueda, no para reemplazar [el discurso hegemónico] sin más y definitivamente, sino para probarlo a ver qué pasa”, como dijo la escritora argentina Angélica Gorodischer en su ensayo “Señoras” (1992, p. 45).

Es en este contexto que surgen los Estudios de la Mujer (Women’s Studies), basados en la práctica teórico-políticamente situada de “ver, leer y analizar como mujer”. El objeto de análisis de los Estudios de la Mujer fue, justamente, sus vidas y experiencias, haciendo hincapié en los sesgos sexistas y misóginos de los marcos de intelegibilidad con los cuales pensamos esas experiencias y hablamos de ellas. Es así que se empezó a difundir la categoría “género” como una herramienta analítica útil para las Ciencias Sociales y las Humanidades.

En el campo específico de los estudios literarios, la articulación con las teorías de género generó dos grandes tipos de abordajes de la literatura: por un lado, examinar las representaciones de la mujer y de la femineidad; por otro lado, estudiar la *escritura* femenina.

En un principio la crítica literaria feminista analizó la literatura escrita por hombres –especialmente los clásicos– para visibilizar el sesgo patriarcal en la manera de representar a las mujeres, pues la manera de nombrar la experiencia le otorga orden y valor, y el lenguaje sexista ordena y valora el mundo de manera diferencial para hombres y mujeres. Pensemos, por ejemplo, en una palabrita muy usada en las historias de la literatura: la “poetisa”. Tal como era usada en el siglo XIX, el término tenía connotaciones que desjerarquizaban la producción cultural de las mujeres ante el valor supuestamente superior de la tarea de los

poetas hombres. Por eso, hoy en día, muchas críticas literarias prefieren hablar de las poetisas mujeres y ya no usan la palabra “poetisa”.

Este tipo de abordaje posiblemente haya sido el primer contacto de muchas de nosotras con la crítica literaria feminista, de la mano de libros señeros que nos abrieron la cabeza a otras formas de leer. Uno de los libros más destacados e influyentes es *Política Sexual*, tesis doctoral de Kate Millet que fue publicada en 1970 y se convirtió en un clásico del feminismo. Millet combinó antropología, economía, historia, psicología y sociología para elaborar un abordaje interdisciplinario con el cual analizar no solo las relaciones sociales de dominación que caracterizan al patriarcado, sino también las representaciones discursivas que naturalizan y justifican tales relaciones. Para ejemplificar sus ideas, analizó novelas de grandes figuras literarias como D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer y Jean Genet. Una de las conclusiones a las que arribó Kate Millet es algo que, gracias a la influencia de su libro, hoy nos parece una verdad de Perogrullo, pero que en su momento fue una revelación: una de las estrategias patriarcales más generalizada y efectiva para legitimar la dominación de las mujeres es representar la femineidad como lo Otro diferente y caótico que hay que controlar para que no amenace el orden social. Por lo tanto, el imaginario que las mujeres han usado históricamente para dar sentido a sus experiencias está colonizado por el falogocentrismo.

Este tipo de análisis literario fue una etapa necesaria de la crítica feminista: sirvió para documentar las múltiples formas de la subordinación de las mujeres, con el objetivo de generar conciencia, motorizar el activismo político y difundir imágenes positivas de las mujeres que sirvieran como nuevos modelos de subjetividad. Sin embargo, en algunos casos el análisis derivó por derroteros estériles y controversiales, pues los feminismos llamados “radicales” interpretaron el sesgo falogocéntrico de la literatura canónica como una tergiversación malintencionada de la “verdadera naturaleza femenina” y plantearon que los Estudios de la Mujer tenían el deber de develar dicha verdad. El error de este tipo de crítica fue dar por sentado que la femineidad es algo que existe, sin más ni más, en lugar de tomar en cuenta que toda realidad es, en gran parte, una representación hecha posible por los sistemas epistemológicos y axiológicos que pautan las condiciones bajo las cuales se puede pensar y hablar acerca del mundo, como proponen pensadores como Michel Foucault y Marc Angenot.

Pero en muchos otros casos, los estudios de la imagen de la mujer se aliaron con la sociología de la literatura para argumentar que la femineidad es una Alteridad mirada con lentes poco apropiados para la tarea, y proponer lentes nuevos. Esto abrió caminos muy fructíferos. Por ejemplo, la crítica literaria revisó los contextos socio-históricos en los que se construyeron ciertas representaciones de la femineidad, para poner en evidencia los factores interseccionales involucrados en los procesos de producción de dichas representaciones y focalizar en su dimensión política. Este modo de escrutinio

sirvió para re examinar no solo los personajes literarios –como el híper idealizado ángel del hogar romántico, caballito de batalla de este tipo de estudios– sino también las representaciones que la crítica había hecho de las escritoras.

Tomemos como ejemplo el caso de la poeta uruguaya Delmira Agustini (1886-1914). El movimiento literario que estaba en boga en ese momento era el Modernismo. En la propuesta estética modernista, el Poeta busca acceso al Misterio del Universo mediante el deleite de las sensaciones en general y de la sensualidad erótica en particular. Los modernistas metaforizaban la creación poética como un acto sexual sacralizado, en el que el cuerpo de la mujer era la hostia que posibilitaba la comunión del espíritu del Poeta con la Armonía del Cosmos. Veamos cómo lo expresa el poeta emblemático del Modernismo, Rubén Darío, en su soneto “Ite, Missa Est”:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,

virgen como la nieve y honda como la mar;  
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,  
y alzo al són de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,  
en ella hay la sagrada frecuencia del altar:  
su risa en la sonrisa suave de Monna Lisa;  
sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;  
apoyada en mi brazo como convaleciente  
me mirará asombrada con íntimo pavor;

la enamorada esfinge quedará estupefacta;  
apagaré la llama de la vestal intacta  
¡y la faunesa antigua me rugirá de amor! (Darío, 1908, p. 85).

Obvia pero tácitamente, el yo poético modernista no podía ser más que masculino, y ocluía la posibilidad de que una mujer asumiera la posición enunciativa. Por ende, las mujeres quedaban circunscriptas a otro tipo de lírica, orientada hacia el comentario de sus experiencias afectivas y domésticas, como el amor romántico y la maternidad. Esto era así especialmente en el ambiente del novecientos montevideano en el que vivió y escribió Delmira. A principios del siglo XX, la faceta políticamente progresista de la sociedad uruguaya no anulaba su faceta social conservadora y burguesa. Eso significaba, entre otras cosas, que la imagen literaria de la mujer como poetisa debía coincidir con su imagen social de “dama moralmente honesta”. Pero Delmira no se ajustó a las expectativas, se apropió de la estética modernista y escribió poemas con versos como éstos de *Los cálices vacíos* (1913): “Eros, yo quiero guiarte, Padre ciego/ Pido a tus manos

todopoderosas/ ¡su cuerpo excelso derramado en fuego/ sobre mi cuerpo desmayado en rosas!", ("Otra estirpe", p. 25); "Y era mi mirada una culebra/ apuntada entre zarzas de pestañas,/ al cisne reverente de tu cuerpo./ Y era mi deseo una culebra/ glisando entre los riscos de la sombra/ a la estatua de lirios de tu cuerpo!", ("Visión", p. 18).

Estos poemas podrían haber sido considerados escandalosos por haber salido de la pluma de una mujer, pero como la familia de Delmira estaba bien posicionada en la sociedad montevideana, y tenía contactos en el mundillo literario local, la crítica se ocupó de hacer el ajuste entre la imagen literaria y la imagen social de Delmira, resignificando el erotismo de su poesía como el misticismo de una niña prodigio. Por un lado, se fomentó la idea de que Delmira tenía dos temperamentos: el de la vida diaria –honradísimo, honestísimo, sin coquetería, grave y serio– y el de la vida poética –apasionado y vehemente– (cf. Cróquer Pedrón, 2009, pp. 142-143). La Delmira honestísima y sin coquetería era constantemente infantilizada: en su entorno doméstico la llamaron toda su vida por el apodo "La Nena"; otros poetas modernistas contemporáneos también la califican así: Rubén Darío le dice "niña bella"; José Martí "niña mística"; José Asunción Silva la llama "niña dulce y pálida", Amado Nervo "niña triste" (cf. Molloy, 1984). En *El Rosario de Eros*, poemario completo póstumo, se colocaron fotos de cuando ella era chiquita junto a los poemas más eróticos (cf. Cróquer Pedrón, 2009). Si bien este juego interdiscursivo entre imagen y texto era una estrategia usada frecuentemente por sus editores, en *El Rosario de Eros* cobra una fuerza especial, ya que el poemario fue publicado diez años después del femicidio de Delmira a manos del ex marido, de quien se acababa de divorciar estrenando la ley uruguaya de divorcio unilateral sin expresión de causa.

Por otro lado, el entorno intelectual montevideano, actuando como padres de esa nena, se encargó de "explicarle" al público –en prólogos o notas periodísticas– cómo debían entenderse los poemas de Delmira: su editor, el poeta Carlos Vaz Ferreira, dice que el erotismo es un "raptó místico" similar al de las monjas o al de las mediums, y por causa de ese "raptó", Delmira no termina de "entender" lo que escribe (cf. Escaja, 1993, pp. 9-10)<sup>1</sup>. Alberto Zum Felde, en una carta abierta a Delmira publicada en el periódico *El Día* (1914), dice "Vuestro erotismo es la fiesta de vuestro anhelo materno", (cit. en Colombi, 1999), a pesar de que en sus poemas no hay absolutamente nada que siquiera aluda a la maternidad. En resumen: se resignifica la búsqueda de la satisfacción sexual –manifestada explícitamente en los poemas– como símbolo de la incansable búsqueda modernista de la perfección poética. De esta manera, no solo se domestica la figura intelectual de la poetisa, sino que se sanitiza su femineidad excesivamente sensual,

No quiero decir aquí que esta interpretación de la práctica literaria de Delmira Agustini haya sido una especie de conspiración siniestra de sus pares varones

<sup>1</sup> Comentario a *Cantos de la mañana*, 1910.



para mantener subordinada a una colega mujer, sino que se trató de una estrategia desplegada en el marco de las reglas de juego del campo literario uruguayo, para lograr que se permitiera el ingreso y la permanencia de una mujer en su sector modernista. Y hay que decir que esta estrategia fue aceptada y aprovechada por la propia Delmira, quien de otra manera no habría podido publicar sus poemarios. El problema radica en el aura de “verdad natural” que adquirió la interpretación del erotismo de la poesía de Agustini como misticismo, interpretación que fue reproducida acríticamente en los ámbitos académicos hasta la década de 1980. Recién en esa época, algunas investigadoras feministas –Tina Escaja, Eleonora Cróquer Pedrón, Beatriz Colombi– vuelven a leer sus poemas pero esta vez con perspectiva de género, tomando en cuenta las condiciones de producción del contexto montevideano, en vez de hacerlo desde un biografismo que busca en los poemas “indicios de un femicidio anunciado”. Y este ejemplo de los estudios de la imagen de la mujer nos lleva a la otra gran línea de investigación literaria que habilitó la categoría de género: el análisis de la *escritura* femenina.

El primer resultado de las investigaciones sobre la escritura femenina fue, obviamente, percibir la ausencia de escritoras mujeres en las historias de la literatura, en el canon nacional. Escribió Angélica Gorodischer:

Dale Spender se preguntó una vez en dónde estaban y quiénes eran las madres de la novela. Porque hablan eruditos señores, agudos ensayistas, sesudos historiadores, sólo de los padres de la novela. Entonces, ¿no tuvo madres la novela? . . . ¿en dónde están esas madres de la novela? La respuesta a esas preguntas fue un libro titulado *Mothers of the Novel* [en el cual] . . . no sólo se estudia a cada una de las madres . . . sino que se muestra la manera sutil a veces, grosera otras veces, en la que una sociedad patriarcal, una universidad patriarcal, editoriales patriarcales han conseguido hacer olvidar a una multitud de mujeres. No a una mujer. No a dos o a tres. No a una docena. A una enorme cantidad de mujeres que escribieron, que publicaron entre tres y veintisiete novelas, que ¡horror! se ganaron la vida escribiendo, que merecieron excelentes críticas de sus contemporáneos, honores y el reconocimiento explícito de sus colegas masculinos, desde el siglo XVII hasta el XIX (1992, p. 43).

Y así como hizo Dale Spender con la literatura en lengua inglesa, muchas otras colegas en la Península Ibérica y en Latinoamérica se dedicaron a hacer investigaciones casi arqueológicas para rescatar del olvido las obras de escritoras mujeres y actualizar así las historias de la literatura. Voy a nombrar solo a algunas de ellas: la brasileña Constância Lima Duarte se ocupó de su compatriota decimonónica Nísia Floresta, educadora y escritora que publicó libros en defensa de los derechos de las mujeres, de los pueblos originarios y de la abolición de la esclavitud. Las jovencísimas colegas chilenas Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa publicaron en 2017 el libro *Escritoras chilenas del siglo XIX: Su incorporación pionera a la esfera pública y el campo cultural*, que recupera la actividad docente, periodística y literaria de siete mujeres

decimonónicas. Y René Vijarra de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) hizo una hermosa tesis doctoral en la que analiza con perspectiva de género la obra de tres escritoras españolas del siglo XVII, “tres vidas incógnitas” como las llama él: María de Zayas, Mariana de Carvajal y Ana Caro Mallén.

Ahora bien, lo más importante e interesante de la crítica literaria feminista volcada hacia la escritura femenina propiamente dicha radica en las teorizaciones: las académicas se empezaron a preguntar si realmente existía una forma de escribir marcadamente diferente de lo que escriben los varones. En la década de 1980, cuando se da el boom de la “literatura de mujeres”, se vertieron ríos de tinta teórica sobre la existencia o no de una escritura con marca de género, sobre el valor estético que tendría esta entidad mítica y sobre su función política en el marco de los feminismos. Pero ya desde antes se venía pensando al respecto. En el ámbito anglosajón, uno de los libros más conocidos e influyentes de este tipo de estudios es *The Madwoman in the Attic, The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, publicado por Sandra Gilbert y Susan Guber en 1979. En el ámbito hispanoparlante, un libro señero fue *La sartén por el mango*, colección de ensayos de escritoras y críticas latinoamericanas editado por Patricia Gozález y Eliana Ortega en 1984. Allí encontramos, por ejemplo, a la uruguaya Marta Traba hipotetizando sobre la posibilidad de que exista una escritura femenina inherentemente diferente a la masculina. También está la argentina Josefina Ludmer analizando las tretas retóricas usadas por Sor Juana Inés de la Cruz para defender su derecho a escribir lo que se le diera la gana y no lo que sus superiores religiosos consideraran apropiado.

Pero el puntapié inicial de estas teorizaciones podría situarse, en realidad, en las reflexiones de las feministas francesas de la diferencia de los años 70. Escritoras y filósofas como Hélène Cixous y Luce Irigaray postularon que la experiencia y el deseo femeninos habían sido históricamente reprimidos por el fallogocentrismo, por lo que la mujer había quedado fuera de la representación, salvo como el Otro del Hombre o como el “Eterno Femenino” inherentemente fuera del alcance del entendimiento del hombre (y díganme si esto no les hace acordar mucho de la Maga de Cortázar). En “La risa de la Medusa”, Cixous dice que “Es preciso que la mujer invente la lengua inexpugnable que reviente los compartimentos y retóricas, los mandatos y códigos” del fallogocentrismo (2004, p. 35); que invente una sintaxis salvaje que rompa el hilito seco y rígido de la lengua que habla en masculino, para poder tener un lenguaje más apto con el cual expresar su experiencia. Al escribirse, dicen las feministas francesas, la Mujer regresará a ese cuerpo y a esa sexualidad que le confiscaron, recuperará el acceso a sus propias fuerzas, a su ser-mujer. “—Porque hay cosas que no se pueden contar [...] ¿Cómo las decís? ¿Qué nombre les ponés? ¿Qué verbos usás? ¿Habrá un idioma apropiado para eso? No más rico, no más florido ¿sino que tenga en cuenta otras cosas?”, se pregunta mi amada Gorodischer en el cuento “Trafalgar y yo” (1984, p. 167).



Esta forma de entender la escritura femenina es fabulosa, pero no siempre resulta fácil reconocer en un texto “la sintaxis salvaje que revienta las retóricas del falogocentrismo”. En mi propia juventud como crítica literaria feminista en formación, anduve buscando indicios en otras fuentes, y encontré cosas que me resultaron esclarecedoras. Por ejemplo, un ensayo de la portorriqueña Rosario Ferré, en donde dice que “el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes” (1985, p. 154). Otra vez el ensayo “Señoras” de mi amada y omnipresente Gorodischer, en donde dijo algo similar: “Hay una literatura escrita por mujeres: teatro, poesía, narrativa y lo que venga. Esa literatura puede o no ser literatura femenina. Dicho de otro modo: no todas las mujeres escriben literatura femenina. De otro modo aun: no siempre son lo mismo los textos escritos por mujeres que los textos femeninos. Todo depende, no del sexo, no del género, sino de la mirada de quien escribe” (1992, p. 45).

Ahí tenemos entonces algunas pistas: una sintaxis diferente a la canónica, un uso particular de los ingredientes literarios, dos prácticas que marcan genéricamente la posición desde la cual se mira, se piensa, se cuenta el mundo. Entonces, tal vez la crítica literaria feminista consista en identificar el uso situado y propositivamente genérico de las herramientas literarias por parte de las escritoras.

Eso es lo que hicieron las colegas latinoamericanas ya mencionadas (Tina Escaja, Silvia Molloy, Beatriz Colombi) al estudiar la poesía modernista de Delmira Agustini, Ellas se preguntaron qué pasa cuando una mujer se apropia de los recursos líricos de un movimiento que postula al yo poético como masculino y a la mujer como musa, y transforma a la musa en yo lírico deseante. Y lo que pasa es que el mundo se pone patas para arriba:

EN SILENCIO...

. . . .Por tus manos indolentes  
Mi cabello se desfloca;  
Sufro vértigos ardientes  
Por las dos tazas de moka

.  
. . . .De tus pupilas calientes;  
Me vuelvo peor que loca  
Por la crema de tus dientes  
En las fresas de tu boca;

.  
. . . .En llamas me despedazo  
Por engarzarme en tu abrazo,  
Y me calcina el delirio  
Cuando me yergo en tu vida,  
Toda de blanco vestida,  
Toda sahumada de lirio! (Agustini, 1913, p. 25).

Vemos cómo el yo lírico femenino invierte el esquema mujer pasiva – hombre activo: el hombre deja de ser sujeto para convertirse en objeto de deseos eróticos, caracterizado por atributos tradicionalmente femeninos, incluso darianos: “la crema de tus dientes en las fresas de tu boca”. Asimismo, la actividad se convierte en atributo femenino y la pasividad en atributo masculino: “Por tus manos indolentes/ Mi cabello se desfloca”, la sintaxis revela que la activa, incluso la erecta, es ella. Esta inversión pone en entredicho los binarismos de género propios de la moral pequeñoburguesa, en consonancia con las ideas feministas anarquistas de la época. Asimismo, cambia el objetivo de la Poesía misma: ya no se trata de acceder a la Armonía del Cosmos como en Darío, ni acceder a Verdades Trascendentes y Sagradas como en el misticismo de Amado Nervo, sino de establecer otro tipo de comunicación humana entre hombre y mujer, una comunicación que inaugure nuevas relaciones sociales: “Al margen del lago claro / yo le interrogo en silencio... / y el silencio es una rosa / sobre su pico de fuego.../ Pero en su carne me habla / Y yo en mi carne le entiendo” (“El cisne”, 1913, pág. 39); “¡Así tendida soy un surco ardiente/ Donde puede nutrirse la simiente/ De otra Estirpe sublimemente loca!” (“Otra estirpe”, 1913, p. 25). En suma, el uso de las herramientas literarias modernistas desde una posición enunciativa enfáticamente femenina realmente rompe la lógica falocéntrica.

Hace unos 15 años atrás, encontré otro ejemplo precioso de “sintaxis salvaje” en una novela policial de Angélica Gorodischer, llamada *Fábula de la Virgen y el Bombero* (1993). La historia está situada en la mafiosa Rosario de 1922 y la narración está estructurada como un collage aparentemente aleatorio de escenas, sin aclaraciones de quién está hablando en cada capítulo ni qué tiene que ver una cosa con la otra. Quien lee debe actuar como detective y seguir las pistas desperdigadas a través de la trama para poder encontrar el orden en ese caos, y descubrir “quién lo hizo”, pues al final de la historia no habrá ningún Poirot que nos lo cuente. Un primer ordenamiento divide la narración en dos: por un lado, la historia policial propiamente dicha; por el otro, las memorias de tres mujeres en tres momentos diferentes de la vida: la juventud, la tercera edad y la antesala de la muerte. La investigación policial es desencadenada por el dato de que alguien está planeando robar el diamante de la princesa Carlota<sup>2</sup>, quien llega a Rosario en visita oficial. Las tres mujeres son la princesa, quien quiere deshacerse del diamante pues representa la libertad que el protocolo de la realeza le ha robado; Celi, la líder de una banda de ladrones, que quiere robarse el diamante porque cree que puede curarla mágicamente de su cáncer terminal; y Emi, joven inocentona y apocada que, al quedar huérfana, descubre que las actividades delictivas le permiten tomar las riendas de su propia vida.

La narración, asentada en esos dos grandes ejes, crea una novela holográfica, como esas figuritas que había cuando yo era chica, que mostraba una imagen cuando la inclinábamos hacia un lado y otra imagen diferente cuando la

<sup>2</sup> Personaje totalmente ficticio, identificada solamente por su nombre, sin referencias a ninguna persona de existencia histórica comprobable.

inclinábamos hacia el otro. Si, como lectores, miramos la vida de la ciudad de Rosario desde la perspectiva del detective, leemos una historia de acción “clásicamente negra”, de estilo *hard boiled*, que focaliza en las miserias humanas que genera el sistema capitalista. En cambio, si miramos esa misma ciudad desde la perspectiva de las mujeres ladronas, leemos historias de vida que articulan las desigualdades de clase con las desigualdades de género y complejizan la crítica al sistema capitalista, focalizando en las pocas posibilidades de empoderamiento disponibles socialmente para las mujeres.

La resolución de la trama toma partido por una de esas dos perspectivas: el destino final del diamante es dirimido en un formidable duelo de voluntades entre las tres mujeres, el cual ocurre prácticamente bajo las narices de la policía. Y los policías, a pesar de todas sus pesquisas, nunca se acercan siquiera a dilucidar qué está pasando y quiénes son las culpables, pues los ciega la creencia de que el hambre de dinero y poder solo mueve a los hombres, y que las mujeres están al margen de esa corrupción moral. Obviamente, *lo que* se cuenta en esta novela es marcadamente feminista, pero *cómo* se lo cuenta también.

La estructura polifónica y caleidoscópica de *Fábula de la Virgen y el Bombero*, la trama que se desarrolla a saltos de una escena a otra en una narración no lineal; la alternancia holográfica del *noir* duro y macho con el género intimista y femenino de las memorias; la mixtura de registros coloquiales del lenguaje con registros cultos, del lunfardo con lirismos neobarrocos: todo eso construye una verdadera “sintaxis salvaje” que feminiza el policial negro y pone en evidencia las deficiencias del marco epistemológico de este género literario para percibir las causas interseccionales del delito...

Entonces, después de este paseo sinuoso y a los saltos por diversos hitos de la literatura, creo que podemos responder la pregunta que da título a esta conferencia: ¿Para qué les sirven las teorías de género a los estudios literarios? Ya sea que hablemos de los estudios de la imagen de la mujer, ya sea que hablemos de las teorizaciones sobre la escritura femenina, la importancia de la incorporación de la perspectiva de género a los estudios literarios va más allá de la reivindicación de las mujeres o de la generación de conciencia feminista: sí, es cierto que legitima el interés académico en la representación de personajes femeninos, también es cierto que ayuda a sacar del olvido a muchas escritoras del pasado, pero además de eso, ha causado una renovación epistemológica y axiológica de la disciplina que permite ver la producción de bienes culturales como un proceso interseccional en el que la variable de género es tan importante como las de clase, raza y gusto estético.

De hecho, la crítica literaria con perspectiva de género ha vuelto a sus orígenes en un interesante movimiento espiralado: se ocupa nuevamente de la escritura de los varones, pero ya no para denunciar su sesgo falogocéntrico sino para descubrir las representaciones de una masculinidad incomodada por los movimientos de mujeres y los feminismos, para analizar cómo los cambios socio-políticos causados por estos movimientos han puesto en jaque la

masculinidad heteropatriarcal, en la medida en que el empoderamiento femenino va reduciendo la dependencia de las mujeres de los varones, y eso pone en cuestión los pilares del imaginario con el que los hombres definen y practican su masculinidad.

Valga por caso la lectura que podemos hacer de *Sidi. Un relato de frontera*, novela publicada por Arturo Pérez Reverte en 2019. En la reseña que hizo en septiembre de 2019 para el periódico español online *El País*, Carlos Zanón dice “El libro de Arturo Pérez-Reverte sobre el Cid puede parecer anacrónico, escrito como si no hubiera existido el siglo XX, pero no importa: narrativamente es apasionante” (s. p.). La primera parte de la frase me impactó por lo acertada de la apreciación: durante el siglo XX proliferaron las novelas históricas que desmitificaban a los héroes en general, y a los héroes nacionales en particular, desde la perspectiva del revisionismo histórico, lo que hizo que el mercado se saturara de este tipo de novelas y que los lectores, aburridos, rumbearan hacia otro tipo de relatos. Particularmente, la reinterpretación del Cid Campeador parecía una veta explotada hasta el agotamiento, debido a su recurrente uso como emblema de la identidad nacional española desde la época de la pérdida de las últimas colonias americanas en 1898 hasta los 40 años del régimen franquista; sin olvidarnos de las celebraciones suscitadas alrededor del IX Centenario de la muerte de Ruy Díaz en 1999. En estas circunstancias, otro relato más sobre un héroe nacional tan trajinado tenía casi por obligación que resultar repetitivo y hasta un poco anacrónico. Y lo es, pero no solo por las razones que acabo de mencionar: esta novela histórica, que Pérez-Reverte propone como un manual de cómo convertirse en líder, bien puede ser leída como un manual para que los hombres reaprendan a convertirse en machos.

El argumento de *Sidi* recorta selectivamente la vida de Rodrigo Díaz de Vivar: se circunscribe al primer destierro y focaliza en la forja de la heroicidad del personaje, proceso que culmina con el Cid enfrentando y derrotando al conde de Barcelona. La confrontación coteja dos tipos de masculinidad: por un lado, la de Berenguer Ramón, hombre engréido, narcisista, refinado hasta el artificio y el afeminamiento; por otro lado, la de Ruy Díaz, macho alfa barbudo y sudoroso, valiente hasta la osadía pero despojado de arrogancia y parco en la expresión de sus emociones. El final del relato consagra la heroicidad del Cid y, con ella, su masculinidad “de la vieja escuela”, lo cual es todo un anacronismo en la España del “Hermana, yo sí te creo”, movimiento similar al “Ni una menos” de Argentina. O tal vez no un anacronismo sino el contragolpe de una *masculinidad incomodada* (cf. Fabbri, 2021) por los feminismos, camuflado y legitimado por el aura épica del mito nacional. Pero ese camuflaje no puede ser percibido y desmantelado si quien lee no lo hace desde un posicionamiento de género, con las lentes teóricas que proveen los estudios de género.

Y todo esto, todas estas nuevas formas de leer la literatura, empezaron, en cierto modo, con un enojo, una molestia similar a la mía con la descripción que Cortázar había hecho de la Maga. Yo no había podido reconocermé en esa representación

tan prestigiosa, tan celebrada, de lo que es, quiere y sabe una mujer. Yo me sentía un sujeto de conocimiento intelectual, igual que el varón que miraba a la Maga, y me resultaba ajena, quimérica incluso, esa representación de la mujer como alguien en contacto inmediato pero inconsciente con el sentido del universo. Esa disonancia entre mi propia experiencia y lo que me decían que es una mujer fue el motor que me impulsó a mí –y a cada feminista del mundo– a buscar las lentes teórico-metodológicas necesarias para revelar y resistir el sesgo patriarcal que transforma la diferencia sexual en desigualdad política.

### Referencias bibliográficas<sup>3</sup>

- Agustini, Delmira. (1913). *Los cálices vacíos*. O. M. Bertani.
- Cixous, Hélène. (2004). La risa de la medusa. *Deseo de escritura*. Reverso.
- Colombi, Beatriz. (Ed.). (1999). Prológo. En Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*. Simurg. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prologo-a-los-calices-vacios-de-delmira-agustini/html/4daefea3-574a-41b4-a107-e6ecb9bf105c\\_4.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/prologo-a-los-calices-vacios-de-delmira-agustini/html/4daefea3-574a-41b4-a107-e6ecb9bf105c_4.html)
- Cortázar, Julio. (1972). *Rayuela*. Sudamericana.
- Cróquer Pedrón, Eleonora. (2009). *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914). Artefacto cultural*. Beatriz Viterbo.
- Darío, Rubén. (1908). *Prosas Profanas y otros poemas*. Librería de la Viuda de C. Bouret.
- Escaja, Tina. (1993). *La lengua en la rosa: Dialéctica del deseo en la obra de Delmira Agustini* [Tesis doctoral]. University of Pennsylvania. <https://www.proquest.com/openview/841d126bdf4a9b946e207847800b394/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Fabbri, Luciano. (2021). *La masculinidad incomodada*. UNR y Homo Sapiens.
- Ferré, Rosario. (1985). La cocina de la escritura. En Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 137-154). Huracán.
- Gorodischer, Angélica. (1984). *Trafalgar*. Ediciones del Peregrino.
- Gorodischer, Angélica. (1992). Señoras. En Ursula K. Le Guin y Angélica Gorodischer, *Escritoras y escritura* (pp. 43-50). Feminaria Editora.
- Molloy, Sylvia. (1984). Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. En Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 57-69). Huracán.
- Zanón, Carlos. (27 de septiembre de 2019). Imprime la leyenda. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2019/09/27/babelia/1569604930\\_117236.html](https://elpais.com/cultura/2019/09/27/babelia/1569604930_117236.html)

---

<sup>3</sup> Las normas APA solicitan que el nombre de pila de las y los autores sea reducido a una inicial, como estrategia para igualar a hombres y mujeres, pero eso solo logra invisibilizar a las mujeres, porque el hábito mental hace que quien lee imagine que esa inicial corresponde a un varón. Por ese motivo, colocar completo el nombre de pila de quien escribe es un acto político feminista.