

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas

Boletín GEC

Grupo de Estudios
sobre la Crítica Literaria

Nº 18

Reflexiones sobre género

Mendoza
2014



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas

© 2014 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria- Instituto de Literaturas Modernas- Facultad de Filosofía y Letras

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Ilustración de tapa: Magdalena Egües

Diseño de tapa: Clara Luz Muñiz

Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Literaturas Modernas-

GEC – Gabinete 319

Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina

e-mail: gec@logos.uncu.edu.ar

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina

Fono/Fax: 54 261 4135000

Email: editorial@logos.uncu.edu.ar

Web:<http://ffyl.uncu.edu.ar>

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza 2014

Impreso en Argentina-Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11723.

Revista

Boletín GEC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Nº 18 (2014) ISSN1515-6117 - Anual – I Teoría literaria. II Crítica literaria.

III Estudios de género

Comisión Directiva del
Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria

Miembro de Honor

Emilia de Zuleta

Coordinadora General

Mariana Genoud de Fourcade

Integrantes

Luis Emilio Abraham

Verónica Alcalde

Luz M. Arrigoni de Allamand

Silvina Bruno

Florencia Ferreira de Cassone

Gladys Granata de Egües

Daniel Israel

Sofía Martinelli

Susana Tarantuviez

Carmen Toriano

Gustavo Zonana

CONTENIDO

Nota Editorial. Susana Tarantuviez	9
ARTÍCULOS	15
Género y sexismo en la familia nuclear en la obra de Graciela Beatriz Cabal. María Silvina Bruno	17
Desde el boudoir. Magdalena Egües	41
Búsqueda, desmontaje y construcción de identidades femeninas en las novelas <i>Todas íbamos a ser reinas</i> y <i>El arca de la memoria</i> , de Paulina Movsichoff. Ana María Hernando	71
Sobre hadas y brujas: algunos retratos femeninos en la obra de Manuel Mujica Lainez. Diego Niemetz	86
Historia y teoría de la historia de las mujeres. María Gabriela Vasquez	99
LIBROS DE INTERÉS. RESEÑAS	127

NOTA EDITORIAL

El **Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria** recoge en este número de su *Boletín* un conjunto de estudios realizados desde una perspectiva de género, nacida de los “estudios de las mujeres” que incorporamos hace un par de décadas a nuestras indagaciones teóricas. En efecto, el **GEC** fue pionero, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, en incluir este nuevo paradigma como objeto de estudio durante la década de 1990. Desde entonces, algunas de sus integrantes hemos continuado parte de nuestra labor investigativa en esta línea epistemológica.

La categoría de género “es una definición de carácter histórico y social acerca de los roles, las identidades y los valores que son atribuidos a varones y mujeres e internalizados mediante los procesos de socialización” (Gamba, 2007: 121). Así, el género, entendido como categoría social y como categoría analítica transdisciplinaria, es un aporte relevante del feminismo contemporáneo pues permite dar cuenta de las desigualdades entre hombres y mujeres, así como de la noción de identidad “femenina” o “masculina” a partir de la interrelación histórica y cultural entre ambos sexos. Desde el enfoque de género podemos obtener un esquema globalizador de las características y de los roles socioculturales atribuidos a cada sexo en un momento histórico determinado de una sociedad dada. Asimismo, problematizar las relaciones de género posibilita romper con la idea del carácter natural de los roles de género asignados según el sexo y de las conductas atribuidas a varones y mujeres.

En las diversas miradas que componen este volumen encontramos reflexiones sobre género: los cinco artículos dan cuenta de las consecuencias y los significados que tiene pertenecer a cada uno de los sexos en las diversas condiciones socio-históricas representadas en las obras literarias analizadas, en los espacios arquitectónicos estudiados y en el campo de la historiografía. La perspectiva de género que guía las reflexiones que compilamos en este número implica reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros y la constitución social e histórica de dichas relaciones que atraviesan todo el entramado social.

Así, en su artículo, “Género y sexismo en la familia nuclear en la obra de Graciela Beatriz Cabal”, María Silvina Bruno analiza el tratamiento que la literatura infantil y juvenil da a la problemática del sexismo en la institución familiar y se pregunta si en ella se visibilizan y cuestionan los valores patriarcales y la visión androcéntrica hegemónica. Para responder a estos interrogantes, Bruno analiza la obra de la escritora argentina contemporánea Graciela Cabal, enfocándose específicamente en sus textos “La máquina de escribir” (2005), *Las hadas brillan en la oscuridad* (1999), *Toby* (1997), *Historieta de amor* (1995), *La señora Planchita* (1999), “Mujer de vida alegre” (2005) y *Gatos eran los de antes* (1988). Bruno se detiene en la representación que hace Cabal de las siguientes cuestiones de género: los estereotipos culturales de lo femenino (lo emocional, lo privado, el trabajo reproductivo, la familia, el cuerpo, lo metafórico) y lo masculino (lo racional, lo público, el trabajo productivo, el estado, la mente, lo literal), la ética patriarcal del sacrificio femenino que guía la vida de algunas de sus protagonistas, la posibilidad que tienen las mujeres de superar el sometimiento y llevar una existencia autónoma, las masculinidades que se construyen culturalmente y se reproducen en la sociedad, el sexismo en el hogar, la construcción y difusión del mito del instinto materno y la exaltación del amor maternal como modo indiscutido de

realización personal para la mujer. Desde este enfoque de género, Bruno interpreta la narrativa de Cabal y concluye que la literatura infantil y juvenil creada por esta escritora se nutre de temas de género y pone en tela de juicio los valores patriarcales.

En “**Desde el *boudoir***”, la arquitecta **Magdalena Egües** realiza un recorrido por este espacio doméstico reconocido como símbolo y refugio femenino en la historia de la arquitectura moderna de Occidente. Egües despliega las metáforas espaciales del pasadizo, la cerradura, la cortina, el espejo y el cajón para dar cuenta de las diferentes ideas subyacentes a la arquitectura femenina. Después de pasar revista al surgimiento y evolución del *studiolo*, ese recinto exclusivo para hombres que puede considerarse el antecesor del museo, llega a la definición y descripción de los espacios hogareños femeninos, desde el hogar y el oratorio hasta el *boudoir*, introducido en la arquitectura residencial inglesa en el siglo XVII y luego en Francia, en el siglo XVIII, espacio que condensa los opuestos /independencia y expresión del deseo/ vs. /sumisión y silencio/ y que es la representación espacial de un concepto progresista y a la vez retrógrado del papel de la mujer en la sociedad moderna, pues celebra su autonomía y sometimiento simultáneamente: se trata de un espacio específicamente femenino por primera vez, un lugar privado donde la mujer puede disfrutar libremente de su intimidad y su soledad, pero que también se convierte en cárcel y guardián de su ocupante. Egües hace especial hincapié en el concepto del *boudoir* que trabajó la arquitecta irlandesa Eileen Gray, quien en las primeras décadas del siglo XX experimentó, en los espacios de su casa E-1027, con nuevas estructuras edilicias y nuevos diseños de mobiliario y decoración: la casa, como sus muebles y diseños interiores, son todos exponentes de su interés por el espacio de la mujer y la privacidad.

Por su parte, Ana María Hernando nos presenta en su artículo “Búsqueda, desmontaje y construcción de identidades femeninas en las novelas *Todas íbamos a ser reinas* y *el Arca de la memoria*, de Paulina Mوصsichoff” un análisis de dos novelas de esta escritora argentina, después de sintetizar el marco teórico que le permite construir su mirada, especialmente los debates del feminismo post-estructuralista y, en particular, los abordajes de Teresa de Lauretis y de Judith Butler. En esas dos novelas de Mوصsichoff, Hernando reflexiona sobre la construcción de una identidad y un discurso autónomos por parte de los personajes femeninos.

En **“Sobre hadas y brujas: algunos retratos femeninos en la obra de Manuel Mujica Lainez”**, Diego Niemetz parte de la teoría del campo cultural para realizar, desde esta perspectiva, el análisis de los universos representados en algunos textos de Manuel Mujica Lainez, especialmente aquellos habitados por minorías, entre ellas la minoría de género. Niemetz se enfoca en esta última y examina los roles que las mujeres ocupan en la obra laineceana, distinguiendo dos subtipos de personajes femeninos: las brujas y las hadas madrinas. Entre los relatos analizados en detalle encontramos *Lumbi*, *La casa*, *El ilustre amor*, *El unicornio*, que demuestran que Mujica Lainez responde a una percepción de los géneros heredada a través de arquetipos de dominación construidos socialmente.

María Gabriela Vasquez, en su artículo **“Historia y teoría de la historia de las mujeres”**, discute un objeto de estudio que solo recientemente ha adquirido nombre propio y un lugar en la academia: la historia de las mujeres, nacida por la confluencia de la renovación historiográfica del siglo XX, por un lado, y los aportes de la teoría feminista, por otro. Luego de realizar un repaso por el origen y la evolución de este campo de investigación tanto en un plano universal como local, Vasquez nos ofrece sus reflexiones sobre los

supuestos teóricos de la historiografía femenina y sus categorías de análisis, destacando que la historia de las mujeres como campo de investigación se caracteriza por su sentido crítico y por la complejidad de su objeto de estudio.

Este número de nuestro *Boletín* se completa con tres reseñas. La primera de ellas, a cargo de Graciela Caram, comenta la novela *Alice*, de Milena Agus, escritora italiana que nos ofrece en esta obra un universo de mujeres que desean desarrollar su interioridad y trascender más allá de los límites impuestos. En la segunda reseña, Fabiana Varela nos habla de una colección de ensayos titulados *Vivir, pensar, mirar*, de la escritora norteamericana Siri Hustvedt, quien, a partir de su propia experiencia, reflexiona sobre una serie de cuestiones existenciales desde una perspectiva femenina. Entre esos temas encontramos la subjetividad femenina, la relación con el padre y la madre, la propia maternidad, la corporeidad como eje existencial, el deseo, y la lectura y la escritura como aspectos claves de su labor como autora. En la última reseña de este número, Gladys Granata nos presenta un libro de Laura Scarano, reconocida investigadora de la literatura hispánica: *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Aquí la atención se enfoca en el problema de la autoría y la aparición del nombre del autor o autora en la obra, lo cual plantea la categoría de autoficción en el género lírico. Granata afirma la relevancia de que Scarano haya incluido poemas de autoras que no suelen estar presentes en las compilaciones como las que la investigadora presenta en la segunda parte de su libro, porque eso les da visibilidad y permite reformular el canon al incluir a escritoras que parecían olvidadas.

Susana Tarantuviez

Bibliografía citada

GAMBA, Susana Beatriz (2007). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

ARTÍCULOS

GÉNERO Y SEXISMO EN LA FAMILIA NUCLEAR EN LA OBRA DE GRACIELA BEATRIZ CABAL

María Silvina Bruno

Universidad Nacional de Cuyo

“La familia no es el pilar de la sociedad: por el contrario, es la sociedad la que moldea el funcionamiento de la familia para lograr su mayor utilidad”.

Nathan W. Ackerman

Sabemos que el sexismo en la institución familiar, sus manifestaciones y sus prácticas han sido tratados no solo por las ciencias humanas y sociales sino también por las artes en general y la literatura en particular. Pero ¿qué sucede con la literatura infantil y juvenil? ¿Se nutre ella de estos temas? ¿Visibiliza los valores patriarcales? ¿Utiliza el contexto socio histórico de producción para construir mundos posibles y personajes que refieran a la preocupación por los roles de género, el sexismo y sus implicaciones en la familia nuclear?

Con la intención de responder estos interrogantes, en este trabajo me propongo indagar sobre los roles de

género y sexismo en la familia nuclear en la obra de Graciela Cabal¹. El estudio será abordado utilizando la perspectiva de género como herramienta de análisis. Para esto me valdré de las siguientes narraciones de la autora: “La máquina de escribir”² (2005), *Las hadas brillan en la oscuridad* (1999), *Toby* (1997), *Historieta de amor* (1995), *La señora Planchita* (1999), “Mujer de vida alegre”³ (2005) y *Gatos eran los de antes* (1988).

Los libros (y los destinados a los niños no son la excepción), están ligados a su contexto histórico y reflejan los avatares de su época. Por eso es de esperarse que en la literatura producida desde las últimas décadas del siglo XX en adelante se vea replicada la situación de cambios que han ido transformando a la familia de un modelo

¹ La elección de la autora y del corpus no es azarosa. Graciela Cabal, autoproclamada feminista, era consciente de que, aunque sin proponérselo, la ideología se le imponía a la hora de escribir. Por eso la voz de la mujer y su contraparte, el silencio, fue uno de sus temas recurrentes, literarios y de reflexión. “Mujeres silenciadas. Silenciadas, que no es lo mismo que silenciosas. Porque las silenciosas pueden elegir el silencio” (Cabal, 1998). Cabal entendió perfectamente las propuestas feministas y se complació en hurgar en busca de las vidas de las mujeres, a quienes ella consideraba sus raíces. Por esta misma razón, en más de una ocasión se preguntó a “cuántas mujeres de la palabra privada, de esas que sólo pudieron vivir en borrador y ‘perdieron la vida por delicadeza’ estoy dejando hablar a través de mi escritura”. La autora, además, reconoció el poder de la literatura para visibilizar y subvertir nefastos patrones naturalizados por la sociedad patriarcal hegemónica. Al respecto expresó que aunque la literatura (incluida la infantil) no debía ser tomada como vehículo de adoctrinamiento, era imposible dejar de reconocer que existen textos que por lo transgresores e irreverentes, son de por sí capaces de romper esquemas, de producir reacomodamientos, de acabar con los estereotipos, o, por lo menos, de hacerlos tambalear (Cabal, 1998).

Es importante destacar que Cabal no escribió al servicio de su ideología, como ella misma se encargó de aclarar: “no me propongo dejar un mensaje feminista (ningún mensaje pretendo dejar) [...] Ya sabemos que las mejores intenciones y la buena ideología [...] no garantizan la calidad literaria. (Cabal, 1998)

² En *Las cenizas de papá* (2005)

³ *Idem.*

nuclear predominante (marido, mujer con o sin hijos/as) a una “heterogeneidad de estructuras y dinámicas familiares” (Gamba, 2009). Ahora bien, surge aquí el siguiente interrogante: ¿qué entendemos por familia? Dar una definición no es empresa sencilla, debido, entre otras razones, a la diversidad de organizaciones familiares que coexisten en la sociedad. De allí que sea fundamental rescatar para sustento de este trabajo, una aproximación a la caracterización de familia que contemple la diversidad. Me quedo, entonces, con el siguiente concepto:

La familia, más que una célula genética de la sociedad, aparece como una unidad plural sujeta a todas las mediaciones y vicisitudes de una crisis manifiesta en todas las dimensiones de la vida colectiva emocional, política, económica, ecológica, social, cultural, moral. Pero la familia como realidad colectiva, tiene una manifestación plural, microsocia, a veces difícil de generalizar. No se trata solamente de su manifestación formal, institucionalizada, plasmada en las normas jurídicas y morales, sino sobre todo de su manifestación real, informal y cambiante. (Otero, 1985 en Gamba, 2009)

En efecto, queda claro que la familia no es célula fundante, sino un elemento heterogéneo, expuesto a los vaivenes que operan sobre todos los aspectos de la vida en sociedad. Por tratarse de una entidad colectiva es difícil de definir dando rasgos generales ya que no refiere solo a lo que de ella se entiende en lo cristalizado por las normas, sino principalmente en su expresión cotidiana. Si se tiene en cuenta la realidad, no se puede soslayar que la manifestación y representación más extendida de familia en la Argentina sigue siendo todavía la nuclear o “nuclear burguesa”, al decir de Anzorena (2013), ámbito privado dedicado a la educación, al amparo de sus miembros y al consumo. Y es justamente este contexto socio histórico nacional el que Cabal refleja en sus historias. Así, en sus cuentos encontramos historias que giran en torno a

personajes insertos siempre en el seno de una de estas familias u hogar-nido. Veamos por ejemplo, *Las hadas brillan en la oscuridad*, cuento en el que el protagonista, Nanu, vive en su casa con su madre y su padre y tiene una muy estrecha relación con su abuela. Este mismo esquema de esfera familiar se repite en *Historieta de amor*, narración que refiere las peripecias del matrimonio compuesto por Rosa y José y sus hijxs Rosita y Pepito, en *La máquina de escribir* y en *La señora Planchita*. Lo interesante de los planteos en estas historias es que Cabal da un giro en los argumentos gracias a los cuales se pone en evidencia ya no tanto la situación mayoritaria de la familia argentina, sino más bien la manera en que esta está desafiando las posturas tradicionales y prejuicios sociales y se posiciona como materia cambiante y de manifestaciones diversas. Por otra parte, en *Toby*, *Gatos eran los de antes* y “Mujer de vida alegre” la autora plantea abiertamente tipos de familias que no respetan los cánones tradicionales de lo que desde una visión androcéntrica hegemónica se entiende por familia, ya que en estas últimas tres historias se presenta un abuelo cumpliendo el rol de madre (*Toby*), una familia monoparental compuesta por madre-hija (*Gatos...*) y la alusión a mujeres sin hijos/as ni parejas estables (*Mujer...*).

Ahora bien, es en la coyuntura de la familia nuclear donde se van a institucionalizar las ideologías de género o sexistas, hechas carne en la división sexual de los roles, constituidas como el deber ser intra-familiar, construidas a partir de la identificación y exaltación de las diferencias biológicas entre los sexos y en cuyo contexto se da la sexualización de la cultura (Pineda 2010). Este sistema de sexo género, que por estar inscripto en el orden simbólico ha adquirido carácter prescriptivo, encarna las relaciones de poder y cruza todo lo instituido (Ibarlucía en Gamba, 2009). Dentro de estas prescripciones se encuentra la división sexual del trabajo, que reserva la esfera de lo privado y del hogar a las mujeres y el ámbito de lo público y de lo laboral al hombre. Las mujeres planteadas por Cabal están presas

en este régimen de poder naturalizado. Todas se desenvuelven en el espacio privado. Tomemos como ejemplo a Graciela, la protagonista de *La máquina...* Ella es una escritora que, además de su profesión, está a cargo del ámbito doméstico, de la casa. De ella depende el cuidado de sus hijxs, el control de su educación, la contención afectiva de hijxs y marido, además de la realización de todas las tareas domésticas. Encarna el estereotipo cultural de lo femenino: lo emocional, lo privado, el trabajo reproductivo, la familia, el cuerpo, lo metafórico. Estos conceptos vinculados con lo femenino tienen una contracara, personificada en esta historia por Daniel, el marido de Graciela, un estudioso que viaja constantemente y que prioriza su profesión a la vida del hogar, de la que está completamente desentendido. Este hombre personifica los valores masculinos: lo racional, lo público, el trabajo productivo, el estado, la mente, lo literal. Según Maffia (2004 en Gamba, 2009). Estos opuestos constituyen un mandato cultural que organiza y sustenta el mundo. Graciela cuestiona estos preceptos cuando una noche en que se siente abrumada por las obligaciones, piensa: “Si yo solamente nací para escribir. Escribir, viajar por el mundo, vivir en hoteles, comer en restaurantes, bañarme durante horas en bañaderas redondas sin pensar en nada, sin que nadie me pida nada [...] Y tener un cuarto propio.” (*La máquina...*, 53). Notemos la importancia de lo que Cabal pone en relieve a través de su personaje (con algunas palabras que nos remiten a Virginia Woolf): que poder gozar de un tiempo para sí conlleva el tener resuelto lo doméstico (Anzorena, 2013). Ahora bien, precisamente para contrarrestar cualquier intento de cuestionamiento y desobediencia, el patriarcado se ha encargado de moldear celosos/as guardianes/as, provistas de poderosas herramientas. En el caso de Graciela, es su terapeuta quien se encarga de “ponerla en vereda”, manipulándola de una manera despiadada al hacerla dudar de su propia salud mental y femineidad.

Si yo, en vez de preferir limpiar baños, preparar comidas, lavar pañales a mano y cosas de ésas, prefiero visitar las ruinas de Palenque, viajar en aviones, bañarme en el Caribe y escribir una novela, es que algo anda muy mal en mí.

Así, por lo menos, dijo la psicóloga [...]

[...] Si yo rechazo mi casa, es que rechazo mi vagina, mi ser mujer, mi maternidad. ¿Acaso ignoro yo que para una mujer, lo que se dice una verdadera mujer, estrujar un simple y sencillo trapo de piso es algo que tiene que ver con el orgasmo? (La máquina..., 54)

Es que, como entiende Butler (1997 en Gamba, 2009), es el inconsciente, donde se somete y sujeta a la matriz patriarcal. Y debería socavárselo para poder liberarnos de esta “máquina heterosexual”. Lamentablemente no es el camino que opta nuestra heroína; antes bien, ella cae en lo que Beauvoir (2012) denomina la “estéril prudencia”, que no es otra cosa que preferir los compromisos y las transacciones a las revoluciones. Así, hacia el final de la historia leemos que Graciela, cansada, frustrada, se resigna a su suerte:

— ¿Y ahora dónde vas? —me dice Daniel. [...] Son las dos de la mañana.

No contesto. Y dando un portazo salgo [...] Mañana, a las siete de la tarde, pensaré en el divorcio. Seriamente.

A la media hora vuelvo.

[...] Entonces pongo la radio: música clásica, bajita [...] busco mi novela, traigo la máquina [...] y

empiezo a escribir [...] Tengo dos horas por delante, para mí sola. Qué felicidad. (*La máquina...*, 61-62)

Notemos que este desenlace cargado de resignación, que grita que las mujeres somos seres-para-el-otro, tiene su contrapartida en la historia de Planchita de la Fuente, una mujercita que vive encerrada en su casa, siempre limpiando y planchando y atendiendo a su familia; una auténtica madresposa⁴, personificación de la ética del sacrificio. Sin embargo, ella es capaz de darse cuenta de su sometimiento y logra recuperar su entidad de sujeta. Una noche, mientras plancha y mira la pantalla del televisor, ve proyectada sobre ésta toda su vida. Ahí recuerda su nombre: Aurora, lo cual, desde una perspectiva histórico geográfica significa que se ha fundado como un ser autónomo.

Y la Señora Planchita, [...] Aurora, se quedó un rato apoyada sobre la tabla de planchar.

Después [...] desarmó la tabla, puso la planchita sobre la mesada para que se enfriara, apagó la televisión y, en puntas de pie, se fue a ver a su hija [...] (*La Señora...*, 30).

A partir de ese momento Aurora está en condiciones de poder resignificar el mundo a través de su mirada, y de torcer el determinismo que opera sobre ella y otras mujeres. De más está decir que a la primera que hace partícipe de este cambio es a su hija:

⁴ Término acuñado por Marcela Lagarde. Para ampliar, ver Lagarde, M. (1997) "La sexualidad", en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México DF: UNAM, pp. 177-211.

Entonces [...] Aurora, se sentó en la orilla de la cama y la arropó bien a la hija.

Y aunque Florencita dormía a pata suelta, igual se le acercó a la oreja y le dijo por lo bajo [...]:

-Mañana vos y yo nos vamos las dos al cine. Y después a tomar chocolate con churros, que tenemos muchas cosas que hablar (*La Señora...*, 30).

Con el desenlace de la historia de Planchita, Cabal ofrece otra salida distinta de la prudencia que no da frutos; deja un mensaje de liberación y de sororidad: la nueva actitud de Planchita ante el mundo no sólo beneficiará a su hija, sino a todo su entorno. Metáfora y símbolo de este cambio que se producirá es el beso con el que sella el pacto de sororidad con su hija, tan estruendoso que se escucha en muchos lugares: “Y le dio un beso que, en el silencio de la noche, retumbó por toda la casa” (*La Señora...*, 30).

Ahora bien, este repaso de la situación familiar en la que se encuentran algunas heroínas nos lleva a plantear el siguiente interrogante: ¿qué construcción social se reproduce en nuestro entorno, que condena a las mujeres a realidades cotidianas como las que representa Cabal en sus cuentos? En *Gatos eran los de antes*, donde se narra la historia de amor entre Florcita, “una gatita muy de su casa” y Cacique, un gato que “había nacido para el peligro y la aventura [que] solo se encuentran en la calle”, Cabal crea una gran metáfora para dar cuentas de las masculinidades que se construyen culturalmente y que se reproducen en la sociedad. Así, la narradora nos dice de Florcita que “En el barrio de San Cristóbal era cosa sabida: Flor, la gatita de tres colores, era una gatita muy de su casa. -¡Nada de andar por ahí, callejeando! ¡Mirá que se va a enterar tu padre! -le repetía su mamá” (*Gatos... s/n*). Y de Cacique da

cuentas en los siguientes términos: “Cacique era un gato callejero. El más bravo de todos los gatos bravos del mercado de Pichincha. Por algo era Cacique, el Jefe” (*Gatos...* s/n). Con estructuras sencillas y lenguaje coloquial, pero cargados de significación, Cabal nos señala el modelo hegemónico en el que estamos inmersas: la mujer en la esfera de lo doméstico, lo interior; el hombre en la de lo social, lo exterior; la mujer, la “Florcita”, como un objeto a cuidar y frágil, el hombre, el “Cacique”, jefe, da las órdenes y despliega como un don su fuerza bruta. Al decir de Faur (en Gamba, 2009), esta masculinidad dominante opera en dos niveles: el subjetivo y el social. El primero se plasma en proyectos identitarios, como pueden ser actitudes, comportamientos y relaciones interpersonales; el segundo, repercute sobre la forma en que se distribuirán trabajos y recursos a partir del género. Iluminemos entonces *Gatos...* con esta propuesta de Faur y veamos qué encontramos. Para advertir cómo es representado el nivel subjetivo, tomemos, por un lado, la siguiente descripción de Cacique: “Y aunque Cacique era blanco, y aunque jamás hablara de su vida privada, se sabía de buena fuente que era hijo del Viudo, un gato negro y pendenciero que había llegado del Parque de los Patricios. ¡De tal palo, tal astilla! - decían las gatas cuando lo veían pasar a Cacique, rengo y magullado, después de alguna gresca”. Analicemos: a través del dicho popular “de tal palo...” se nos advierte que el gato ha seguido los mismos pasos de su padre; es decir, por imitación ha asegurado la continuidad de conductas esperables para su género como son: andar por las calles cuanto desea, no sentirse atado a la vida familiar y demostrar rudeza al mismo tiempo que oculta sus sentimientos. Por otro lado, recuperemos la advertencia de la madre a su hija mencionada más arriba: “¡Nada de andar por ahí, callejeando! ¡Mirá que se va a enterar tu padre! -le repetía su mamá” (*Gatos...*, s/n). Bajo la máscara de una genuina preocupación materna se esconde un factor que no se debe pasar por alto: la tarea de las custodias del patriarcado de velar por la transmisión de

sus principios para asegurar la continuidad del sistema. Este simple consejo materno pone en el tapete el tema de la genealogía entre mujeres que están, como dice Irigaray (1985), exiliadas en la familia del padre-marido. Es la madre quien, a través de la transmisión del lenguaje, traspasa todo el orden simbólico a lxs hijxs. Finalmente, digamos en cuanto al segundo nivel propuesto por Faur, el nivel social, que se hace evidente en la historia en varios momentos; por ejemplo, cuando la gatita, al hacer un balance de su existencia, llega a la conclusión de que “Todo lo que necesito en la vida lo tengo en la casa”, autoerigiéndose en una mujer de su hogar, que no necesita más mundo que el que espía por la ventana: “[...] porque Florcita se pasaba las horas mirando por la ventana de la casa” (*Gatos...*, s/n).. Así, la mujer quedaría recluida en el hogar masculino, posiblemente sin acceso a un trabajo remunerado y dedicada exclusivamente al cuidado de lxs hijxs y a las tareas domésticas.

El análisis de las masculinidades que se ha presentado, trae a colación la reflexión sobre el sexismo en el hogar. Con el nacimiento del periodo capitalista de la sociedad comienza lo que Pineda (2010) denomina una doble campaña de retención de la mujer en la familia; por un lado se deslegitima el trabajo remunerado de la mujer y por el otro, se propaga la idea de la incompatibilidad de las actividades intra familiares con el trabajo remunerado. Cabal, conocedora de estas situaciones, utiliza su pluma para hacerlas visibles. Sirva como ejemplo el cuento *La Señora...* En él la narradora nos refiere el comentario que hace el padre de Planchita a su hija, al llegar del colegio con malas notas en la libreta: “También se vio ya más crecida, el día que vino con dos aplazos en el boletín y su papá le dijo que para qué iba a seguir estudiando, si total después se casaba y chau” (*La Señora...*, 28). Esta observación paterna, no cuestionada por la hija, la ubica en el rol que socialmente se espera de ella: ama de casa dedicada a las tareas del hogar a tiempo completo. Algo

similar le sucede a Rosa, la feliz esposa del cuento *Historieta de amor*, de quien el narrador, manifestando un evidente menosprecio por la tarea de la mujer en la casa, nos cuenta que “Rosa no trabajaba. Bueno, era ama de casa: hacía la comida, limpiaba, planchaba y atendía su lindísimo jardincito. Rosa se levantaba antes que José para prepararle el mate, y se acostaba después que José, para dejarle la ropa lista sobre una silla” (*Historieta...*, s/n). Rosa no tiene más tiempo que para hacerse cargo de la casa y atender al marido, por eso no sueña siquiera con salir a trabajar. Esta construcción socio cultural del ama de casa, a través de mecanismos de carácter psicológico, genera en la mujer una ficticia noción de poder, que le permite sobrellevar su confinamiento (Pineda, 2010). De allí que tanto Planchita como Rosa expresen que sus vidas las colman de felicidad. Veamos de qué manera se evidencia en Rosa:

“Los domingos Rosa se levantaba antes que nunca, porque era día de visitas. Y a ella le encantaba que su mamá -y sobre todo su suegra- le dijeran cosas como:

‘¡Qué ricos están los tallarines! ¡Nada que ver con los comprados!’

O si no:

‘¿Cómo hacés para que te crezcan así las dalias? ¡A mí no me vienen tan arrepolladas!’” (*Historieta...*, s/n)

Y cómo manifiesta Planchita su felicidad: “La Señora Planchita de la Fuente se secó las manos con el repasador de toalla (que es mucho más absorbente) y suspiró feliz: la cocina brillaba y un delicioso olor a pino subía desde la rejilla...” (*La Señora...*, 11).

En paralelo con las maniobras para sujetar a la mujer en el hogar a través de la deslegitimación del trabajo femenino fuera de la esfera doméstica, se afianza el papel reproductor de la mujer, a través de la construcción y difusión del mito del instinto materno y de la exaltación del amor maternal como modo indiscutido de realización personal para la mujer. Este “seudonaturalismo” bajo el que se oculta una moral social y artificial (Beauvoir, 2012) es denunciado por Graciela Cabal utilizando el recurso de la *mimicry*⁵ o repetición intencionada en “Mujer de vida alegre”. A través de lo que escucha decir a su abuela y las amigas de ésta, Graciélita, la niña narradora de la historia, da cuentas de lo que espera la sociedad de una mujer de bien.

En las sucesivas tertulias de los viernes me fui enterando de cosas sorprendentes [...] Sin comunicar nada a nadie, yo iba sacando mis propias conclusiones, a saber:

[...] Las buenas señoras se la pasan sufriendo como perras, pero lo hacen con gusto, porque cuanto más sufren más buenas son.

A las buenas señoras siempre les ocurren desgracias espantosas, como ser que los cuervos,

⁵ “Jugar con la mimesis es [...] para una mujer, intentar recuperar por sí misma el lugar de su explotación a ser simplemente reducida a él. Significa re entregarse a ella misma (en tanto que está en el lado de lo “perceptible,” de la “materia”) a “ideas”, en particular a ideas sobre sí misma, que se elaboran en/por una lógica masculina, pero con el fin de hacer “visible”, por un efecto de repetición juguetona, lo que se supone que permanece invisible: el encubrimiento de una posible operación de lo femenino en la lengua. También significa “revelar” el hecho de que, si las mujeres son tan buenas imitadoras, es porque no son simplemente reabsorbidas en esta función”. Irigaray, L. *This sex which is not one*. New York, Cornell University Press, pg. 76, 1985. La traducción es mía.

que ellas criaron con tanto cariño, les arranquen los ojos.

Las buenas señoras se levantan al alba y trabajan hasta caer muertas. Y nunca van a ninguna parte, nada más que al médico, al dentista y a las tertulias de mi abuela.

Los esposos de las buenas señoras son caballeros rectos, que a ellas las respetan mucho. Y hasta demasiado. Y que no les hacen faltar nada. O casi.

Pero algunos esposos son medio cretinos, y ellas igual los tienen que atender y darles los gustos y ponerles las ventosas cuando llegan de traspasar, porque ellos son los padres de los cuervos (“Mujer...”, s/n).

En las conclusiones que va sacando Graciélita, vemos a la mujer como madre-esposa-ser-para-los-demás, protectora de unxs hijxs en los que proyecta su propia realización, entregada hasta el sufrimiento e incapaz de ganarse la vida, por lo que no le queda más opción que resignarse a su papel de subalterna. Graciélita aprende de este modo que “para las mujeres el destino y meta es el mundo interior, que se traduce en el reducido mundo de su cónyuge y descendencia” (Pineda, 2010), que se conserva gracias a la renuncia de las aspiraciones personales; es decir, “con la enajenación muere la mujer sujeto, pero gracias a ella nace y se mantiene la familia”. (Pineda, 2010)

Si bien en la actualidad el trabajo femenino se supone una aspiración legítima y se rechaza una identidad construida exclusivamente en los roles domésticos, las mujeres están subrepresentadas en los puestos jerárquicos y de poder y continúan luchando batallas domésticas cotidianas para defender los derechos a una vida

profesional. En lo que respecta al plano de la maternidad algunos resabios de épocas no tan lejanas aún nos circundan; es que todavía “el imaginario social hegemónico reduce la maternidad a una relación puramente ‘natural’” (Gamba 2009) soslayando su doble naturaleza biológica y cultural. De este modo se logra que se sigan invisibilizando las relaciones de poder entre sexos que aún persisten. No es de asombrarnos entonces que en *La máquina...* Cabal juguetea con estas realidades a través del personaje protagónico, configurado por un lenguaje coloquial en clave de humor, pero de una psicología compleja, que analiza críticamente el papel que le toca vivir, y que coincide con el de muchas de las mujeres en nuestra sociedad; en este sentido, la protagonista es personificación de gran parte de sus congéneres. Así, nos enteramos que Graciela no puede esconder su enorme frustración cuando una tarde como la mayoría de las tardes, mientras ayuda en la tarea a su hijo, baña a sus hijas, prepara la cena, atiende al perro, se asusta por un accidente doméstico y termina un trabajo que debe, piensa en la novela que está escribiendo y que duerme en un cajón. En el medio de ese caos, suena el teléfono.

Es Daniel, desde las ruinas de Palenque.

— ¡Te encantaría esto! —dice, entusiasmado—.

Cada cosa que veo pienso: "Cuánto le gustaría a Graciela". ¿Cómo están los chicos?

Yo alejo el tubo de la horquilla del teléfono, y lo dejo caer. (“La máquina...”, 45)

Graciela se enfurece con su marido porque el comentario sobre el viaje y la pregunta sobre los niños actúa como un doloroso recordatorio de una realidad que la supera, que le disgusta y que la hace sentir mal consigo

misma y con su entorno. Por eso ni siquiera se esfuerza por contestar y corta la comunicación. El marido, incapaz de comprender a su mujer, llama de nuevo:

De nuevo suena [...] el teléfono. Es Daniel, enojado.

— ¡Yo no tengo la culpa de tener este trabajo interesante, sabés! Lo que pasa es que vos tenés conmigo un problema de competencia que...

Esta vez corto con mucho cuidado. (“La máquina...”, 48)

Daniel vuelve a equivocarse y, ciego ante la situación en que él mismo, sus congéneres y la sociedad patriarcal han confinado a la mujer, culpabiliza doblemente a su esposa: por estar resentida al no tener un trabajo atractivo y por competir con él. Lo que aquí sucede es que estamos ante el resultado de la combinación de aspiraciones personales – techo de cristal, siempre desventajoso para las mujeres, ya que son las mujeres mismas las que, mientras forjan su mundo laboral convalidan los ideales sociales y familiares de hacer lo que es correcto dentro de una ética patriarcal femenina (Burdi en Gamba, 2009). En cuanto al segundo aspecto planteado en este apartado, el de la maternidad, es necesario destacar que Graciela, al verse superada por sus obligaciones, se sincera consigo misma y lo confiesa (y nos lo comparte) en una reflexión que, por su gran significación, podría ser equiparada a un soliloquio: “Si yo solamente nací para [...] ser soltera. O viuda sin hijos” (“La máquina...”, 52). Estas pocas palabras tan contundentes ponen en relieve, a la vez que hacen tambalear, el mito de la ecuación mujer = madre. Parecería que Cabal quisiera advertirnos que la maternidad no es el único sentido de la existencia femenina, “puesto que la categoría madre no agota la de mujer” (Tubert en Gamba, 2009).

A esta altura del trabajo me parece importante rescatar una reflexión de Ester Pineda (2010) que advierte que

“una de las características fundamentales y más perturbadoras de nuestras sociedades modernas [...] radica en la inevitable sensación de autodeterminación que emana de las instituciones y disposiciones sociales, como aquello pre-configurado e inmutable, capaz de anular en la conciencia colectiva los espacios para la disyuntiva”.

Graciela Cabal siempre tuvo claro que era imperioso analizar los roles de género⁶ “constituidos, constituyentes y sedimentados” (Pineda, 2010) en el marco de la familia nuclear, institución en apariencia tan armónica pero en realidad escenario de transmisión del sexismo y garante de la persistencia de la organización androcéntrica que somete a la mujer. También, que el desafío para torcer esta realidad era ser capaces de actuar y controlar la sociedad preconcebida y monopolizada por el patriarcado (Pineda, 2010). Por eso no se limitó solo a poner en relieve las historias familiares de personajes víctimas del patriarcado, sino que construyó relatos y personajes que lo desafiaban. Tomemos por caso *Historieta de amor*. En este cuento se narra la historia del matrimonio de Rosa y José, que personifican el estereotipo de la familia nuclear patriarcal, organizada a partir de los mandatos culturales de género y

⁶ “Todavía abundan las imágenes de mujeres que, como diría María Elena Walsh, se deleitan cortando un tomate o enloquecen de alegría frente a una olla roñosa. Mujeres- y gallinas, monas, osas, conejas- que friegan, lustran, hacen compras, desodorizan, siempre exultantes de alegría porque todo pero todo lo hacen por amor. Y mientras tanto la vida pasa, les pasa por la vereda de enfrente o por la pantalla del televisor”. Cabal, G. *Mujercitas ¿eran las de antes?* Buenos Aires, Libros del Quirquincho, pg. 34, 1992.

sus dicotomías, que vemos manifestadas en diferentes episodios de la narración, por ejemplo cuando expresan sus deseos más íntimos al enterarse que Rosa está embarazada:

Rosa quería una nena:

"Una nena para ponerle los aritos y los zoquetes con puntillas. Una nena que me ayude un poco en la cocina..."

José quería un varón:

"Un varón, para jugar a la pelota y mirar las peleas por la tele. Un varón que me ayude un poco con los enchufes y las cerraduras..." (*Historieta...*, s/n)

Sirva también como ilustración la reacción del matrimonio cuando la fábrica en la que trabaja José cierra y lo deja sin trabajo: "Entonces José le dijo a Rosa que la fábrica había cerrado. Y Rosa se puso a llorar. José también hubiera llorado, pero se acordó eso de que los hombres no lloran" (*Historieta...*, s/n). Vemos que la manera en que Rosa y José entienden la realidad, y así lo expresan, es a partir de cualidades y comportamientos que tradicionalmente se atribuyen a varones y mujeres y que contribuyen a naturalizar la sujeción de la mujer. Con todo, hay un quiebre en la historia, que se da, justamente, cuando, crecidos los hijos, José se queda sin trabajo remunerado. José siente que deja de mantener la casa y, en consecuencia, que ha perdido su posición de prestigio como esposo y padre. Por eso, la reacción es la de tratar de solucionar la situación dando él las órdenes para dejar en claro que sigue siendo el jefe:

A la hora de la cena, José dijo que, mientras él no consiguiera trabajo fijo, iban a vivir de changas. Y que había que dejarse de lujos y de macanas.

[...]

Entonces Rosa dijo que bueno, que estaba bien, pero que a lo mejor ella podía conseguirse algún trabajo.

José la miró serio.

-Escuchame bien, Rosa -le dijo-. Acá el único que trae el pan a la mesa soy yo. ¿Te quedó claro? (*Historieta...*, s/n)

La sexualización del trabajo y de la producción y el acceso al saber contribuyen, como dice Anzorena (2013), a “marcar caminos diferenciales según el género” y “es parte del proceso de construcción y mantenimiento de relaciones de dominación”. De allí que no sea de extrañar escucharlo a José ironizar cuando su mujer le ofrece trabajar: “-Además, Rosa... ¿Me querés explicar de qué vas a trabajar vos? Si no sabés hacer nada... Ja...” (*Historieta...*, s/n). No obstante esto, Rosa sale a trabajar, rompe con el modelo de hogar tradicional y se inserta en el mercado laboral. Esto produce una gran crisis en la familia, puesto que José siente que él y sus hijos han sido abandonados por la eterna y segura madre cuidadora. Y así se lo reclama una noche en que el hombre llega a la casa y hay una cena espantosa y varias cuestiones domésticas desarregladas:

Rosa y José se pusieron nerviosos, muy nerviosos.

José gritó que todo esto pasaba porque la madre no estaba en la casa.

"¡Y cuando una madre no está en la casa...!"

Rosa gritó que la madre no estaba en la casa porque el padre no tenía trabajo fijo. "¡Y cuando un padre no tiene trabajo fijo...!" (*Historieta...*, s/n)

Lo que sucede aquí, y nos lo señala Cabal a través de esta discusión conyugal, llena de reproches y palabras veladas, es que en la familia se ha creado un nuevo orden de interacción y se ha roto el modelo tradicional femenino. Esto dará paso a otra consecuencia: dado que Rosita y Pepito, lxs hijxs, ya no pueden identificarse con los patrones estereotípicos de familia, se crea "un nuevo orden interactivo" (Pineda, 2010) que les posibilita resistir al modelo impuesto y transformar las identidades.

Los chicos pensaban que la cosa se venía negra.

Entonces, como pasa cuando las cosas se vienen negras, tuvieron una idea brillante.

Esa noche la cena fue espléndida: guiso para chuparse los dedos y arroz con leche.

(Rosa y José felicitaron a Rosita.)

Además: ¡qué bueno era entrar y salir por la puerta, que no sólo estaba arreglada sino que no hacía ese horrible chirrido de siempre! ¡Y qué maravilla era apretar un botón o mover una perilla y que las luces se encendieran y se apagaran a gusto!

(Rosa y José felicitaron a Pepito.)

[...]

- Rosita, te juro -y José pensó que, en momentos así, nada mejor que un buen chiste-: después de esta comida... ¡ya te podés casar! ¡Ja!

Pero Rosita lo miró seria al padre.

- No papá. La comida la preparó mi hermano. Yo solamente arreglé los enchufes y las cerraduras...

Rosa y José abrieron los ojos y se miraron, con cara de decir "¿qué disparates anda diciendo esta chica?".

Y después lo miraron al varón, que se encogió de hombros con cara de decir: "¿a mí por qué me miran?".

Y después la miraron a la nena, que torcía la boca con cara de decir:

"¿y yo qué hice ahora?".

Ante esta crisis, Rosa, José y sus hijxs sellan un pacto por el cual aceptan un nuevo modelo familiar, que se materializa con la risa:

Entonces Rosa, que era muy tentada, se largó a reír.

Y tanto se rio que el agua del mate se le escapó por la nariz.

Y de verla tentada a Rosa se tentaron los chicos. Y hasta José se tentó, aunque todavía estaba un poco triste, bastante molesto y completamente confundido.

Sucede que, como bien quiso dejarnos dicho Graciela Cabal, en la institución familiar es necesario un nuevo pacto “intersubjetivo, social y cultural con el fin de crear diversas modalidades familiares que permitan [...] contratos equitativos” (Meler, en Gamba, 2009).

A modo de conclusión

Graciela Beatriz Cabal se autoproclamó feminista, “Y no digo, ‘feminista, pero no de las que enarbolan los corpi...’, ni ‘feminista, pero tengo una hermosa familia...’ Soy feminista desde que era así de chiquita. Y punto” (Cabal, 1998). También manifestó que ella creía en la literatura de mujeres, “que aborda temáticas propias del género [...] que ilumina ciertas zonas de la realidad, descubriendo recovecos de insospechada riqueza” (Cabal, 1998). Finalmente, reconoció que hay sexismo en la sociedad, que es propio de cada época histórica. Por eso decidió retomar el tema de la voz de la mujer, desde la “brujería”, que es el lugar de las mujeres disconformes que se animaron a apropiarse de la palabra sin pedir permiso (Cabal, 1998). Por eso su obra es, a pesar de que no se propone expresamente dejar un mensaje feminista, terreno propicio para escrutar, a la luz de las teorías de género, la realidad, especialmente la de la mujer contemporánea.

En este trabajo me propuse responder algunos interrogantes a la vez que indagar cómo se presentan los roles de género y el sexismo en la familia nuclear actual. Valiéndome de: “La máquina de escribir”, *Las hadas brillan en la oscuridad*, *Toby*, *Historieta de amor*, *La señora Planchita*, “Mujer de vida alegre” y *Gatos eran los de antes*, pude hacer un recorrido por diversos tópicos que atañen a

la construcción de las identidades dentro de la familia nuclear patriarcal de nuestros días.

Respecto de las preguntas planteadas, pude descubrir que la literatura infantil y juvenil se nutre de temas de género y visibiliza valores patriarcales. Para ello, se alimenta del contexto socio histórico de producción y así construye mundos posibles y personajes que refieren al sexismo, los roles de género y su impacto en las modalidades familiares contemporáneas. Esto se hizo evidente al observar las distintas clases de familias que construye Cabal en sus relatos. También, al atender a la división sexual de los roles, que aflora al leer las peripecias de algunas heroínas del corpus de cuentos seleccionado. Pero además, por medio de las historias seleccionadas, pude entrever el papel influyente que juegan las masculinidades y sus implicancias en la vida familiar y, logré advertir el conflicto que desencadena el acceso de la mujer al trabajo remunerado.

Al hablar de la literatura de varios autores y autoras que admiraba, Graciela Cabal decía: "...hay algunos [textos] que por lo transgresores e irreverentes, son de por sí capaces de romper esquemas, de producir reacomodamientos, de acabar con los estereotipos, o, por lo menos, de hacerlos tambalear" (Cabal, 1998). Después de este recorrido de estudio por algunos de sus escritos, me animo a afirmar que esta idea está vigente y es indudablemente aplicable a su escritura.

Bibliografía

Anzorena, C. (2013). *Mujeres en la trama del estado. Una lectura feminista de las políticas públicas*. Mendoza, Ediunc.

Beauvoir, S. de (2012). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Debolsillo.

Cabal, G. B. (1988) *Gatos eran los de antes*. Buenos Aires, Colihue

----- (1995). *Historieta de amor*. Buenos Aires, Sudamericana.

----- (1997) *Toby*. Bogotá-Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

----- (1998) *Mujercitas, ¿eran las de antes?* Buenos Aires, Sudamericana.

----- (1999) *La señora Planchita y un cuento de hadas pero no tanto*. Buenos Aires, Sudamericana.

----- (1999 b) *Las hadas brillan en la oscuridad*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

----- (2005) *Las cenizas de papá*. Buenos Aires, Punto de Lectura.

Gamba, S. (2009). *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Biblos.

Irigaray, L. (1985). *This sex which is not one*. New York, Cornell University Press.

Pineda, E. (2010). *Roles de género y sexismo en seis discursos sobre la familia nuclear: una aproximación sociológica*. Avellaneda, Acercándonos.

DESDE EL *BOUDOIR*

Magdalena Egües

Virginia Polytechnic Institute - State University

La mujer, desde los inicios de la arquitectura, ha tenido un papel fundamental en la conformación de los espacios domésticos. En los primeros asentamientos humanos era responsable de construir el refugio y lugar de permanencia de su familia y esta arquitectura primitiva, levantada por ella mientras el hombre buscaba alimento y se defendía del avance de otras tribus, era su dominio y reducto de poder.

Sin embargo, en la historia moderna, el papel de la mujer como creadora y dueña de su arquitectura no es reconocido y su espacio, físico y simbólico, ha sido relegado para dar lugar al protagonismo de los hombres. Virginia Woolf, en su escrito *Un cuarto Propio*, de 1929, nos dice que “Hace siglos que las mujeres han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada” (Woolf, 1929: 38).

Este trabajo se centrará en entender la concepción y evolución del *boudoir*, reconocido como símbolo y refugio femenino en la historia de la arquitectura moderna de occidente.

Así como este espacio fue imagen del pensamiento de la mujer en la sociedad de su tiempo, en este trabajo usaremos las metáforas del *pasadizo*, la *cerradura*, la *cortina*, el *espejo* y el *cajón*, para describir las diferentes ideas detrás de esta arquitectura femenina.

Recorreremos este lugar como un escenario de la memoria, donde cada uno de estos elementos nos acercarán a lecturas diferentes y multidisciplinarias, y al mismo tiempo revelarán las historias de sus dueñas. De la escala del *pasadizo* a la intimidad de un *cajón*, el *boudoir* refleja, con sus muebles, decoraciones, literatura y arte, la presencia de la mujer en la privacidad residencial y su influencia, supuestamente insignificante, en la sociedad de su tiempo.

El pasadizo

Espacios genéricos

Tanto hombres como mujeres han determinado, a lo largo de siglos de cambios tipológicos y estilísticos, el carácter de los espacios que hoy ocupamos. Las funciones y cualidades de nuestra arquitectura responden a una evolución impulsada por quienes los han habitado en diferentes momentos. Así como nuestros lugares definen interacciones y relaciones humanas, nosotros también, simultáneamente, damos forma a esa arquitectura que nos resguarda.

Es posible descubrir y clasificar, repasando la historia de la arquitectura residencial, lugares dedicados exclusivamente a los hombres, con características específicas y representativas de sus gustos y costumbres. El más cercano en el tiempo es la habitación para fumar, el

fumoir que formaba parte importante de las casas de familias acomodadas. Allí los caballeros se retiraban sin la compañía de mujeres, a distenderse y hablar entre cigarros, de negocios y política. Normalmente estaban decoradas con paneles de terciopelo, cuya función era absorber el humo del cigarrillo, y probablemente también aislarlas acústicamente de los oídos curiosos de las mujeres.

Pero anterior a estos espacios, una habitación más enigmática y especial en su concepción y uso formó parte de estas residencias de la nobleza: el *studiolo*, verdadero templo de inspiración y saber, exclusivo para los hombres.

Estos recintos del siglo XVI, de accesos escondidos y decorados con pinturas de piso a techo, estaban completamente aislados del mundo exterior. Sus obras de arte representaban el conocimiento de la época, que era traspasado a quienes pasaban tiempo allí. Con la ayuda de las musas y a través de la contemplación de las imágenes y colecciones exclusivas de objetos, animales y elementos fantásticos, el hombre se nutría de sabiduría a la vez que se comunicaba con sus antepasados y con los grandes filósofos de la antigüedad. Similar a los *gabinetes de curiosidades*, eran adorados por sus dueños que muchas veces allí practicaban alquimia en intentos desesperados por desafiar la naturaleza y el mundo conocido. Recordemos que hasta la creación de la enciclopedia por Diderot & D'Alambert en 1750, el saber se concentraba en colecciones privadas sin ninguna clasificación racional o científica. Estas habitaciones, antecesoras de los museos, eran verdaderos muestrarios del gusto y los intereses de sus dueños.

Uno de los más reconocidos por su valor espacial y pictórico fue el *Studiolo de Francisco I*, una pequeña estancia del Palazzo Vecchio de Florencia, construido por orden de Francisco I de Médici. En su decoración

participaron grandes artistas del momento, dirigidos por Giorgio Vasari, ayudado por los humanistas Giovanni Battista Adriani y Vincenzo Borghini.

Sus muros densamente decorados escondían espacios de guardado y simulaban las puertas de acceso, imperceptibles a simple vista. La llegada era sólo posible para aquel que supiera de su existencia y tuviera el permiso de cruzar a ese mundo privado.

Luego de la muerte de Francisco I el *studiolo* fue desmantelado, y sus obras trasladadas a la Tribuna de los Uffizi. La habitación fue olvidada, así como su ubicación en el palacio. Recién en 1910, con la ayuda de especialistas y siguiendo pistas históricas y rastros pictóricos en los cielorrasos, se logró reconstruir en su sitio original. Perdido en su propio lugar, pareciera que nunca perteneció al palacio, sino a la fantasía y al tiempo de los personajes que habitaron en sus muros.

Tratando de definir el opuesto, el espacio de la mujer, algunos autores señalan a la casa completa como arquitectura femenina. Gaston Bachelard, en su libro *La Poética del Espacio* describe la casa como “/.../ el primer mundo del ser humano. Antes de ser lanzado al mundo, como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. /.../ La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (Bachelard: 1965: 39).

El hogar como refugio de la descendencia, con su carácter uterino y defensivo, fue y sigue siendo aún hoy el dominio, muchas veces en silencio, de las mujeres. Milosz, en sus versos de *La tierra y los ensueños de reposo*, declara el rol de madre de la casa en sí al escribir: “Yo digo

madre mía, y pienso en ti, ¡oh, Casa!/ Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia” (Bachelard, 1965:82).

No casualmente el arquitecto y teórico renacentista Antonio di Pietro Averlino, conocido como Filarete, consideró al Arquitecto, en su tratado de 1464, como una mujer embarazada, una madre, gestando y generando¹ el proyecto arquitectónico.

El fuego, centro y corazón de la casa de la antigüedad, era considerado en las culturas clásicas el espacio de la mujer. La fundación y nacimiento de un nuevo hogar sucedía con el traslado del fuego por parte de la madre de la novia de la casa materna hacia el nuevo espacio. Fuente de calor y desde donde se alimentaba a toda la familia, pasaba de generación en generación: de madre a hija.

Sin embargo, mucho tiempo después y como resultado de un largo proceso de evolución arquitectónico y social, se gestó otro espacio, uno particular para la mujer dentro de palacios y grandes residencias que se convirtió en símbolo de femineidad y lujo, un espacio misterioso, guardián y testigo de los deseos y secretos de sus dueñas: nos referimos al *boudoir*, introducido en la arquitectura residencial inglesa en el siglo XVII. Fue imagen de independencia y deseo, y al mismo tiempo de sumisión y silencio, convirtiéndose en el recinto femenino por excelencia, con todos sus secretos y misterios escondidos

¹ La palabra *género* refiere normalmente a un grupo con características similares. Sin embargo *generar*, su verbo, significa producir, e incluso procrear. Su origen esta en el latín *genus, generis*, que significa linaje, nacimiento, clase o tipo natural. Algunos derivados secundarios de *genus* son general, congénito, primogénito y degenerar. Además, las palabras natural, naturaleza, nación y nacer, se originan en el verbo *gnasci* (nacer) que del mismo modo que *genus, generis* provienen de una misma raíz indoeuropea: *gen-*, que significa dar a luz, parir o engendrar.

en cada uno de sus cajones, y reflejados en todos sus espejos.

Fue la representación espacial de un concepto progresista y a la vez retrógrado del papel de la mujer en la sociedad moderna, celebrando su autonomía y sometimiento simultáneamente. Mientras la arquitectura residencial se complejizaba para generar un espacio específicamente femenino por primera vez, privado y libre en su interior, se convertía también en cárcel y guardián de su ocupante. La mujer adquiría independencia pudiendo leer y disfrutar de la soledad, y al mismo tiempo la perdía al cruzar su puerta. Veremos a lo largo de este trabajo que la dualidad entre el interior y el exterior de esta arquitectura es un reflejo del cuerpo y el pensamiento de la mujer: por un lado respondiendo a los preceptos sociales y principios dictados por la moda del momento, su exterior, y por otro dando espacio a ideas visionarias y avasallantes, su interior.

El *boudoir*, obsesión de pintores, escritores, artistas y fotógrafos, fue un espacio arquitectónico que se convirtió en figura retórica: metáfora de la mujer, dentro y fuera de su pequeño pero suntuoso y complejo mundo.

Por la cerradura

Privacidad y soledad

El *boudoir* fue introducido en Inglaterra en el siglo XVII y luego en Francia, en el siglo XVIII. Predominantemente presente en residencias de clases de élite, era uno de los tantos cuartos que comenzaron a incluirse con funciones y características específicas. El *boudoir* era uno de los recintos privados de la mujer, de los

muchos que escondían los palacios de la época entre corredores, puertas falsas y pasajes disimulados. Sus niveles de intimidad estaban regidos por las complejidades espaciales de su acceso, así como por su relación con las demás habitaciones privadas.

El arte de la distribución arquitectónica del siglo XVIII, desarrollado en viviendas de la nobleza, contaba con grupos de salas clasificadas principalmente en: habitaciones ceremoniales para negocios, habitaciones sociales para recibir amigos y entretener, y habitaciones privadas de descanso e intimidad. En esta última categoría la mujer encontró su lugar de resguardo y soledad.

Curiosamente se considera que el origen del *boudoir* fue el *studiolo* que, como ya dijimos, fue un espacio prioritariamente masculino, pero también es posible que sea la evolución del *oratorio*, un recinto aislado, devoto y privado donde las mujeres adineradas y casadas adoraban a su dios, poco permisivo con la sexualidad y el deseo. Este lugar de congoja estuvo presente en la arquitectura aristocrática desde el medioevo y seguramente fue modificando su carácter y función de acuerdo con los cambios sociales a lo largo de los siglos. En los inicios de la religión católica los oratorios debían permanecer ocultos debido a la incapacidad de profesar esta fe libremente, siendo verdaderos espacios secretos de comunicación con su dios.

En el siglo XVII probablemente cambió su carácter espacial hacia un recinto privado de reposo y sin ningún tipo de connotación religiosa, hasta convertirse, a fines del siglo XVIII, en el espacio donde todos los secretos de lo que allí ocurría permanecían guardados, en algún cajón, bajo llave.

Ambas habitaciones, el oratorio y el *boudoir*, compartieron su carácter altamente privado y en ellos la

mujer disfrutaba de su soledad. Sin embargo, el oratorio era despojado y sagrado, mientras que el *boudoir* era voluptuoso y provocador, incluso frívolo y libertino. Si el primero estaba dedicado al culto religioso, el segundo lo estaba al sentimiento hedonista de su dueña. Ambos espacios actuaron en su momento como escapes de estas mujeres a sus deberes como madres, y especialmente como esposas. Retiradas en su propio dominio, el esposo no podía interrumpir su estadía ni obligar su salida, y la mujer muchas veces extendía sus horas de rezos y meditación para evitar el sometimiento al que el matrimonio las había atado.

Cualquiera fuera su evolución dentro de la tipología residencial occidental, sin duda estuvo signada por la búsqueda de soledad y meditación. Más adelante, esa soledad se vería modificada por encuentros secretos y amoríos prohibidos.

Gaston Bachelard, en su libro *La Poética del Espacio* nos dice:

/.../ las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. (Bachelard, 1965: 42)

Podemos argumentar que fue la presencia de este espacio la que marcó la psicología de las mujeres del siglo XVIII, o que sus pensamientos y nuevas ideas sobre el mundo dieron forma a estos rincones de femineidad, influenciadas por el pensamiento de la Ilustración y su insistencia en la autonomía del individuo. De una forma u otra, el *boudoir* se convirtió en el espacio femenino por

excelencia, tanto arquitectónica como simbólicamente, considerándose así incluso hasta el siglo XX.

El *boudoir* del siglo XVIII rozaba en su conformación la fantasía y desafiaba su realidad física. Espejos, ornamentos, telas, perfumes y muebles de diseños suntuosos conformaban una atmósfera irreal, imaginaria y de ensoñación. Similares a los *studiolos* y *habitaciones de curiosidades* del siglo XVII, plagados de colecciones únicas, su concepción espacial era recargada y su disposición buscaba fomentar la imaginación de quien allí permaneciera. Eran espacios de inspiración y creación, y posiblemente de búsqueda de conocimiento y educación. Contenían diseños y piezas de gran valor, que podemos asociar a la historia de la mujer y su necesidad de posesión de mobiliario. Carmen Espegel, en su libro *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno* explica:

/.../ el mobiliario ha sido /.../ algo tradicionalmente femenino. El ajuar ha contenido, casi siempre, muebles, utensilios y ropas de uso común en la casa, sobre todo cuando no se les permitía heredar ni tierras ni propiedades. Ese conjunto de pertenencias que la esposa aportaba al matrimonio nos indica el obligado carácter nómada de la mujer en las sociedades patrilineales, que sólo podía llevarse consigo aquello que fuera móvil, no permanente. (Espegel, 2007: 22)

Otros autores y teorías de los orígenes y evolución del *boudoir* consideran que fue inventado para denigrar las actividades en soledad de la mujer, refiriendo tal vez a su deseo de educarse a través de la lectura. Muchas pinturas francesas representaron mujeres leyendo en sus *boudoirs*, alejados de los lugares públicos de la casa. Algunos libros eran considerados apropiados para estos recintos,

principalmente aquellos que contaban historias fantásticas de viajes y mundos imaginarios. El lenguaje era simple, considerando la educación generalmente elemental de las damas, y siempre tenían implícita alguna enseñanza moral que se ajustaba a lo que la sociedad esperaba de ellas. Política y filosofía, entre muchos otros, eran temas evitados, demasiado complejos y aburridos para estas mujeres que sólo debían asentir y entretener. Pero, como veremos más adelante, muchas mujeres no pudieron conformarse con tan poco.

Carmen Martín Gaité, en su libro *El cuarto de atrás* describe en uno de sus capítulos la invención de una isla por dos amigas de principios del siglo XX, que deseaban esconderse y crear mundos fantásticos que las ayudaran a escapar de una realidad política y social compleja. La conformación de un espacio propio, secreto y sin reglas, se convirtió para estas dos mujeres en refugio y defensa de su verdadero mundo:

Al día siguiente, inauguramos las anotaciones de Bergai, cada una en nuestro diario, con dibujos y planos; esos cuadernos los teníamos muy escondidos, sólo nos los enseñábamos una a otra. Y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños. Ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai [...]. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte. (Martín Gaité, 1999: 168)

Volviendo al *boudoir* y considerando la etimología de esta palabra francesa, encontramos que proviene del verbo francés *bouder*, que significa permanecer silencioso y aislado, pero sorpresivamente refiere específicamente a la aislación por mal temperamento. Algunas interpretaciones del término aluden al estado de ánimo premenstrual femenino, irritable e irascible, e incluso algunos sostienen que era el espacio ocupado por la mujer en pubertad, confundida y asustada. En definitiva la habitación para recomponerse y pasar, a solas, el mal humor.

Detrás de la cortina

Mostrar y esconder

El *boudoir* hoy es un espacio olvidado, perdido en el diseño residencial. Alguna vez ícono de la mujer en la arquitectura, permanece como un recuerdo de su privacidad en una sociedad de dominio masculino.

La Marquesa de Chatelet y Eileen Gray fueron dos mujeres separadas en el tiempo pero aunadas por una búsqueda común de esconderse y mostrarse en sociedades que mucho les deben, y poco les permitieron fuera de sus *boudoirs*.

Gabrielle Emilie Le Tonnelier de Breteuil, marquesa de Chatelet, matemática francesa nacida en 1706, incluyó en su Château de Cirey un *boudoir* y lo convirtió en un verdadero ícono de sus pasiones, tanto intelectuales como personales. Escritora y física abocada a la filosofía natural, tradujo textos de Isaac Newton al francés además de producir múltiples investigaciones de gran influencia en el mundo científico de la época. Además trabajó en escritos

relacionados con el rol de la mujer en la sociedad y su educación.

En sus biografías se suele enfatizar su carácter de amante de Voltaire, entre muchos otros hombres, y él mismo dejó en claro el papel de la mujer en ese momento al escribir, luego de la muerte de Chatelet que “ella era un gran hombre cuya única culpa fue ser mujer. Una mujer que tradujo y explicó a Newton... en una palabra, un gran hombre” (Noble, 1992: 199).

El padre de Emilie era jefe de Protocolo de la corte de Luis XIV y ella, aunque torpe en sus movimientos y modales, demostró desde la infancia una capacidad de aprendizaje sorprendente. Se casó con el Marqués du Chatelet con solo 19 años, y mientras su esposo viajaba por sus obligaciones militares, ella invitaba a su residencia matemáticos, filósofos y escritores de toda Europa para compartir sus ideas y debatir teorías.

El *boudoir* de Madame Du Chatelet tenía, como característica arquitectónica especial, maravillosos cielorrasos laqueados, cuya ejecución se extendió durante tres años. Esta técnica artística y artesanal, importada a Europa desde Japón y China, era muy difícil de lograr correctamente y tenía un costo económico elevado. Su proceso estaba determinado por el origen de la sustancia base, la savia del árbol de laca, venenosa al tacto hasta el momento de secar.

Chatelet no ocupaba este espacio para trabajo, pero pasaba largas horas bajo el maravilloso efecto del cielo laqueado estudiando música, filosofía, literatura, idiomas, e incluso leyendo los trabajos de su amante y compañero intelectual Voltaire. Era el espacio perfecto para escribir y recibir su correspondencia privada, y dar lugar a los

encuentros que, después de pactarse por escrito, sucedían en completa privacidad.

Voltaire conoció a Emilie en 1734, al ser forzado a esconderse por sus escritos en contra de Francia. Amigo del Marqués, eligió su residencia en Cirey para retirarse de la vida pública. Durante su estadía encontró en Emilie una compañera intelectual y también amorosa. Trabajaron conjuntamente en el libro *Elements de la philosophie de Newton* publicado en 1738, en el que lamentablemente sólo él fue incluido como autor. Sin embargo en el prefacio del libro aclararon la colaboración entre ambos, llegando Voltaire a confesar que todo el trabajo era autoría de Emilie.

Dentro de los escritos de esta mujer, fuera del ámbito científico, se destacó la traducción de *The fable of the bees* de Mandeville, un extraño texto sobre moral. No sólo lo reescribió del inglés al francés, sino que omitió y agregó partes, además de incluir un prefacio de su propia autoría. En él dejó en claro su visión de la posición de la mujer en el mundo científico de ese momento:

./.../es una de las contradicciones en la vida que siempre me ha asombrado, ver que la ley nos permite determinar el destino de grandes naciones, pero que no hay un lugar donde podamos aprender a pensar ./.../ Permitámonos reflexionar brevemente por qué, en ningún momento del curso de tantos siglos, una buena comedia, un buen poema, una respetada historia, una buena pintura, un buen libro de física ha salido de las manos de una mujer. Por qué estas criaturas, cuyo entendimiento parece ser en todos los sentidos similar al del hombre, parecen ser detenidas por una fuerza irresistible ./.../ Estoy convencida que muchas mujeres no son concientes de sus talentos por error de su educación, que los han enterrado por prejuicio y por falta de espíritu

osado. Mi propia experiencia lo confirma. La casualidad me permitió acercarme a hombres de letras que me extendieron su mano amistosa.. Entonces empecé a creer que era un ser pensante. (Du Chatelet, 2009:48- 49)

Con una personalidad única para su tiempo, y una capacidad intelectual llamativa entre sus pares masculinos en la ciencia, Emilie vivió para sus estudios y sus amoríos de *boudoir*. Murió luego de dar a luz a su cuarta hija, cuyo padre era su amante del momento, el poeta Jean-Francois de Saint-Lambert. En el momento de su muerte, su esposo, su amante y Voltaire estuvieron a su lado.

Eileen Gray, nacida en 1878 en Irlanda, fue otra mujer excepcional en una sociedad que no pudo entenderla y reconocer su genio.

Dueña de una personalidad especial, fue una de las pocas arquitectas modernas que se obsesionó con aprender la técnica de la laca, esta vez no aplicada a cielorrasos, pero sí a utensilios y principalmente a pantallas y biombos. Junto con sus diseños de mobiliario, que revolucionaron el gusto de la época, trabajó con el concepto del *boudoir*, desafiando la idea de familia y residencia tradicional.

De raíces aristocráticas, Eileen estudió en Londres para luego mudarse a París y especializarse en el arte de la laca junto al maestro japonés Seizo Sugawara. Su obra arquitectónica se focalizó en interiores, incorporando sus biombos, pantallas y muebles a una arquitectura despojada y personal. Su obra y talento han sido olvidados y poco estudiados a pesar de que su trabajo es comparable conceptualmente con el del gran maestro racionalista Le Corbusier, con quien tuvo una relación compleja y obsesiva.

Una de sus pocas obras arquitectónicas fue su propia casa de vacaciones, E-1027, al sur de Francia, que compartió con su amante Jean Badovici. La casa, construida a fines de la década del 20 del siglo pasado, se convirtió en su campo de experimentación tanto en arquitectura como en diseño de mobiliario.

Su nombre, E-1027, fue un código de unión de los amantes: E por Eileen, 10 por la letra décima del alfabeto J, 2 por B y 7 por Gray. En este juego de letras, las iniciales de Eileen abrazaban a las de su amante, igual que ella haría con los espacios de la casa que juntos habitarían. En su diseño no era claro qué espacios eran para qué actividad, y todos funcionaban como dormitorios que se entrelazaban entre sí. Un conjunto de cuidadosas y desestructuradas sorpresas, experiencias inolvidables que se sucedían como una coreografía de danza.

Cerca de la entrada había un peculiar nicho que contenía un espejo donde el visitante se arreglaba y preparaba para entrar a la estancia principal donde el dueño lo esperaba tendido en una cama. Este espacio, de carácter público, era despojado y sin indicios de seguir estándares de tipologías o funciones específicas. Sin sillones ni mesas de café, se destacaba la biblioteca, la cama y los cortinados, que filtraban la luz del sol y la mirada de los intrusos. Desde aquí el visitante entraba en una nueva habitación, que lejos de ser un comedor o estar, volvía a ser un dormitorio. Y entonces quienes entraban en esta casa entendían que su paso por el *boudoir*, ese nicho de preparación inicial, tenía como objetivo no la llegada a un espacio de estar de imponentes vistas, sino a una arquitectura de deseos y ensoñaciones. El *boudoir* era tanto el origen de la casa, como la idea rectora de todo el diseño.

Eileen ya había trabajado con el concepto del *boudoir* anteriormente, en su *Habitación-Boudoir para*

Monte Carlo, que se expuso en el *Salón des Artistes Decorateurs* en 1923. En este diseño combinó muros blancos con alfombras oscuras, paneles en laca con diseños abstractos y alfombras geométricas. Sofás, cama, espejos y biombos reinterpretaban la idea del *boudoir* en el siglo XX: el conjunto era diferente, dramático y muy distinto a las tendencias Art Decó del momento en Francia. La crítica francesa fue dura y terminante, rechazando su visión de interiorismo y arquitectura.

Este proyecto, como muchos de sus trabajos, fue considerado una mera decoración, supuesta ocupación más apropiada para las mujeres, alejándolas prejuiciosamente de la producción arquitectónica.

Eileen fue una de las pocas mujeres, junto con Anni Albers, Gunta Stölzl, Marianne Brandt, Margaret Dambeck Ernst Göhl, Margaret Leischner, Ljuba Monastirsky, Gertrude Dirks, Lisbeth Oestreicher, Otti Berger, Lilly Reich, Benita Otte, Marguerite Friedlaender-Wildehain, Ilse Fehling, Alma Siedhoff-Buscher, que formó parte de la Bauhaus de Walter Gropius. Sin embargo, la presencia femenina no eran completamente aceptada, quedando al descubierto en las palabras del propio fundador en una carta escrita por él y dirigida a la candidata Annie Weil:

Según nuestra experiencia no es aconsejable que las mujeres trabajen en los talleres de artesanía más duros, como carpintería, etc. Por esa razón en la Bauhaus se van formando talleres marcadamente femeninos como el que se ocupa de trabajar con tejidos. También hay muchas inscripciones en encuadernación y alfarería. Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas (Droste, 1993:39).

Para poder ejercer la arquitectura ellas debieron, en su mayoría, exiliarse en otros países, principalmente Estados Unidos, donde pudieron desarrollar su obra.

Le Corbusier estuvo obsesionado con la casa E-1027 de Eileen, no sólo por parecer por fuera un diseño de él mismo, sino por su creadora y habitante. Sin embargo esta casa era muy diferente a las del maestro racionalista: creada desde adentro hacia afuera, era el reflejo del pensamiento de esta excepcional mujer. Sus interiores eran la esencia de la casa y la ideología que ellos representaban, el desafío a la familia tradicional. Le Corbusier, que en sus diseños racionalistas era un revolucionario en la forma, mantenía la distribución conservadora patriarcal con la habitación principal como centro. Eileen, al poner el acento en el *boudoir*, planteó una reorganización de la familia, y de la arquitectura del mismo Le Corbusier. Sin jerarquías y con habitaciones anónimas, los espacios de la E-1027 estaban disponibles tanto para familiares como para extraños y amigos.

No es casualidad que sólo este proyecto fuera construido completamente y que su origen y razón sean sus interiores, considerando el espacio en la sociedad y la cultura que las arquitectas tuvieron en ese momento. Sin embargo resultan más reveladores al pensarlos como arquitectura de la mujer, generada desde adentro como el niño desde el regazo.

Como huésped de Badovici, Le Corbusier solía pasearse desnudo por la casa en busca de la atención de la talentosa arquitecta. Obsesionado con ella y dispuesto a comprar la casa a cualquier precio, tuvo que conformarse con una pequeña morada en las inmediaciones de su deseo frente a la negativa reiterada de Eileen. Su capricho de pertenencia fue tal que llegó a vandalizar los espacios de la E-1027 en una de las ausencias de sus dueños en 1938,

imponiendo sus propios murales a los interiores de la arquitecta. Tapó las paredes blancas y puras originales con dibujos coloridos de sexo y violencia. En uno de ellos dibujó a Eileen y Badovici entrelazados y dando a luz a un hijo que nunca existió: un desesperado intento por convertirlos en una familia tradicional. Estos murales fueron considerados por la historia de la arquitectura moderna como tesoros a mantener, olvidando a la casa a la que fueron impuestos, su creadora y sus ideas.

E-1027 y Eileen fueron para Le Corbusier un enigma secreto e indescifrable, hasta su muerte, frente a esta casa, ahogado en el mar mediterráneo de Roquebrune-Cap-Martin, en 1965.

Al revisar la obra de esta talentosa arquitecta es posible entender que la casa, como sus muebles y diseños interiores, son todos exponentes de su interés por el espacio de la mujer y la privacidad. Pantallas corredizas y piezas de mobiliario modificaban el uso y la percepción de cada espacio, ocultando y revelando puertas, escaleras y habitaciones contiguas. Mostrar y esconder, proteger y exponer, transitan el límite entre lo público y lo privado desde la visión de una mujer fuera de su tiempo.

Tanto Chatelet como Gray desafiaron sus espacios sociales y contribuyeron notablemente en sus campos de estudio e investigación. Ambas adoraron la técnica del laqueado y a través de ella, el trabajo paciente pero único en sus resultados. También ambas encontraron en el espacio del *boudoir* la soledad tan anhelada, además de la inspiración para escapar de la sociedad que las oprimía. Fueron grandes exponentes de su tiempo, una en las ciencias exactas, otra en el arte y la arquitectura, y sin embargo ambas son reconocidas, no por sus logros y aportes, sino por quienes fueron sus amantes.

En el espejo

Reflejar y desear

La Filosofía en el Tocador (La Philosophie dans le boudoir ou Les instituteurs immoraux) es una novela atribuida al Marqués de Sade, aunque publicada anónimamente en 1795. En esta historia, contada a modo de diálogo teatral, la joven virgen Eugenia es educada en el mundo del deseo y el libertinaje por un grupo de “instructores”. Este aprendizaje llega a los extremos de la tortura y el dolor, culminando en trastorno y muerte. El espacio donde transcurre la obra es un *boudoir*, que por momentos parece comportarse como un personaje más, pervertido e influyente en la formación de Eugenia.

La connotación predominante en la simbología del *boudoir* desde fines del siglo XVIII en adelante es sexual. Entendido como el espacio de los placeres secretos de sus dueñas, y de los invitados que allí encontraban lo prohibido, esta concepción fue enfatizada por los escritores de la época que lo convirtieron en la escenografía constante de momentos afectivos y excesos carnales. Se lo consideraba un espacio erótico, metáfora del cuerpo, seductor y sin tapujos, de la mujer.

El proceso de vestirse y desvestirse en este lugar creaba las más variadas fantasías en los hombres, alimentadas por la suntuosidad y excesos decorativos que envolvían y acariciaban a quienes allí dejaban encantarse. Sus muebles y cortinados evocaban el cuerpo femenino, delineado en cada vuelta de su arquitectura, pudiendo estar ausente y aun así despertar el deseo de quien imaginaba su presencia.

Desde sus orígenes como oratorio, donde la mujer evitaba a su esposo impuesto e indeseado, el *boudoir* dio lugar a las relaciones de los amantes, que satisfacían a los cónyuges disconformes. Tanto al proteger a la mujer negada, como en dar lugar a posibles encuentros posteriores con terceros, el *boudoir* se convirtió en el refugio de las relaciones extramatrimoniales de la aristocracia. Era un espacio de poder femenino ilegítimo y clandestino, o al menos así lo hicieron público novelas y escritos que lo volvieron protagonista de su época.

Este espacio también se consideraba el lugar de meditación y retrospectión para la mujer en busca de la felicidad, posibles vestigios del ya nombrado oratorio medieval. Y para poder alcanzar la felicidad verdadera debía externalizar las propias pasiones y gusto.

El gusto, en el siglo XVIII, además de referirse a la percepción física de la comida, se relacionaba figurativamente con la capacidad de discernimiento, delicadeza de juicio y sensibilidad. No solo incluía el comportamiento personal, sino también los modales y lenguaje, que se reflejaban en las posesiones materiales. El refinamiento de los sentimientos, a través de los sentidos, se traducían en objetos que representaban a su dueña.

El *boudoir* de Madame du Chatelet, aquel compartido con Voltaire y muchos otros en Cirey, estaba decorado con pinturas del francés Jean- Antoine Watteau. Sus imágenes representaban los cinco sentidos, *L' Ouïe*, *L'Odorant*, *Le Gout*, *Le Toucher*, *La Veüe*, y un sexto que dominaba los cinco anteriores: el amor, considerado el más delicado y refinado de todos. Para Emilie el amor, la felicidad que dependía del otro, era una pasión que despertaba el deseo de vivir. Y el *boudoir* era donde el amor era imaginado continuo, eterno y verdadero.

No sólo se refería al amor consumado, sino también a la galantería y el coqueteo. En estos modos de amar la mujer aparecía como inocente, aniñada y tímida, seduciendo a su amante a través de la insinuación y la provocación que la irresistible gracia femenina se permitía entre estas cuatro paredes.

María Antonieta, símbolo de la Francia frívola y despilfarradora de fines del siglo XVIII, tuvo en sus diferentes residencias *boudoirs* con las más variadas y exóticas decoraciones. Puertas simuladas en paneles de las habitaciones daban acceso a estos espacios famosos por ser testigos de la promiscuidad de “L'autre-chienne”, como la llamaban sus opositores. Rubíes, perfumes y espejos encantaban a sus amantes y hacían volar la imaginación de quienes escuchaban las descripciones de estos espacios por terceros. Solía fantasearse que ella allí replicaba momentos de los festejos conocidos como *Los placeres de la isla encantada*, organizados en Versalles originariamente por Luis XIV. Teatro, ópera, comedia y ballet se unían en aquellas épocas para entretener y asombrar a la élite francesa con espectáculos que demostraban la opulencia de Francia.

En el Petit Trianon, la residencia de María Antonieta en las inmediaciones de Versalles, su *boudoir* contaba con espejos que en la noche se elevaban mecánicamente desde el piso para tapar las ventanas, y las miradas indiscretas. La habitación se transformaba para reflejarla y proteger su privacidad. Durante el día, se hundían en el piso y daban paso a la luz del sol y a las vistas del jardín.

En el Palacio de Fontainebleau dos *boudoirs*, separados por diez años en su construcción, fueron ofrecidos a María Antonieta como regalo de su esposo, Luis XVI, en un desesperado esfuerzo por lograr que la reina se sintiera cómoda fuera de sus aposentos del Petit Trianon de

Versalles. Fontainebleau, usado principalmente en otoño como residencia de caza para el rey, resultaba aburrido y poco estimulante para ella.

El primero de los *boudoirs* era un espacio decorado con detalles exóticos e importados de culturas orientales. El segundo, de 1786, se encontraba entre los aposentos del rey y de la reina y estaba ornamentado con importantes muebles y pinturas inspiradas en Pompeya. Los paneles con motivos musicales y mujeres bailando se fusionaban con paños de espejos que multiplicaban infinitamente el espacio, reflejando los destellos dorados de las molduras y enfatizando el aspecto escenográfico y fantástico del *boudoir*. El mismísimo Luis XVI fue el encargado de asegurar las cerraduras y trabas de acceso y salida de estos espacios, aunque de poco sirvió para controlar a la inquieta María Antonieta.

El *boudoir* como metáfora de la opulencia y la adoración por el cuerpo femenino continuó dentro del ideario cultural de los siglos siguientes, llegando al XX de la mano de la fotografía y la pintura.

La denominada *fotografía boudoir* tuvo sus orígenes en 1920, cuando la desnudez de la mujer expuesta públicamente era considerada ilegal. A través de este estilo, desarrollado principalmente por Albert Arthur Allen, el cuerpo femenino cobró protagonismo una vez más como arte y no como objeto sexual, o al menos esa fue la intención de este fotógrafo de la costa oeste americana.

Su serie *The Boudoir* de 1924 incluyó numerosos retratos de mujeres desnudas, algunas posando en sus tocadores. Pero no fue sólo el escenario usado lo que los llevó a llamar este estilo fotográfico así, sino todo el simbolismo y reacción que provocó la desnudez de sus

modelos, protagonistas imperfectas y alejadas de cualquier estereotipo de belleza del momento.

En su polémica colección declaró que *el boudoir* era el dominio de la mujer, prohibido e íntimo, que sugería, lejos de la lujuria y los excesos, una belleza casta.

Curiosamente, como muchos artistas y pensadores que trabajaron con la idea del *boudoir*, Allen fue juzgado, olvidado y borrado de la historia de la fotografía y el cine, a pesar de sus importantes aportes y particulares visiones sobre estas nuevas tecnologías.

En 1940 el estilo *boudoir* tomó fuerza una vez más, esta vez con las pinturas de las *pin up girls*. Alberto Vargas, un artista peruano asentado en Estados Unidos, fue su creador representando mujeres en poses sensuales, rodeadas de elementos característicos de la época. Estas imágenes se convertirían en valiosas posesiones de los soldados de la Segunda Guerra Mundial.

En los años '70 tuvo un nuevo impulso, pero finalmente considerándose como arte, y no como una simple reproducción del cuerpo femenino. Sin embargo, en ciertos círculos sociales, se siguió considerando pornografía decorada, sin sentido ni mensaje detrás de la desnudez de estas mujeres.

Sin duda que la *fotografía* y la *pintura boudoir* actuaron como reflejo de la mujer del siglo XX, desnuda y vulnerable, pero al mismo tiempo más segura que nunca.

Dentro del cajón

Pensamiento y secreto

Una última mirada sobre el significado del *boudoir* nos lleva a considerar, no tanto el aspecto físico de la mujer, su exposición y entrega al hombre, sino su pensamiento y mirada del mundo desde su encierro. Allí donde se viste, arregla y perfuma, siguiendo los dictados de la moda del momento, esconde entre sus pertenencias dispersas por el tocador, sus ideas y anhelos.

Es importante destacar que, aunque este espacio en el siglo XVIII sólo estuvo presente en residencias de personas acomodadas económica y socialmente, en literatura apareció en la cotidianeidad femenina de todas las clases. El *boudoir* como narración se despegó de la realidad para describir el género femenino dejando de lado dinero y poder.

Lady Morgan, afamada novelista irlandesa nacida a finales del siglo XVIII, escribió, en sus últimos años *The Book of the Boudoir*, publicado en Londres en 1829. El título del libro refirió tanto a su ubicación dentro de la casa como a su contenido. Ella misma, en la introducción, describió cómo en las grandes casas existían libros que no entraban en ningún catálogo de biblioteca y sus títulos coincidían con su destino en la residencia. Pero esta elección aquí fue mucho más significativa: considerado por su propia autora como un escrito poco importante, en realidad fue una recopilación de ideas referidas a su vida cotidiana. El libro fue la visión inocente y desestructurada de una mujer de principios de siglo XVIII sobre temas tan variados como el egoísmo, el amor, la eternidad, la maternidad, las reuniones sociales y la religión entre otros muchos capítulos que se convirtieron en testimonio del pensamiento femenino del siglo XVIII.

Es interesante el capítulo denominado “Mujeres matemáticas”, en el cual declaró que no existía nada del pensamiento imaginativo de las mujeres en la matemática,

siendo ésta una ciencia para el hombre. Y nombró allí a la marquesa de Chatelet, “La belle Emilie of Voltaire”, y a Madame Ferrand, amiga y amante de Condillac, como excepciones en ese mundo de hombres. Declaró que las ciencias exactas no estaban hechas para las mujeres, argumentando que sus sentimientos eran demasiado delicados para la frialdad de los cálculos y los números, además de considerar que la matemática, como método de disciplina mental, resultaba más atractiva por su desconexión con el mundo y la moral, antes que por su rigor y exactitud. Describió cómo, para la mente de la mujer, sólo podía incentivar la pedantería, opacando a la intuición, su aliada y por tanto enemiga de la razón, que les había permitido influenciar asuntos públicos desde lo privado.

Sin embargo, la excepción de Emilie en las matemáticas, como ya hemos visto, se debió no sólo a su genio sino principalmente a su carácter y personalidad avasalladora, lo que ella misma llamó “espíritu osado”. Virginia Woolf hace hincapié en las dificultades femeninas en la historia al hablar de la posible mujer poeta de los siglos anteriores, aquella olvidada y desconocida, considerando que

/.../ una mujer nacida con un gran talento en el siglo XVI se hubiera enloquecido, se hubiera tirado un balazo, o hubiera acabado sus días en una choza solitaria, fuera de la aldea, medio bruja, medio hechicera, burlada y temida. Porque no se precisa mucha habilidad psicológica para saber que una muchacha de altos dones que hubiera intentado aplicarlos a la poesía, hubiera sido tan frustrada e impedida por el prójimo, tan torturada y desgarrada por sus propios instintos contradictorios, que debía perder su salud y su cordura. (Woolf, 1929: 50)

Volviendo al *boudoir* y al siglo XVIII, podemos decir que fue convertido en figura retórica, símbolo de la sexualidad pero también del pensamiento femenino, conocido más como palabra y metáfora en piezas literarias, que como espacio arquitectónico. En inventarios y registros de arquitectura tuvo recién su aparición física verificable a mediados del siglo XVIII, entre 1727 y 1738, en el libro de arquitectura *L'Architecture françoise* de Jean Mariette. Esta presencia tardía en la historia desdibujó aún más la borrosa línea entre su realidad física y su existencia en el imaginario de la época.

Las *novelas de boudoir*, sí conocidas y populares desde principios del siglo XVIII, relataban historias de amor, creando espacios psicológicos donde el lector se refugiaba para compartir con los amantes la transgresión de sus encuentros. Presentaban diseños con tocadores, cajoneras, cortinados, sillones, espejos, que conformaban un todo recargado y repleto de posibilidades imaginarias. Algunas veces una habitación completa, otras sólo un mueble, el *boudoir* siempre tenía, mas allá de su escala real, un complejo mundo de rincones y recovecos que enfatizaban su carácter misterioso. Y en la literatura estos pliegos eran perfectos para imaginar historias, encuentros y decepciones de amantes olvidados.

La cualidad más preciada del *boudoir* era la privacidad y su capacidad de resguardar su contenido de intrusos. Una puerta, una llave, un cerrojo protegían los secretos que allí se escondían, igual que un diario íntimo, igual que una carta en su sobre. Virginia Woolf nos dice en su libro *Un cuarto propio*, que es necesario para una mujer escritora contar con una entrada económica propia, refiriéndose al poder de pensar por una misma, y con un cuarto propio con cerradura, el poder de introspección, para poder escribir sin interrupciones ni prejuicios. Carmen Martín Gaité, en su comentario sobre el libro de Virginia Woolf al comienzo de *Desde la ventana*, remarca la

importancia de este cuarto propio (ella misma apropiándose y conquistando su nuevo cuarto neoyorquino), y de la necesidad de habitarlo y disfrutar de la soledad sin interferencias, no para encerrarse sino para liberarse.

Gaston Bachelard nos permite volver a la idea de privacidad, esta vez capaz de ser contenida en una pequeña cajita, pudiendo ser cualquiera de esas dispersas por un *boudoir*, al decir:

En el cofrecillo se encuentran las cosas inolvidables, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial. (Bachelard, 1965: 125)

Carmen Martín Gaité toma este mismo concepto para esconder sus cartas adolescentes en *El cuarto de atrás*, recordándonos que el tiempo en un cofre se proyecta hacia atrás: “Luego, durante años, me estuvo escribiendo cartas a Salamanca, las guardé mucho tiempo en un baulito de hojalata, que había sido antes de mi madre” (Martín Gaité, 1999: 42).

Más adelante, en su relato, describe con mayor precisión el lugar donde habitaba el cofre de su madre, el cuarto de atrás:

/.../ me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que solo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de

allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos. Mi madre se pasaba las horas muertas en la galería del cuarto de atrás, metiendo tesoros en el baúl de hojalata. (Martín Gaité, 1999: 80,81)

No es un dato menor en esta historia que el objeto que permite a la protagonista volver su realidad un sueño y su sueño una realidad, es una pequeña cajita, íntima, secreta y dorada, que resguarda en su interior nada más ni nada menos que píldoras para la memoria.

Volviendo al *boudoir* como metáfora y espacio, la mujer se reflejaba, gigante y apabullante en el espejo para su amante, y al mismo tiempo se deslizaba, mínima y secreta, en el interior de alguna cajita dorada, en el fondo de algún cajón, para esconder sus pensamientos y reflexiones.

Madame Du Chatelet leía su correspondencia privada en su *boudoir*, y según el inventario de elementos que se registró, luego de su muerte en 1749, sus cartas eran celosamente guardadas en uno de sus cajones, tal vez dentro de un cofrecito, junto al silencio apabullante de los recuerdos.

Conclusión

El *boudoir* nos ha permitido, a través de sus múltiples facetas y significados, descubrir que el espacio de la mujer es mucho más complejo que una simple habitación. Cada cultura, cada manifestación artística ha creado su propio *boudoir*, a veces amplio y libre, a veces pequeño y escondido, para contener el pensamiento femenino.

Sin duda que el cambio en la situación de la mujer, y por consiguiente su reflejo en la arquitectura a partir del siglo XVIII, están ligados a la alfabetización y la llegada de la lectura a sus vidas. Así como los hombres fantaseaban con placeres escondidos dentro del *boudoir*, las mujeres descubrían el mundo entero encerradas en este mismo espacio, pero con un libro en la mano. La llegada del saber fue permitida a las mujeres, pero limitada, controlada y en la soledad de su *boudoir*.

Tal vez entonces el espacio femenino por excelencia no tuvo tanto que ver con su sexualidad, sino con su interés por saber y así encontrar sus propias respuestas. La mujer, considerada el sexo débil y sometido, encontró dentro de la arquitectura doméstica su espacio para ejercer un poder que en la sociedad era inexistente. Pero dentro de esas paredes, rodeada de sus telas y perfumes, podía modificar el curso completo de la historia. Cuántas decisiones y arrebatos se habrán gestado en estos espacios, cuántas estrategias habrán sido modificadas luego de un paso escondido por estos aposentos. Y no me refiero a la capacidad seductora del *boudoir* y su dueña, sino a su búsqueda de aprendizaje y conocimiento, a escondidas, para manejar luego los hilos del considerado sexo fuerte.

Bibliografía

- Adam, Peter (2009). Eileen Gray. Her life and work. The Biography . Schirmer- Mosel.
- Bachelard, Gaston (1965). *La Poética del Espacio*. Mexico- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cheng, Diana (2011). *The history of the Boudoir in the Eighteen Century*. PhD Dissertation. School of Architecture McGill University.
- Chico, Tita (2005). *Designing Women. The Dressing Room in Eighteenth Century English Literature and Culture*. Associated University Presses.
- Droste, Magdalena (1993). *Bauhaus 1919-1933*. Berlin. Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung.

Du Chatelet (2009). *Selected Philosophical and Scientific Writings (The Other Voice in Early Modern Europe)*. Chicago. University Of Chicago Press.

Espegel, Carmen (2007). *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires, Nobuko.

Hollis, Edward (2014). *The memory palace: a book of lost interiors*. Portobello Books Ltd.

Lady Morgan (1829). *The book of the boudoir*. Henry Colburn, New Burlington Street.

Martín Gaité, Carmen (1999). *El cuarto de atrás*. Barcelona, Ediciones Destino.

Martín Gaité, Carmen (1987) *Desde la ventana*. Madrid, Ediciones Espasa Calpe.

Noble, David F (1992) *A World without Women: The Christian Clerical Culture of Western Science*. Knopf Doubleday Publishing Group.

Woolf, Virginia, traducido por Borges, Jorge Luis (1956). *Un Cuarto Propio*. Buenos Aires, Sur.

**BÚSQUEDA, DESMONTAJE Y CONSTRUCCIÓN DE
IDENTIDADES FEMENINAS EN LAS NOVELAS *TODAS
ÍBAMOS A SER REINAS Y EL ARCA DE LA MEMORIA*,
DE PAULINA MOVSICHOFF**

Ana María Hernando

Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba

El relativo protagonismo que la mujer ha tenido a lo largo de la historia, ofrece diversos matices a considerar. En estos últimos tiempos, en el marco del escenario de la recuperación de las democracias en las sociedades latinoamericanas contemporáneas, es posible advertir que la mujer está accediendo a la actividad reflexiva o a la plenitud autoconsciente de su personalidad en la búsqueda de la construcción de su identidad. En esta ponencia nos vamos a centrar en el marco teórico de los debates que giran alrededor de dos feministas post-estructuralistas, cuyas contribuciones a los estudios de género han sido significativas. Ellas son Teresa de Lauretis (1938, Italia) y Judith Butler (1956, Estados Unidos). En un segundo momento, intentaremos articular -si es posible- sus postulados con algunos personajes femeninos que transitan por las novelas *Todas íbamos a ser reinas* (1995) y *El arca de la memoria* (2012), de la escritora cordobesa Paulina Mowsichoff.

Desde la mirada de las últimas décadas del siglo XX, las teorías de la diversidad sexual, del nomadismo, del cuerpo sin órganos, de las complejas estructuras del poder y del incierto y problemático devenir, surge, a partir del post estructuralismo francés, una crítica a la visión clásica y a las producciones socio-culturales que reproducen las narrativas hegemónicas. La crítica en general sostiene la idea de que los cuerpos, de algún modo, son algo construido. Pero, si no hay sujeto que decide sobre su género, ya que, por el contrario, el género es parte de lo que determina al sujeto, concebir el cuerpo como algo construido exige re-concebir la significación de la construcción misma. Afirmar que el sexo ya está “generizado”, que ya está construido, no explica todavía de qué modo se produce forzosamente la “materialidad” del sexo. ¿Cuáles son las fuerzas que hacen que los cuerpos se materialicen como “sexuados”, y cómo debemos entender la “materia” del sexo y, de manera más general, la de los cuerpos, como la circunscripción repetida y violenta de la inteligibilidad cultural? ¿Qué cuerpos llegan a importar? ¿Y por qué?

En el interesante recorrido planteado en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Teresa de Lauretis, da algunas respuestas. Es una de las teóricas más audaces del pensamiento feminista contemporáneo y se pregunta: “¿Quién o qué es una mujer? ¿Quién o qué soy yo?”. Esboza que cada mujer construye a partir de sí misma su propio itinerario feminista, su propia manera de estar para y dentro del feminismo. En sus ensayos recogidos entre 1986 y 1996, nos habla de las diferencias y divisiones que pueden existir dentro de un mismo camino, como de las que existen entre uno y los otros miles posibles recorridos. La necesidad de valorar las diferencias es -como precisa la autora- una vez más una necesidad política porque

[...] son precisamente las diferencias internas a cada una de nosotras, si tomamos conciencia de ellas, si las admitimos y las aceptamos, las que nos permiten

entender y aceptar las diferencias internas a las otras mujeres y así, quizás, perseguir un proyecto político común de conocimiento e intervención en el mundo (Lauretis en Bach, 1990, p.73).

En estos ensayos Teresa De Lauretis, además de reconstruir, como promete en el prólogo, su “recorrido intelectual, personal y político a través del feminismo”, evoca y entrecruza las propuestas teóricas y políticas, las reflexiones personales y los debates colectivos, las dudas metodológicas y las aportaciones críticas que constituyen la urdimbre y la trama del pensamiento feminista de los últimos veinte años. A este cuadro vívido de la “pasión intelectual” (según la definición de Rosi Braidotti) que ha animado el trabajo teórico de las mujeres se añade un riguroso examen crítico de cómo la difusión del feminismo ha conllevado una multiplicación de enfoques analíticos y, por ello, una mayor atención no sólo a la diferencia sexual, sino a todas las diferencias que existen entre las mujeres -diferencia de clase, raza y orientación sexual, para mencionar las más relevantes- y dentro de una misma mujer, o sea aquellas “grandes diferencias [...] que inciden imprescindiblemente en la misma diferencia sexual, es decir, en el modo en que cada una de nosotras vive la propia condición de sujeto sexuado y generado mujer” (Lauretis, 1984, p.19).

En la década de los '80, Teresa De Lauretis hace una nueva lectura de la sociedad y propone categorías que marcarán un antes y un después en la teoría feminista. Hacemos referencia a conceptos como “sujetos excéntricos” y “tecnologías del género” –influencias de Althusser y Foucault respectivamente, como también del estructuralismo y el psicoanálisis–. Conceptos que abren espacios a nuevos universos de conocimientos y agenciamientos políticos. Posteriormente De Lauretis afirma que en toda sociedad hay un sistema sexo-género, que está en estrecha relación con factores políticos y económicos.

En consecuencia, manifiesta que la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación, y de su auto-representación. La analista advierte diferencias entre las representaciones y auto-representaciones masculinas y femeninas. Lo femenino se construye con lo “otro” de lo masculino. En muchas circunstancias los sujetos femeninos son lo que queda en los márgenes del discurso hegemónico. Cuando De Lauretis habla de “sujeto” y de la “construcción de la subjetividad”, lo hace al mismo tiempo desde los planos psicológico –en relación a la constitución de su subjetividad– y ontológico –en la consideración de los sujetos en tanto sujetos sociales a través de los lenguajes que operan en la sociedad en que están insertos–. Hasta este punto hemos planteado la noción sujeto-mujer, sujeto sexuado. En la historia del feminismo, también está planteado desde los inicios que la diferencia entre lo masculino y lo femenino está basada en términos de diferencia sexual y que las mujeres han sido invisibilizadas en tanto sujetos, en virtud de esa diferencia.

No obstante el avance observado en la toma de conciencia de que los mecanismos sociales de opresión de las mujeres y, entre otras, en la consideración que las diferencias son culturales y no naturales, algunas teóricas –como Monique Wittig– observan que en realidad todavía queda “en el medio de la cultura un núcleo de naturaleza que se resiste a ser examinado, una relación cuya característica se encuentra inevitablemente en la cultura y en la naturaleza, que es la relación heterosexual” (Lauretis, 1990, p. 73).

Este planteo posibilita dar un paso adelante al formular la necesidad de postular un nuevo tipo de sujeto que se encuentre fuera del sistema conceptual vigente: el concepto de “sujeto excéntrico”, constituido en un proceso de nueva comprensión de la historia y de la cultura. Este sujeto excéntrico es “una posición que se logra por medio de las prácticas del desplazamiento político y personal a

través de los límites de las identidades sociosexuales y de las comunidades, entre los cuerpos y los discursos” (Lauretis en Bach, 1990, p.106).

Por otro lado, después de una generación de declaraciones y obras feministas que intentaron traducir el cuerpo femenino a la escritura, se destaca Judith Butler, la segunda teórica a tener en cuenta. Su obra se caracteriza por hacer revisiones críticas de los posicionamientos teóricos de los feminismos esencialistas. Plantea nuevas formas de habilidades de los cuerpos en la paradoja que se crea entre lo que es la capacidad de acción del individuo y su formación y dependencia con respecto al poder. Desde los años 90 ya se cuestionaba la idea de que el sexo era algo natural; Butler plantea que el género se construye socialmente. Basándose en las teorías de Foucault, Freud y sobre todo en Lacan, se posiciona y sobrepasa el género y afirma que el sexo y la sexualidad lejos de ser algo natural son, como el género, algo construido. Precisamente por la influencia de Lacan, nos habla de lo “forcluido”, es decir, de aquellas posiciones sexuales que supone un trauma el ocuparlas. El individuo está en una “heterosexualidad falocéntrica”, es decir, una heterosexualidad regida por la normativa heterosexual masculina. Butler propone, en definitiva, la desnaturalización de conceptos como el sexo, el género y el deseo, en tanto que son construcciones culturales de normas que violentan a aquellos sujetos que no participan de las mismas. Sus preguntas acerca de las categorías de identidad han influido sobre diversos campos y continúan desafiando las viejas ideas del género, en su propuesta de repensar al sujeto. El sujeto de Butler no es un individuo sino una estructura lingüística en formación. Si se sostiene que la subjetividad no es un hecho y que el sujeto está siempre en un proceso interminable de “devenir”, es posible repetir la “sujeción” en diferentes formas. Butler cree que la subjetividad es una construcción y el hecho de apegarse a una sola identidad puede llegar a oprimir la identidad misma. A menudo la identidad puede

ser vital para enfrentar una situación de opresión, pero sería un error utilizarla para no afrontar la complejidad. En consecuencia, destaca los actos performativos en torno a la identidad que acaban creando nuevos resultados. La teoría performativa del género fue una de las contribuciones importantes de esta crítica feminista. La performatividad debe entenderse, no como un “acto” singular y deliberado sino como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.

Principio del formulario

Final del formulario

Por los caminos de la ciencia ficción

La escritora cordobesa Paulina Mowsichoff, celebrada en los círculos de la producción crítica feminista latinoamericana, a través de sus novelas *Todas íbamos a ser reinas* (1995) y *El arca de la memoria* (2012), expresa en su universo escriturario inéditas travesías desde el cuerpo y la sexualidad, así como nuevas construcciones ideológicas, políticas y lingüísticas. Las protagonistas de la primera novela, Adelaida y su sobrina Eloísa, van construyendo espacios de libertad en una sociedad signada por siglos de mandato patriarcal. La segunda, biografía novelada, gira en torno a la figura de Rosario Castellanos, una vanguardista del feminismo latinoamericano.

En la novela *Todas íbamos a ser reinas* se narran historias de diferentes personajes femeninos, mujeres de distintas edades y con aspiraciones y destinos diferentes, que comparten lazos familiares. Novela estructurada en cuatro momentos -*Reencuentro*, *De Mareas y Vértigos*, *Distancias* y *Brújulas*-, se inicia con un epígrafe de unos

versos de Gabriela Mistral: *Todas íbamos a ser reinas/ de cuatro reinos sobre el mar/ Rosalía con Epigenia/ y Lucila con Soledad*. El relato abarca dos generaciones y se sitúa en Argentina, en Buenos Aires. Hay dos personajes femeninos principales: Adelaida y Eloísa, su sobrina. Adelaida, regresa a su pueblo luego de una estancia en París y desde su experiencia parisina, inicia una serie de relaciones y situaciones que se vinculan con “anhelos de libertad”. Regresa al pueblo y ante la conmoción de su llegada: “...se preguntaba qué vida le esperaría en aquel pueblo en donde las mujeres envejecían tejiendo puntillas para el altar” (Movsichoff, 1995, p. 15). Adelaida, dedicada solo a sus sueños de artista, comienza a interesarse y a colaborar en ese otro proyecto de país por el que también luchara su padre. Mantiene relaciones con varios hombres y tiene una hija, Felicia, que es desafortunada en el amor porque le prohíben casarse con Antú, por ser hijo de una criada. Enmudece en épocas de conflictos, y este negarse a hablar –según la crítica- puede interpretarse como una reacción ante el lenguaje considerado como un medio que engaña y corrompe. Compleja muestra de una subjetividad femenina. Esto sucede por primera vez cuando, habiendo sido descubierto su amor adolescente por Antú (el hijo indígena de la sirvienta Engracia), el muchacho es obligado a alejarse de ella, aunque recupera el habla poco después: “Adelaida [...] Prometió abandonar la relación si Felicia recuperaba el habla”.(p. 106). Sin embargo, Felicia posee un discurso propio, interno, que revela una toma de conciencia con respecto a su situación de mujer-prisionera y desilusionada. A través de este discurrir interior se dirige a su marido:

Yo te pregunto, Onofre: ¿Entonces era esto el amor? (...) Ahora voy sabiendo, Onofre, a las mujeres se nos cría únicamente para tener un hombre y para que, una vez obtenido, se vaya como te vas vos a la pulpería o a traer guachos al mundo (...) yo soñaba cuando pequeña en (...) irme a recorrer países,

puertos desconocidos, el mar, las aventuras, eso hubiera deseado, ser marinero, pero qué soy ahora (...) una gaviota condenada a vivir en la tierra, en un pájaro que bate sus alas en una jaula dorada. (p. 152)

Observemos que este discurso interno es de naturaleza dialógica. Se nota igualmente el contraste entre la sujeción de Felicia y sus deseos de libertad.

También interviene en la novela un discurso que proviene del mundo indígena, dominado por voces femeninas que luego se dejan de oír. Está la mujer que cuenta mitos indígenas, la india Abigail, entendida en los descabros del cuerpo. La enferma, Mercedes, aquejada de artritis, hermana de Adelaida, y la que no se casará nunca. La convivencia con gauchos, indios y negros es una sinécdoque, un todo que representa y expresa la composición de la sociedad argentina.

Finalmente, Eloísa, sobrina de Adelaida, la otra protagonista, es la heredera de los anhelos de libertad. Elige abandonar el pueblo para irse a vivir a Buenos Aires. Además de estudiar leyes, se involucra en las actividades de movimientos feministas y se compromete con la lucha social, lo que da lugar a ser elegida como oradora en un congreso feminista que se realizará en Bélgica. El viaje emprendido simboliza la libertad, nuevos horizontes abiertos, y representa la continuidad del viaje que realizara Adelaida años atrás.

Si realizamos una lectura con perspectiva de género, observamos cómo Movsichoff dibuja el trayecto de Eloísa hacia la constitución de un yo coherente. Hay un desplazamiento claro desde una situación de enajenación (creada por una serie de valores defendidos por la cultura patriarcal) hacia el compromiso

social a través del movimiento feminista. En *Todas íbamos a ser reinas* el relato termina con la figura de Eloísa acodada contra la borda del navío que la lleva a Europa. Los últimos tiempos de Eloísa están dedicados con alma y vida a la profesión y a sus visitas a los obreros:

Dos veces por semana llenaba su maleta de libros y provisiones y se encaminaba a la fábrica de cartón prensado en donde aquellos la esperaban. Mientras devoraban los canapés (...) escuchaban con atención la voz de Eloísa en la lectura de los clásicos (p.196).

Allí comprueba Eloísa que el hambre no era solo físico, sino que allí estaba su verdadera fuerza, en la lectura, en el conocimiento. Les hablaba de una mujer llamada Antígona, que desafió las iras de un rey para enterrar a su hermano; de aquella otra reina, Hécuba, reducida a sierva, privada de sus hijos y obligada a terminar sus días en el destierro. Les leyó las desdichas de Dido, la cólera de Medea, maga capaz de adormecer dragones, volver invulnerables a los hombres o restituir la juventud a los viejos. De Penélope, que tejía y destejía la tela de su espera. Tampoco se olvidó de aquel sabio que afirmaba que todo fluye y que nunca, nunca nos bañamos en las mismas aguas. Después de estos encuentros, Eloísa se lleva la certeza de que pasara lo que pasase, su vida quedaba justificada por estos momentos. Y con esta alegría del deber cumplido, abriendo horizontes de vida propios y ajenos, parte a Bélgica en busca de nuevos horizontes personales y sociales. El viaje representa el ideal de nuevos horizontes para las mujeres, un espacio que se quiere y se presenta sin límites.

El arca de la memoria, es una novela biográfica que gira en torno a la figura de la escritora mexicana Rosario

Castellanos. Se inicia con un epígrafe de unos versos de la propia Rosario Castellanos, que dicen:

Ahora estoy de regreso. / Llevé lo que la ola, para romperse, lleva / -sal, espuma y estruendo- / y toqué con mis manos una criatura viva; / el silencio / Heme aquí suspirando / Como el que ama y se acuerda y está lejos. (Movsichoff, 2012, p.7)

La novela comienza con un monólogo interior de Rosario –nombre de la protagonista-, dispuesta a viajar como Embajadora de México en Tel Aviv. Ha esperado en vano un llamado del marido infiel y contempla al hijo, Gabriel, que duerme y piensa que para él no serán tan difíciles las cosas porque es “hombre”. La crítica María Lyda Canoso, al presentar la novela que estamos analizando, comentó que la misma es una curiosa combinación: una escritora que habla en su novela de otra escritora. No solo habla de ella sino que se mete en su piel, padece sus dolores, vibra con su temblor, con su incertidumbre. Porque Paulina pareciera penetrar en lo profundo del alma de esta gran artista mexicana. Movsichoff, argentina exiliada en tierra mexicana, toma la figura de Rosario como su “figura señera”, su “faro redentor”, su “guía espiritual”, como si fuera Rosario la interlocutora de su propia literatura. Escritora y personaje se entremezclan, se entrecruzan. Así, Paulina Movsichoff, escribe este libro de naturaleza confesional, y en él, Paulina es Rosario y Rosario es Paulina.

En esta novela es posible reconocer la discontinuidad en la escritura. Paulina Movsichoff reconstruye los momentos claves de la vida de Rosario Castellanos con una escritura fragmentaria, con la utilización de frecuentes *flash-backs* hacia la infancia triste y dramática que vivió. Como comenta la crítica literaria Susana Chas, “en la novela no hay un tiempo lineal

cuantitativo, sino cualitativo y emocional, que recuerda momentos que marcaron la vida de la protagonista”. En el relato surge la figura importante de “la nana maya” que encarnará el “Arca de la Memoria”. También se recuerdan sus desdichas con su marido desamorado, Ricardo Guerra. Paulina Movsichoff va relacionando la vida de la escritora con su obra literaria. Asume la voz de Rosario en un monólogo que remite a la infancia después de la muerte del hermano Benjamín, donde la casa se convirtió en tumba y ella pasó a ser inexistente ante la figura de sus padres.

La autora tiene un retrato de Rosario en su escritorio que le inspira la evocación de la escritora mexicana y se dirige a ella y le dice entre otras cosas: “Te has asomado al espejo y no viste a nadie. Y esa sensación de inexistencia se convirtió en palabras”.

Ese mundo que para Rosario “se llama cultura, sus habitantes son todos del sexo masculino”. Paulina, ciertamente, se identifica con la biografiada y sufre con ella, mientras escribe sobre la escritura de Rosario. La mexicana, que necesitaba escribir un ensayo sobre la mujer, se dirige a la Biblioteca para investigar. Se acuerda de un dicho de su madre: “Mujer que sabe latín, no encuentra marido ni tiene buen fin”, las imágenes de la mujer sacrificada en aras del amor, la golpean. Escribe uno de los poemas más hermosos y fuertes de la poesía feminista:

“Meditación en el umbral”: “No, no es la solución /
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi / ni apurar
el arsénico de Madame Bovary / ni aguardar en los
páramos de Ávila la visita / del ángel con venablo /
antes de liarse el manto a la cabeza / y comenzar a
actuar. / Ni concluir las leyes geométricas, contando
/ las vigas de la celda de castigo / como lo hizo Sor
Juana. No es la solución / escribir, mientras llegan

las visitas, / en la sala de estar de la familia Austen / ni encerrarse en el ático / de alguna residencia de la Nueva Inglaterra / y soñar, con la Biblia de los Dickinson, / debajo de una almohada de soltera. / Debe haber otro modo que no se llame Safo / ni Mesalina ni María Egipcíaca / ni Magdalena ni Clemencia Isaura. / Otro modo de ser humano y libre / Otro modo de ser.”(p.25-26)

Paulina Movsichoff seguirá los pasos de Rosario Castellanos. Del Comité (Chiapas, sur de México) de su infancia, donde su padre era un poderoso latifundista hasta que Lázaro Cárdenas le expropia las tierras, volverá a su México natal e ingresará a la Universidad. No olvidará Rosario, la salvaje explotación del indígena de Chiapas y escribirá dos novelas: *Balúm Canán* y *Oficio de Tinieblas*, en las que denuncia el sometimiento de siglos que estos sufren. Escribirá volúmenes de cuentos, ensayos y una obra de teatro. Su obra poética es recogida en *Poesía no eres tú*, volumen que marca un hito en la poesía mexicana. La tesis con la que se gradúa en la carrera de filosofía, titulada “Sobre la cultura femenina”, la convierte en la precursora del feminismo en México. De ella le hablará a Gabriela Mistral cuando se encuentren en Nápoles y citará sus palabras que inspiraron las suyas:

Las mujeres formamos un hemisferio humano. Toda ley, todo movimiento de libertad o de cultura nos ha dejado largo tiempo en la sombra. Siempre hemos llegado al festín del progreso no como el enemigo reacio que tarda en acudir, sino como el camarada vergonzante al que se invita con atraso. (p. 40-41)

Todos los viajes que hizo Rosario Castellanos, primero al D.F., luego a Estados Unidos, España, Francia, Italia y finalmente a Israel, se narran con sus vivencias y los personajes con los que interactuó. Movsichoff cuenta una

supuesta conversación entre Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos:

Estuvieron de acuerdo en que ser mujer ya no era una fatalidad biológica, un destino impuesto por las leyes materiales sino que es elección libre dentro del marco de una cultura. Y dijo aquella frase que luego todas las mujeres pensantes del mundo adoptaron como lema: No se nace mujer. Llega una a serlo. (p. 171)

Esta escena transcurría, escribe Paulina, en casa de Octavio Paz en París, donde vivía por ese entonces con la escritora Elena Garro, su primera mujer, en una reunión a la que asistía también María Zambrano. En Tel Aviv, Rosario Castellanos, además de desempeñar el cargo de embajadora de México, dicta cátedras sobre Asturias, Rulfo, Sor Juana, Neruda, el Popol Vuh, los mitos mexicanos, Quetzacoatl. Rosario Castellanos fue precursora del moderno feminismo latinoamericano; poeta excepcional; novelista, defensora de los indígenas a través de sus novelas. Ella supo revelar al mundo la humillación y maltrato que éstos recibían, calando muy hondo en el alma mexicana. Esta biografía novelada nos acerca más a tan singular mujer y maravillosa escritora, pero también con ella conocemos a quien sobre ella escribe y, en muchos momentos, con ella se identifica. Paulina no sólo revela aspectos de la vida de Rosario, sino que se revela a sí misma. Rosario sufrió en carne propia la violenta agresión que padece la mujer en México, y desde pequeña le fue inculcado un sometimiento absoluto hacia el hombre. De allí su desgraciado y casi enfermizo amor por Ricardo Guerra, quien no se cansó de humillarla. Además, como toda mexicana de su generación, idealizaba excesivamente la relación de pareja.

A manera de conclusión

Las novelas analizadas tratan el problema de la construcción subjetiva del yo. La primera, traza una narrativa clara de emancipación femenina a través de la separación, por parte de la protagonista, de un contexto definido por la cultura patriarcal, para ir en busca de nuevos horizontes. Adelaida siempre está en la búsqueda de una identidad propia, lo que significa el abandono de los valores definidos por la ideología del patriarcado. La segunda, es la biografía de un personaje “real”: Rosario Castellano. Ambas –escritora y personaje- conquistan espacios que les habían sido negados por su condición de mujer.

La lucha de los personajes que construye Paulina Movsichoff afirma su condición femenina, para ganar los espacios que históricamente se les han negado a la mujer. En cierta manera, esa lucha tuvo su sentido ya que Rosario Castellano se desempeñó siendo Embajadora de Israel. Las teorías abordadas han facilitado el acceso a esos espacios, la conquista de estos personajes. De Lauretis piensa la condición de la mujer en la sociedad a través de la filosofía, la política, el psicoanálisis, entre otros. Rosario Castellano, como lo demuestra Movsichoff en la biografía, parte de una experiencia “real”, vivencial, dentro de un contexto no solo machista y patriarcal, sino de “opresores” y “oprimidos”. La mujer está dentro de los “oprimidos”: es posible observar relaciones desiguales entre las mujeres y hombres. Mientras las dos teóricas feministas seleccionadas en el marco teórico luchan por el reconocimiento de singularidades dentro del sexo, Paulina Movsichoff lucha para que las voces de las mujeres sean visibilizadas. Se esboza un examen crítico de cómo la difusión del feminismo ha conllevado una multiplicación de enfoques analíticos y, por ello, una mayor atención no sólo a la diferencia sexual, sino a todas las diferencias que existen entre las mujeres (diferencia de clase, raza, para mencionar las más relevantes) y dentro de una misma mujer, es decir, en el

modo en que cada una vive la propia condición de sujeto sexuado y generado mujer.

Bibliografía

Bach, A. (1990) Sujetos sin género. La conceptualización del sujeto-mujer en Teresa De Lauretis. Recuperado de

<http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volvii/sujeto-sin-genero.-la-conceptualizacion-del-sujeto-mujer-en-teresa-de-lauretis>

Butler, J. (2001). El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona, España: Paidós.

----- (2002) Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Canoso, M. (2012). Presentación de la novela El arca de la novela de Paulina Movichoff, en la Sala Cortázar de la Biblioteca Nacional (30/11/2012).

Chas, S. (2014). Novelas de mujeres. El arca de la memoria, de PAULINA MOVSICHOFF, Miércoles, 04 Junio 2014. Hoy Día Córdoba

De Lauretis, T. (1990) Temas Excéntricos: Teoría feminista y sentido histórico. Prensa De la Universidad De Indiana

----- (2000). Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo. Madrid, Horas y Horas. Cuadernos inacabados Nº 35. Trad. por María Echániz Sans.

----- (1984). Alicia No : Feminismo, Semiótica, Cine. Bloomington: Prensa De la Universidad De Indiana.

Movichoff, P. (1995). Todas íbamos a ser reinas. Mendoza, Argentina: Ediciones Letra Buena.

----- (2012) El arca de la memoria. Córdoba, Argentina: Alción Editora.

SOBRE HADAS Y BRUJAS: ALGUNOS RETRATOS FEMENINOS EN LA OBRA DE MANUEL MUJICA LAINEZ

Diego Niemetz

CONICET-UNCuyo

Al hablar, en la actualidad de los estudios literarios, de *Campo Cultural* o de *Teoría de Polisistemas*, se busca poner de relieve una particularidad que fue ignorada durante mucho tiempo, a saber: en nuestros días ha llegado a ser muy claro que los autores, sus obras, los lectores, las editoriales, las facultades (principalmente las de humanidades) y todos los miembros involucrados directa o indirectamente en la producción del material literario están unidos no solamente por el acto lector en sí, sino también por un marco externo mucho más amplio, y de fronteras poco claras, que los moldea y al cual moldean con sus actos.

En otras palabras: la superestructura del campo cultural actúa sobre los diferentes *elementos* que lo componen. Esos elementos, que en gran proporción son seres humanos determinados, obviamente, por circunstancias biográficas, ideológicas, geográficas, etc., muchas veces se someten pasivamente a las imposiciones estructurales, pero muchas otras ejercen una presión sobre

los límites de ese campo para modificarlo¹. Son realidades conocidas desde mucho tiempo atrás por todos los participantes, pero igualmente casi siempre obviadas por los estudiosos de la literatura. Este olvido se debe, entre otros factores, a que el análisis desde esta perspectiva no es siempre agradable ni sencillo, puesto que una gran cantidad de estructuras socialmente fosilizadas deben cuestionarse y mirarse con frialdad y distancia. En palabras de Bourdieu:

La renuncia al angelismo del interés puro por la forma pura es el precio que hay que pagar para comprender la lógica de estos universos sociales que, a través de la alquimia social de sus leyes históricas de funcionamiento, consiguen extraer del enfrentamiento a menudo despiadado de las pasiones y de los intereses particulares la esencia sublimada de lo universal; y ofrecer una visión más verdadera y, en definitiva, más tranquilizadora, por menos sobrehumana, de las más altas conquistas de la empresa humana (*Las reglas del arte...*, 15).

Esa visión, que están llamados a ofrecer los estudios sobre el campo cultural en general y sobre el campo literario en particular, implica una lectura objetivizada por una serie de coordenadas que deben participar del proceso. En nuestros días, a diferencia de lo que sucedía unas pocas décadas atrás, el interés por los grupos minoritarios que actúan en el seno de una sociedad se ha vuelto una cuestión prioritaria en los estudios literarios². Esto se debe a la posibilidad de leer esos núcleos mudos, distorsionados, a menudo borrados por la cultura oficial, pero también

¹ Ver *Las reglas del arte...* (Bourdieu), especialmente la sección "El punto de vista del autor", p.318 y ss.

² Ver al respecto "¿Qué es una literatura menor?" (Deleuze y Guattari 28-44).

frecuentemente sobrepercibidos por la misma, como una herramienta capital para comprender el funcionamiento de esa cultura.

Estudiar, en este sentido, la obra de un escritor implica describir una parte funcional del profundo sistema de relaciones que se establecen en el campo cultural. La aparición de ciertos grupos minoritarios en la obra y la lectura de las lecturas que se hicieron en su momento significa, ni más ni menos, trazar el mapa ideológico del contexto de producción y de recepción.

Mujica Lainez y las minorías

Minorías raciales, culturales, religiosas, sexuales y de género aparecen profusamente en los textos del escritor argentino Manuel Mujica Lainez, cuya obra se publica entre la década del 30 y la del 80 del siglo XX. Son cincuenta años intensos para la argentina, en que los gobiernos democráticos son sistemáticamente interrumpidos por procesos militares. Es también un período en que se logran importantes reivindicaciones sociales al mismo tiempo en que, como nunca antes, los derechos más elementales del ser humano son avasallados o sencillamente ignorados.

Algunos críticos se han referido a la ausencia casi total de escenas políticas en la obra lainaceana (Laera, Puente Guerra) mientras que otros han intentado vincular sus escritos con una cierta herencia decimonónica (Piña) o con una ideología liberal de cuño conservador (Balmaceda, Solanas).

Sin embargo el corpus crítico prácticamente no se ha detenido a observar cómo aparecen reflejados los miembros de las minorías. Este tipo de estudios es a

nuestro juicio de una importancia radical, no solamente porque supone una exploración diversa en la obra del autor, mejorando los conocimientos sobre ella, sino porque aportaría datos para delinear una zona del mapa ideológico del campo literario en su devenir, con sus prejuicios y sus atropellos naturalizados a los ojos de los participantes. Es posible acudir nuevamente a Bourdieu para aclarar la importancia descriptiva de las minorías, especialmente la minoría de género:

siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. Esta relación social extraordinariamente común ofrece por tanto una ocasión privilegiada de entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel (*La dominación masculina*, 11 - 2).

En este sentido, podemos afirmar que en las ficciones de Mujica Lainez se observa una interesante presencia, en cantidad y en intensidad, de miembros de grupos minoritarios. A continuación, y sin ánimo de realizar un inventario exhaustivo, mencionaremos dos de esos

grupos para destacar la importancia que pueden tener en los estudios futuros del autor y, posteriormente, nos concentraremos en la descripción del rol de las mujeres en algunas de sus obras y la consecuente visión que se desprende de las mismas.

Un primer grupo de importancia es el de la minoría sexual. Es preciso recordar, en este sentido, que Mujica Lainez ha sido considerado por Leopoldo Brizuela, y en una de las pocas referencias a estos asuntos en su obra, como un precursor de la literatura homosexual argentina³. En efecto, puede apreciarse con el transcurrir de los años y de los textos una progresiva voluntad de reflejar el mundo homosexual abiertamente, hasta alcanzar su punto culminante en dos obras de madurez, *Los cisnes* y *Sergio*, donde no solamente algunos de sus personajes explícitamente manifiestan esas elecciones sexuales, sino que aparecen en el centro de la acción, se mueven en los ambientes típicos y utilizan los códigos propios del grupo. También hay que destacar que ambas obras son de naturaleza diversa: mientras que *Sergio* se apunta a sublimar el amor y a considerar la belleza como un bien absoluto que se impone sin prestar importancia al sexo de los amantes, en *Los cisnes* hay una mirada humorística y crítica sobre el estereotipo del artista homosexual (encarnado principalmente en Teté Morgana) y del que reprime sus verdaderas pulsiones sexuales (Calzetti).

El segundo grupo que destacaremos aquí, es el de las minorías raciales, especialmente la afroamericana y los pueblos originarios de América. Este es un aspecto de mucha importancia puesto que se pone de manifiesto la visión humanista del escritor en un momento en que se estaba gestando una conciencia americanista a lo largo de

³ Historia de un deseo..., 14-5, 320.

todo el continente. La impronta cultural de estos grupos minoritarios es destacada a la par que se recuerdan los tremendos sufrimientos que padecieron a manos del dominador europeo, lo que permite resaltar además de toda la sapiencia en materia histórica del autor, su conciencia del mestizaje como rasgo propio de la identidad cultural del continente⁴.

Una diferencia entre el retrato de las minorías sexuales y étnicas y la minoría de género, que constituye el objeto de estudio principal de este trabajo, es que aquellas aparecen reflejadas en un modo más o menos uniforme (aunque con ciertas excepciones, naturalmente), mientras que las mujeres aparecen en roles diversos, muchas veces contrapuestos, lo cual implica un nivel de complejidad diferente confirmando las palabras de Bourdieu sobre el colectivo y sus posibilidades analíticas que hemos citado anteriormente. Será imposible agotar aquí esas posibilidades, por lo que nos proponemos realizar un primer acercamiento a la materia a través de dos subtipos de personajes femeninos: las brujas y las hadas. Dejamos para trabajos futuros la realización de un inventario meticuloso y el correspondiente análisis.

Las brujas

Ya en las primeras colecciones de cuentos del autor puede observarse todo un abanico de personajes femeninos que grafican, a menudo, las tensiones sociales entre lo que se es y lo que se debe ser, el llamado natural frente al requisito social. En ese contexto uno de los tipos

⁴ Hemos tratado este punto en un trabajo titulado “La estética del Realismo Mágico en la obra temprana de Manuel Mujica Lainez”.

femeninos que más efectivamente funcionan es el de la bruja⁵. Elegimos este término no tanto por su carga semántica de mujer versada en magia, sino más bien con el afán de rescatar la idea de una mujer dedicada a la conspiración y a la manipulación por medio de la sensualidad. A este sentido se une también la participación en el aquelarre, reunión nocturna de iniciados, en la que se planea algún mal para perjudicar al prójimo.

“Lumbi”, relato que abre *Aquí vivieron*, ejemplifica a la perfección lo que estamos intentando expresar. La acción transcurre en 1583. La protagonista es una princesa africana, arrancada de su continente y de su vida por negreros portugueses. Violada en altamar, logra asesinar a uno de sus captores y escapar del barco frente a las costas de lo que será San Isidro. Allí será recibida por un cacique querandí que se encuentra preparando una ofensiva militar contra los invasores europeos. El joven indio incorpora a Lumbi a su harén de mujeres, quienes miran impasibles durante gran parte del relato los cuidados y atenciones que su marido dispensa a la recién llegada. Cuando parece que la sufrida princesa africana ha logrado la supervivencia y la adaptación a una nueva tierra está a su alcance, el desenlace del cuento sugiere lo contrario:

Lumbi sintió en la espalda el estremecimiento del crepúsculo. Se aproximó a las mujeres que comían carne de yegua y sentóse junto a ellas. Impasibles, como talladas en la corteza de los árboles vecinos, continuaron acurrucadas. No la miraron ni una vez (...). La noche descendía con grillos y murciélagos. Una a una, las cinco mujeres entraron bajo el toldo. La última, cuando la intrusa quiso seguirla, la echó

⁵ Bourdieu ha observado que lo femenino, se asocia simbólicamente con la naturaleza salvaje, la desnudez, la traición, el ardid y, por supuesto, la bruja. Ver al respecto el esquema sinóptico en: *La dominación masculina*, 23.

fuera, de un empujón, sin decir palabra. Entonces Lumbi vio que los perros salvajes, grandes como leones, estaban sueltos, y que tenían hambre (38).

No es el único relato en la colección, ni en la obra de Mujica, en que predomina la temática y la focalización femenina, ni tampoco es el único en que una mujer es victimizada por otra. Aquí, resulta interesante destacar que con ese mecanismo el escritor evita caer en un prejuicio común en la percepción de las minorías: la presunta acción corporativa del grupo.

Otra lectura que se desprende con facilidad de la narración es la de una estructura de dominación en la que las mujeres del cacique tienen una doble cara: se muestran sumisas cuando el hombre está presente, pero se vuelven dominadoras cuando él no está y aplican toda la violencia, real en este caso pero simbólica en otros, que ellas mismas sufren sobre la recién llegada⁶. María Caballero lo ha expresado así:

el relato plasma las tensiones femeninas, para ejemplificar una tesis muy de Mujica: “el hombre es un lobo para el hombre”...en este caso son las mujeres del cacique quienes comidas por la envidia, empujarán a la muerte a la que consideran como peligrosa rival (92).

Esta dinámica de la conspiración femenina se repite en otros pasajes importantes de la obra laineceana. Basta recordar el ejemplo de Rosa y Zulema, las criadas de Clara

⁶ En “El sucesor”, incluido en *Misteriosa Buenos Aires*, las dos mujeres del padre del protagonista, al verse sin hombre se ofrecen, desnudas e histéricas, al heredero para restablecer el equilibrio perdido por la muerte del hombre. Éste piensa que desean matarlo en represalia por el yugo al que las ha sometido su progenitor y se ahorca temeroso de su venganza.

en *La casa*, quienes van tejiendo sutilmente una conspiración, en que se valen de las mentiras y la seducción sexual, para quedarse finalmente con la casona señorial y con la poca herencia de la familia venida a menos⁷.

Otro relato corto, esta vez de *Misteriosa Buenos Aires*, recrea el tema del aquelarre. Nos referimos concretamente a “El ilustre amor”, en el que Magdalena, la solterona, debe soportar durante años las burlas y habladurías de sus propias hermanas más chicas. Pero en una torsión magistral la mujer logra crear una ilusión mágica, un embrujo, por el que se resignifica todo el pasado y las brujas burladoras se convierten en burladas por la mayor.

El personaje de Magdalena nos permite, además, observar que también hay brujas que actúan en soledad, sin el apoyo del aquelarre: ella vive en su casa-cueva sola y allí se refugia después de su acto. En ese sentido es conveniente recordar aquí el ejemplo de Pantasilea, la meretriz que humilla al duque jorobado en *Bomarzo* y que, además, supera la mera enumeración simbólica de las brujas puesto que tiene, literalmente, un armario repleto de macabros objetos de brujería⁸. En la misma línea de Pantasilea podemos ubicar a la emperatriz Tzu-Hsi⁹, personaje histórico que tanto en la ficción como en la crónica es responsabilizada por el autor de la decadencia irreversible, ni más ni menos, que del poderosísimo imperio chino¹⁰. La mujer todopoderosa, cuya falta de control y

⁷ *La casa*, 67-8.

⁸ *Bomarzo*, 154.

⁹ Ver “Leviatán o la envidia” en: *El viaje de los siete demonios*, cap. VI.

¹⁰ Mujica Lainez había tratado este personaje en las crónicas de su viaje por Oriente durante 1940, es decir 36 años antes de la publicación de la novela. Nos

desmesura provocan la caída de la estirpe se repite varias veces en la obra de nuestro autor y así, a la par de Tzu-Hsi podemos colocar a personajes ya clásicos como la frívola Duma de *Los ídolos* y a la opulenta Clara de *La casa*.

Las hadas madrinas

Existe, sin embargo, un grupo de presencias femeninas que poseen un grado de complejidad diferente. Se trata de lo que aquí llamaremos las hadas madrinas, encargadas de la custodia de alguno de los otros personajes. Son seres protectores, en los que la dualidad sigue presente: en su afán de cumplir la misión maternal que han asumido desconocen los límites entre el bien y el mal.

Obviamente, al hablar de hadas es inevitable recordar a Melusina, la narradora de *El unicornio*. Ella cumple cabalmente con el rol de protectora del que hemos hablado. Hay además en ella un componente de atracción, que se realiza con un giro bastante particular: al decidir sacrificar sus dotes mágicas para pasar algún tiempo con Aiol, a quien ama, es condenada por su madre (un hada más poderosa) a hacerlo bajo la forma física de un hombre. Así el amor platónico del hada-mujer por el joven guerrero se transforma en un amor terrenal, aunque inesperadamente homosexual que, si bien se mantiene en la esfera de lo idealizado en materia física, en última instancia es el único que puede ser correspondido. Al ser mujer en cuerpo masculino deja de ser hada madrina y se convierte en compañero.

hemos ocupado de este asunto en “El viaje a Oriente de Mujica Lainez y la tradición orientalista argentina”.

No siempre las hadas son realmente hadas. Diana, la abuela de Pier Francesco Orsini, es el ejemplo paradigmático. Desde la perspectiva subjetiva del narrador, la abuela se presenta como un personaje francamente luminoso que materializa el Amor para el torturado joven giboso: “De no haber sido mi abuela Diana como fue, creo que yo no hubiera sobrevivido a los años de mi infancia (...). Ninguno me ha querido tanto” (*Bomarzo*, 16). Es también la dueña y transmisora de la historia de la familia: “Mi niñez romana y campesina (...) se poblaron de las figuras dinásticas que ella invocaba” (*Bomarzo*, 17). Sin embargo, a pesar de estos aspectos tan positivos y humanos que hemos mencionado, Diana es también un ser con rasgos oscuros que, para proteger a Vicino del acoso permanente de su hermano mayor, Girolamo, permite la muerte de éste ahogado en un río (*Bomarzo*, 188-9), abriéndole así las puertas del ducado a Pier Francesco. El terrible secreto queda entre los dos personajes sobrevivientes como una pesada carga que lentamente los irá separando.

Para terminar, es fundamental destacar que tanto el hada, como también la bruja, son figuras que, a menudo, presentan a la vista de todos una superficie bajo la cual se esconden secretos: Magdalena crea una ilusión por la cual hace que sus hermanas, y la ciudad completa, piensen que ha sido lo que no ha sido; para todos en el castillo de Bomarzo, Diana es la noble matrona que debe soportar la desaparición de un nieto, cuando si no lo ha asesinado por acción puede decirse que sí lo hizo por omisión; para Aioli, Melusina es Melusín de Pleurs, el gran compañero de aventuras del cual ignora su verdadera naturaleza femenina y sobrenatural¹¹.

¹¹ Algo similar, aunque inverso, ocurre con el personaje de Doña Bonitilla en *El laberinto*: se presenta como una atractiva y donosa doncella, cuando en realidad es un muchacho.

Algunas propuestas

Lo expuesto hasta aquí permite observar a grandes rasgos el modo en que Mujica Lainez responde a la herencia social de la percepción de los géneros. Hay que decir que en buena medida la visión de la mujer como un ser conspirativo, calculador, lúbrico, etc. (la bruja) o como un ser que en su sentimiento amoroso no tiene límites para la acción (el hada), incorpora esos arquetipos de dominación construidos en el seno de la sociedad y respetados inconscientemente por la mayor parte de sus miembros (*La dominación masculina*, 22) y nos lleva a plantearnos si existe la posibilidad de escapar de esa esfera de influencia cuyos alcances inesperados ha descrito Pierre Bourdieu.

Mujica logra, en ocasiones, salirse del estereotipo al tratar el lado femenino del cuerpo biológico masculino, aspecto que se expresa a menudo en términos de amor homoerótico que, a su vez, se representa en la sublimación del amante por su belleza. Cabe, por lo tanto, preguntarse si es a través de la elección de un amante del mismo sexo como los personajes laineceanos logran deconstruir la relación hombre-mujer estructurada en antítesis tales como lo masculino-lo femenino / lo sublime-lo vulgar.

Para dar una respuesta satisfactoria a estas cuestiones, es necesario profundizar primero las tipologías femenina y masculina, con sus posibles variantes, en la obra del autor y sacar conclusiones más precisas al respecto. Es también indispensable comparar esos datos con los obtenidos del estudio de otras minorías, para comprobar por ejemplo si el autor muestra el mismo nivel de análisis en todos los grupos y también para observar cómo interactúan esas minorías entre sí.

Una etapa ulterior debería observar de qué modo estas representaciones se insertan en el campo literario y cultural y de qué modo contribuyen a perpetuar la ideología dominante o, por el contrario, a modificarla.

Fuentes

Mujica Lainez, Manuel. *Bomarzo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

Mujica Lainez, Manuel. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. tomo 1.

Mujica Lainez, Manuel. *El Unicornio*. Barcelona: Seix Barral, 1989

Mujica Lainez, Manuel. *El viaje de los siete demonios*, Buenos Aires: Sudamericana, 1976.

Mujica Lainez, Manuel. *La casa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Brizuela, Leopoldo. *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Caballero, María. 2000. *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Lainez*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1998.

Niemetz, Diego. "La estética del Realismo Mágico en la obra temprana de Manuel Mujica Lainez". En: *Anales de literatura hispanoamericana*. Número 39. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010 (En prensa).

Niemetz, Diego. "El viaje a Oriente de Mujica Lainez y la tradición orientalista argentina". En: Dubost, Jean-Pierre y Gasquet, Axel (eds.). *Les Orient désorientés ou le détour de l'Occident*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal (en prensa).

HISTORIA Y TEORÍA DE LA HISTORIA DE LAS MUJERES

María Gabriela Vasquez

Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

La historia de las mujeres constituye dentro de la disciplina histórica “un campo con nombre propio”, al decir de Dora Barrancos (2005), y goza de cierto prestigio académico; sin embargo, esto no siempre ha sido así.

La historiografía tradicional se ocupaba de registrar solo acontecimientos políticos, militares y diplomáticos, reinados y gobiernos; se trataba pues de un registro de actividades casi exclusivamente masculinas en el cual las mujeres permanecían invisibilizadas, salvo contadas excepciones.

La renovación de las ciencias sociales a lo largo del siglo XX, y de la historiografía en particular, hizo posible la ampliación del campo de estudio de la disciplina a otras áreas tales como la economía, la sociedad y la cultura y, además, facilitó la incorporación de otros actores antes silenciados, entre los que se encontraban los campesinos, obreros, esclavos y también las mujeres. Al mismo tiempo, el feminismo, se interesó igualmente por la historia de las

mujeres militantes y aportó herramientas teóricas para el estudio historiográfico.

Estas páginas tienen por objeto, en primer lugar, repasar el surgimiento de la historia de las mujeres como campo de investigación y, en segundo término, reflexionar sobre los postulados teóricos de la misma, que permiten hoy estudiar a las mujeres del pasado en sus particularidades y, también, en relación con los varones, para tener una visión más amplia de las realidades pretéritas.

Historia de la historia de las mujeres

La historia de las mujeres nace de los aportes de la historia propiamente dicha y del feminismo; es decir, cuenta con dos esferas de referencia diferentes. (Sánchez León, 2003: 170-171).

La renovación historiográfica

A fines de la década de 1920, Virginia Woolf con sólo leer los títulos de los capítulos de un libro daba cuenta de qué manera las mujeres habían quedado al margen de la historiografía:

Y volví a remitirme al profesor Trevelyan para ver qué significaba para él la historia. Leyendo los encabezamientos de los capítulos averigüé que significaba: `La corte feudal y los métodos de cultivo en campo abierto... Los cistercienses y la cría de ovejas... Las cruzadas... La universidad... La Cámara de los comunes... La Guerra de los Cien

Años... La Guerra de las Dos Rosas... Los humanistas del Renacimiento... La disolución de los monasterios... La contienda agraria y religiosa... Los orígenes del poderío marítimo inglés... La armada...’, etcétera. De tanto en tanto se menciona a alguna mujer, una Isabel o una María; una reina o una gran dama. Pero la mujer de clase media, sin otra cosa que inteligencia y carácter a su alcance, de ninguna manera podía haber participado en ninguno de los grandes movimientos que, juntos, conforman la visión del pasado que tiene el historiador. (Woolf, 1993: 63).

Mujeres y varones han protagonizado los diferentes procesos del pasado; sin embargo, ellas no fueron registradas en los relatos tradicionales salvo casos particulares, como bien observa Woolf. Dicha historiografía positivista, propia de la segunda mitad del siglo XIX, se consideraba objetiva, neutral, libre de pasiones, prejuicios e ideologías y, por lo tanto, verdadera ciencia. En otros términos, la profesionalización de la escritura histórica en las universidades occidentales, entre fines del siglo XIX y principios del XX, centró su interés en los enfoques políticos y militares y en el estudio del crecimiento de los estados-nación para lo cual la documentación depositada en archivos y bibliotecas públicas resultaba indispensable. En dicho contexto, las mujeres, como tema de investigación histórica, fueron marginadas. (Offen, 2009: s.p.).

A comienzos de la década de 1930, esa mirada estrecha, circunscripta a lo político, militar y diplomático, empieza a ser cuestionada. La escuela francesa de los Anales, iniciada por Marc Bloch y Lucien Febvre, comienza a interesarse por los aspectos sociales y económicos del pasado y, más tarde, por los ámbitos de la cultura y de las mentalidades; al mismo tiempo, se inician contactos con otras disciplinas como la geografía, la sociología y la economía, entre otras.

Tras la Segunda Guerra Mundial, y como consecuencia de las repercusiones de la misma en todos los órdenes, continúan los cambios historiográficos. Así, en los años 60 la disciplina adquiere un desarrollo importante gracias a la renovación teórica del marxismo. Investigadores ingleses, entre los que se encuentran Eric Hobsbawm, Raphael Samuel y Edward Thompson, proponen un marxismo más abierto que abre nuevas perspectivas de análisis. Proliferan, de esta manera, foros de discusión y revistas de alto nivel teórico y metodológico (*New Left Review*, *Past and Present* y *History Workshop*, entre otras) que se hacen eco de estas transformaciones. (Vasquez, 2011).

Con el tiempo, esta historia social centrada en el análisis de las clases y estructuras sociales, también comienza a ser cuestionada por presentar un proceso histórico unitario y universal y por no incluir en su reflexión a individuos concretos. En efecto, se considera dicha historia imperialista y etnocéntrica por partir de la idea errónea de que la historia es una para todas las culturas y tiene una sola dirección. Se afirma, en cambio, la existencia de una multiplicidad de historias y un número igualmente amplio y variado de actores que entran en juego. Así, el interés se vuelve hacia las minorías y mayorías largamente marginadas y silenciadas por la historia tradicional (negros, judíos, campesinos, obreros y también las mujeres).

Es importante tener en cuenta, además, que por aquellos años, muchas jóvenes acceden a los estudios universitarios, tanto en los Estados Unidos como en algunos países europeos, y muchas también participan del movimiento de liberación femenina, del marxismo de nuevo cuño y de las nuevas tendencias historiográficas, con lo cual, el ambiente resulta propicio para el surgimiento de la historia de las mujeres. (Vasquez, 2011).

En la década de 1980 se produce una nueva crisis de los paradigmas y de los objetivos de la historia; sin embargo, como señala Georg Iggers, no se trata de una crisis exclusiva de la disciplina sino de una mucho más amplia que afecta a toda la cultura moderna occidental. El pensamiento posmoderno cuestiona las certezas y los universales sobre los cuales se había asentado la modernidad y esto repercute obviamente en el campo historiográfico.

Ahora ya no hay ningún paradigma de la investigación histórica, como ciertamente existió en las universidades del siglo XIX y de comienzos del siglo XX, sino una multiplicidad de estrategias de investigación. Los historiadores no han renunciado a la pretensión de tratar la historia científicamente, si bien ahora con frecuencia ya no son tan inflexibles al trazar el límite entre ciencia y literatura. (Iggers, 1998: 109).

Esta profunda crisis cultural lleva a las y los historiadores a replantearse nuevamente los postulados de su disciplina. Joan Scott se pregunta:

¿Qué deberían hacer los historiadores que después de todo han visto despreciada su disciplina por algunos teóricos recientes como reliquia del pensamiento humano? No creo que debamos renunciar a los archivos o abandonar el estudio del pasado, pero tenemos que cambiar algunas de las formas con que nos hemos acercado al trabajo, ciertas preguntas que nos hemos planteado. Necesitamos examinar atentamente nuestros métodos de análisis, clarificar nuestras hipótesis de trabajo y explicar cómo creemos que tienen lugar los cambios. En lugar de buscar orígenes sencillos, debemos concebir procesos tan interrelacionados que no puedan deshacerse sus nudos. (Scott, 1999: 43).

Como sugiere Scott, el desafío está en examinar con cuidado y reformular nuevamente las preguntas, hipótesis y explicaciones manejadas hasta el momento, para ampliarlas e integrarlas a otros procesos.

Latinoamérica no ha estado ajena a esta renovación historiográfica y la Argentina, tampoco; sin embargo, los tiempos, los ritmos de trabajo, de reflexión y de análisis han sido otros, al igual que los recorridos han sido diferentes y los resultados, también. En el caso concreto de la Argentina, dicha renovación se inicia en la década de 1960 en las universidades pero se ve interrumpida, como señala Cecilia Lagunas:

...quebraron [los golpes militares] este proceso `progresista´ reinstalando en los centros académicos oficiales, la historia político-institucional; la otra pasó a formar parte de la resistencia intelectual en los profesores e investigadores que fueron `alejados´ de la Universidad... (Lagunas, 1997: 59. Subrayado en el original).

Y más adelante agrega que “el retorno a la vida democrática, posibilitó la recuperación de viejos saberes y la apertura a nuevas propuestas científicas...”. (Lagunas, 1997: 59. Subrayado en el original). Es decir, a fines de los 80 y principios de los 90 se retoma en nuestro país la renovación historiográfica interrumpida y se logra una apertura a nuevas propuestas entre las que se encuentra la historia de las mujeres. Sin embargo, no en todas las universidades se lleva a cabo una verdadera renovación de las tendencias historiográficas o, por lo menos, los procesos de cambio no han seguido el mismo ritmo en todas ellas. (Vasquez, 2011).

El feminismo¹²

Durante la segunda ola del feminismo en la década de 1960, muchas mujeres acceden a los estudios universitarios y, provistas de recursos intelectuales que hasta ese momento habían carecido (marxismo, psicoanálisis, etc.), comienzan a criticar y cuestionar la mirada androcéntrica del saber. En este grupo se destacan Betty Friedan, Kate Millet y Juliet Mitchel, entre otras.

María Ángeles Durán señala al respecto:

La incorporación masiva de mujeres a la investigación trae consigo la reconsideración de la tradicional asociación de ideas entre *masculinidad, objetividad, ciencia* y *poder* por una parte, y *feminidad, subjetividad, sentimentalidad, naturaleza* y *amor*, por otra. La ciencia actual se fundamenta en la creencia de que la *buena ciencia*, como opuesta a la *mala ciencia*, es *objetiva, impersonal, ajena al sujeto que lo produce*. Descuida, consecuentemente, la reflexión sistemática sobre los contextos en que el desarrollo de la ciencia tiene lugar, y la hace excesivamente inaccesible a la crítica sobre estas circunstancias. (Durán, 1996: 5. En cursiva en el original).

Como bien apunta la autora, la asociación de lo masculino con lo neutral y objetivo, tan arraigada en el pensamiento occidental a través de los siglos, es ahora

¹² Entendemos al feminismo como movimiento y teoría. En esta oportunidad, no nos ocuparemos de sus antecedentes, sino brevemente de la formación de la teoría que acompaña al movimiento de liberación de las mujeres en los Estados Unidos y Europa durante la década de 1960 y que se conoce como segunda ola. Para ampliar la lectura de sus antecedentes, se sugiere la lectura de la obra de Ana de Miguel, apuntada en la bibliografía.

reconsiderada, criticada y analizada por algunas de las mujeres recientemente incorporadas al ámbito académico. Más adelante agrega:

La exclusión de las mujeres de las Universidades y otros centros de investigación no ha sido sólo, ni siquiera principalmente, una expulsión física; sobre todo ha consistido en una derrota en la pugna entre diferentes cosmogonías o visiones del mundo, en las que el modo de representación masculino ha servido de canon y ha impuesto la localización de las diferencias de género en el orden natural, complementadas con una teoría política y psicológica de la complementariedad entre los sexos de enormes consecuencias sociales. La ciencia, que no ha sido ni es neutral en sus valores, ha conseguido una voz privilegiada como árbitro de la confrontación, de la negociación del contrato social implícito entre varones y mujeres. (Durán, 1996:17).

En efecto, ni la ciencia, ni la filosofía, ni tampoco la historia son ámbitos asépticos e imparciales como durante tanto tiempo se ha pretendido afirmar. A partir del cuestionamiento de tales postulados, han proliferado cursos, talleres, seminarios, foros e institutos que reúnen a mujeres, y a algunos varones, interesadas en revisar y discutir la tradición masculina impregnada en todos los ámbitos del saber. En este contexto, surgen también revistas especializadas entre las que se encuentran *Signs*, *Feminist Studies* y *Women's Studies Quarterly* que publican trabajos de filósofas, historiadoras, psicólogas, antropólogas, etc. que, desde sus disciplinas respectivas, critican el canon y empiezan a hacer interesantes aportes y reformulaciones. (Vasquez, 2011).

La biofísica matemática Evelyn Fox Keller considera que el feminismo busca

... ampliar nuestra comprensión de la historia, la filosofía y la sociología de la ciencia mediante la inclusión no sólo de mujeres y sus experiencias concretas sino también de aquellos dominios de la experiencia humana que han sido relegados a las mujeres: a saber, el personal, el emocional y el sexual. (Fox Keller, 1991: 17).

Como señala Fox Keller, es necesario no sólo incorporar a las mujeres en la reflexión teórica sino también incluir los temas y espacios que hasta el momento han sido marginados por el saber científico por considerarlos propios de ámbito privado o exclusivamente femeninos.

Esta segunda ola del feminismo, también llamada neofeminismo, da paso al feminismo radical, que rechaza el sistema patriarcal; en esta línea se encuentra Shulamith Firestone y Germaine Greer, entre otras. Además, dos tendencias empiezan a cobrar forma, apunta Rosa María Rodríguez Magda (2002): el feminismo de la diferencia (Luce Irigaray, Luisa Muraro, Victoria Sendón de León y un largo etcétera) y el de la igualdad (Nancy Fraser, Celia Amorós y Amelia Valcárcel, entre muchas más).

Entre los años 80 y 90, se desarrolla la tercera ola del feminismo que cuestiona los planteamientos consolidados en los 70 por considerarlos monolíticos, elitistas y poco abiertos a la pluralidad cultural y sexual.

Será este nuevo protagonismo de las mujeres negras, chicanas, lesbianas, de los transexuales, el que dará dinamismo al movimiento. Por otro lado, a las corrientes teóricas radicales, marxistas, socialistas, etc. se unen ahora las aportaciones del postestructuralismo. (Rodríguez Magda, 2002: s.p.).

Ahora bien, podemos hablar hoy, a principios del siglo XXI, de la existencia de una cuarta ola del feminismo que se encuentra en pleno desarrollo y reformulación de postulados. La autora mencionada considera que este posfeminismo actual cuenta con varias vertientes entre las que se encuentran, por un lado, el feminismo *queer* (Judith Butler); el ciberfeminismo (Donna Haraway) y el feminismo transexual (Sandy Stone).

Plantearse hoy cuáles son los caminos del feminismo implica enfrentarse a un panorama múltiple donde siguen vivas la mayor parte de las tendencias abiertas en el siglo pasado, pues no se trata de una evolución, sino de perspectivas que ahondan en diferentes direcciones una misma problemática. Resta por seguir estudiando las aportaciones de tantas teóricas cuyas producciones no han logrado un reconocimiento parejo al del saber académico, reformular la historia de las disciplinas y la historia en general incorporando la presencia de la mujer. Quizás algunas proclamas del feminismo radical de los sesenta hayan envejecido, por fortuna, pues ello implica también la consecución de logros. Sin embargo, siguen pendientes los retos de un feminismo de la igualdad hoy centrados en la equiparación de derechos, espacios de poder y legitimidad intelectual. No parecen tampoco prescindibles los intentos del feminismo de la diferencia por profundizar en un imaginario, un lenguaje y una genealogía propios. Los debates en torno a la mujer como sujeto del saber y agente social, como objeto de violencia y discriminación, la utilización erótica del cuerpo femenino, la identidad sexual, el posicionamiento del feminismo frente a los conceptos de género y raza, las tecnologías reproductivas, la imagen de la mujer en las diversas esferas de la cultura... siguen siendo problemáticas abiertas donde las diversas tendencias aportan perspectivas enriquecedoras.

El postfeminismo no debe entenderse como la muerte y superación del feminismo, sino como la vigencia de éste a través de las críticas postmodernas, enfrentado a innovadoras circunstancias cual puedan ser las tecnologías de la información, la ingeniería genética, las nuevas formas de comportamiento sexual, la fragmentación del cuerpo en el arte actual... (Rodríguez Magda, 2002: s.p.).

Como consecuencia del surgimiento y consolidación de la teoría feminista, entre los años 70 y 80 comenzaron a desarrollarse también estudios sobre los varones.

Los estudios sobre identidades masculinas han surgido en el mundo anglosajón en la década de 1970, años después de la proliferación de la academia feminista. Con éstos, comenzó paulatinamente el ejercicio de visualizar el modo en que la construcción social de las relaciones de género atravesaba no sólo las prácticas y subjetividades de las mujeres, sino también las de los hombres. (Faur, 2004: 41).

Mientras que en un primer momento se afirmaba la existencia de una única masculinidad universal y atemporal, cuyo modelo era el varón blanco, de clase media, heterosexual y cristiano; posteriormente surgieron las críticas por parte de grupos y sectores de varones que no se sentían identificados con dicha masculinidad hegemónica. (Menjívar Ochoa, 2004).

Kenneth Clatterbaugh distinguió líneas de análisis sobre masculinidades en los Estados Unidos durante la década de 1990. Entre ellas, se destacan: la perspectiva conservadora, la perspectiva profeminista y las perspectivas de grupos específicos. Mientras que la primera sustenta y defiende, por medio de argumentos biológicos o culturales, la diferencia de roles asignados a mujeres y varones; la segunda sostiene que la masculinidad se crea y otorga

privilegios a los varones, lo que conlleva a la opresión de las mujeres. En cuanto a las últimas, se ocupan de grupos masculinos específicos: homosexuales, negros, etc.. (Faur, 2004: 41-45). “Cada una de estas perspectivas se sustenta en distintos diagnósticos y propuestas de cambio. Es decir, que todas ellas pretenden no sólo entender la masculinidad y las relaciones sociales entre hombres y mujeres sino también contribuir a la transformación –o a la conservación– de las mismas”. (Faur, 2004: 45).

Así como se habla de feminismos, también se empieza a hablar hoy de masculinidades en plural para hacer hincapié en la diversidad y en la heterogeneidad de los varones; y aunque pueda existir una masculinidad predominante en cada sociedad y cada época, existen otras, que no deben ser silenciadas ni opacadas, ya que son igualmente válidas. En este sentido, coincidimos con Raewyn Connell (2007) en su apreciación acerca de que no hay una única versión de la masculinidad y que la construcción de la misma difiere de una cultura a otra y de un momento histórico a otro.

Teoría de la historia de las mujeres

Como hemos visto, la historia de las mujeres surge como campo de investigación a partir de la renovación de la disciplina histórica y de los aportes de la teoría feminista. Arlette Farge señala que “las militantes de los movimientos feministas hacen la historia de las mujeres antes que las historiadoras mismas”. (Farge, 1991: 80). En efecto, esta primera historia de las mujeres es una historia feminista que se acerca más al movimiento y a la política que al saber académico. Ahora bien, con el tiempo, un grupo de historiadoras se aleja de la militancia, en lo que Pablo Sánchez León llama proceso de “desidentificación” del

compromiso feminista (Sánchez León, 2003), y se acerca a la historia académica institucionalizada en las universidades. Aunque reconocemos las deudas indiscutibles de la historia de las mujeres con el feminismo, coincidimos con Brian Harrison y James MacMillan en que “la historia de las mujeres no debe quedar en manos de las feministas de la misma manera que la historia del movimiento obrero no puede ser coto exclusivo de los historiadores socialistas”. (Harrison y MacMillan en Sánchez León, 2003: 185)

Esta incorporación de la historia de las mujeres al saber académico ha sido variable en los diferentes países y regiones y esto ha tenido que ver con las particularidades de cada país y de cada región. Así, por ejemplo, en los años 70 se establecen las primeras carreras de posgrado en historia de las mujeres en universidades de los Estados Unidos. Desde entonces, este campo de estudio no ha dejado de crecer, fortalecerse y legitimarse en espacios académicos y centros de investigación de todo el mundo aunque, reiteramos, a ritmos muy dispares.

En cuanto a las categorías de análisis, la historia de las mujeres toma la de mujer, patriarcado y género aunque, como sabemos, se trata de conceptos que han ido cambiando su significado con el correr del tiempo. Así, por ejemplo, en los años 70, se entendía la mujer como una categoría homogénea y estática, diferente de la de varón, igualmente homogénea y fija. De ese modo, se estableció claramente la oposición binaria. También por entonces comenzó a utilizarse el concepto patriarcado como herramienta analítica para explicar la subordinación femenina. La historiadora Gerda Lerner lo ha definido como un sistema no natural sino histórico que tiene un inicio en el pasado y, por lo tanto, también puede tener un fin. (Lerner, 1990: 23).

En la década del 80, Sheila Rowbotham reconoce las limitaciones de dicho concepto debido a que entraña una estructura estática, no expresa movimiento y, al mismo tiempo, “hace pensar en una sumisión fatalista que no deja espacio para las complejidades de la oposición femenina”. (Rowbotham, 1984: 250). Sin embargo, no todas las historiadoras comparten ese pensamiento y rescatan la categoría patriarcado y su utilidad para el análisis histórico. (Alexander y Taylor, 1984). También por aquellos años comienza a visualizarse la heterogeneidad de las mujeres; en otros términos, se termina con el significado unitario de la categoría mujer y se empieza a considerar también la etnia, la religión, la preferencia sexual, la clase social, etc. para analizar el pasado femenino. Al mismo tiempo, el género comienza a utilizarse como herramienta conceptual. Como afirma Joan Scott, se trata de una categoría útil para la historia, más neutral y académica que la de mujeres, mucho más politizada. (Scott, 1999: 24). Para esta historiadora, la definición de género tiene dos partes: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”. (Scott, 1999: 44).

En los años 90, dicha categoría se sigue trabajando y se constituye en el marco conceptual de referencia para analizar las sociedades del pasado:

La categoría género, o sexo/género, se ha constituido (...) en un marco conceptual de referencia para indagar esta problemática, la historia de los sexos y del género en la trama social de la historia. El género o el sistema sexo/género es primariamente una relación de poder y por lo tanto jerárquica; indica la supremacía del varón y la subordinación femenina, y es también el modelo de relación –desigual y jerárquica– que los hombres

impusieron a todo el cuerpo social. (Lagunas, 1993: 187).

En este contexto, las y los investigadores de las mujeres están lejos de formar un bloque monolítico y homogéneo, debido a que presentan miradas y matices diversos. Así, por ejemplo, se encuentra un enfoque individualista, de tradición británica y estadounidense, y otro, relacional, de tradición mayormente europea. El primero, se centra en el individuo, en cambio, el segundo, en la pareja varón-mujer. Se trata de enfoques operativos que

...también reflejan las profundas diferencias de opinión que durante tanto tiempo han existido en el discurso occidental sobre las cuestiones estructurales básicas de la organización social y, en particular, sobre la relación de los individuos y de los grupos familiares con la sociedad y el estado. (Offen, 1991: 118).

Un ejemplo del primero lo encontramos en la obra de las autoras Bonnie Anderson y Judith Zinsser (1992) titulada *Historia de las Mujeres: una historia propia* en la que se centra toda la atención en las mujeres y su situación de inferioridad. El segundo, en cambio, lo encontramos en la *Historia de las Mujeres de Occidente* dirigida por Georges Duby y Michelle Perrot (1993) en la que prima la relación entre los sexos. El primer enfoque reconoce deudas con el pensamiento feminista angloamericano y el segundo, con la escuela de los Anales. (Lagunas, 1993: 189-190)

En cuanto a las fuentes y metodología de este nuevo campo de investigación, durante la década del 80, historiadoras de las mujeres entre las que se encuentran la estadounidense Joan Scott y la francesa Michelle Perrot señalan que se ha avanzado más en la visibilización

femenina que en la teoría y metodología. (Sánchez León, 2003: 163). Esta afirmación da impulso a una proliferación de reflexiones en torno de los supuestos teóricos de la historia de las mujeres. Respecto de los metodológicos en particular, algunas autoras han considerado que sí existe una metodología propia de la disciplina y otras, que la historia de las mujeres toma prestados de la historia social y de las demás ciencias sociales sus métodos y técnicas.

Dentro del primer grupo se ubica Linda Gordon, quien plantea la existencia de una metodología propia de la disciplina y apunta:

En la historia escrita pueden encontrarse métodos feministas o de mujeres para: a) definir lo que sirve como testimonio, b) recolectar pruebas, c) generalizar a partir de lo específico y d) extraer conclusiones. Sólo en la primera categoría encuentro una contribución singular (...) en la historia de las mujeres. (Gordon, 1992: 120-121).

Es decir, aunque Gordon sostiene la existencia de una metodología propia, reconoce aportes limitados hasta el momento.

En el segundo grupo están, entre otras, Joan Scott y Gisela Bock. La primera, señala que “la historia de las mujeres se ha propuesto hacer visibles a las mujeres en los marcos históricos existentes, ha aportado nueva información pero no una metodología propia”. (Scott, 1992: 46). Y agrega que lo que caracteriza a la historia de las mujeres como campo de estudio es justamente la pluralidad de métodos y la diversidad de marcos teóricos (marxismo, psicoanálisis, pensamiento posmoderno) para abordarla. (Scott, 1992: 50). Por su lado, la segunda sostiene que

...la historia de las mujeres ha hecho uso de todos los métodos y enfoques de que disponen los historiadores, con inclusión de la biografía, la historia cultural, antropología, economía y política, la historia de las mentalidades y de las ideas, la historia de la tradición oral y los métodos preferidos de la historia social, tales como el estudio de la movilidad, de la demografía histórica y de la historia de la familia. (Bock, 1991: 57)

En efecto, actualmente las y los investigadores de las mujeres cuentan con diversas modalidades para abordar su objeto de estudio, al igual que los demás estudiosos del pasado. En otros términos, hasta el momento no podemos hablar de una única metodología propia y exclusiva de la historia de las mujeres sino debemos hablar, en cambio, de metodologías plurales utilizadas para analizar tanto a las mujeres del pasado como así también sus relaciones con los varones.

En cuanto a las fuentes, como hemos referido, las mujeres raras veces han aparecido mencionadas en los registros oficiales o estatales, únicos documentos válidos para la investigación histórica, según la historiografía tradicional. Ahora bien, la renovación historiográfica ha permitido ampliar el campo de estudio y, al mismo tiempo, diversificar tanto las metodologías como las fuentes.

Las historiadoras que trabajan sobre temas de los dos últimos siglos cuentan con abundantes fuentes. Pero aquellas que estudian períodos anteriores en sociedades alfabetizadas, la insuficiencia o la falta de fuentes adecuadas sigue siendo un problema. Estas historiadoras se han apropiado de las herramientas de la etnología para buscar el "silencio" de las mujeres. Al estudiar la historia de las mujeres en las sociedades no alfabetizadas y, en particular, las sociedades no occidentales, donde gran parte

de la documentación escrita se encuentra en archivos coloniales, los/as historiadores/as de la mujer son pioneras en crear aproximaciones a través de las investigaciones de los mitos, de la arqueología, inscripciones, el arte, las historias orales y demás, etc. (Offen, 2009: s.p.).

Por otro lado, cabe señalar que la historia de las mujeres como campo de investigación tiene sus particularidades, entre las que se destacan su sentido crítico y a la complejidad de su objeto de estudio.

En cuanto a su sentido crítico, cuestiona la mirada parcial hacia el pasado que ha ocultado a la mitad de la humanidad. Joan Scott sostiene que dicha fuerza crítica desestabiliza los principios disciplinarios instituidos. (Scott, 1993: 71). Y más adelante, agrega:

La historia de las mujeres, que implica realmente una modificación de la historia (...) critica la prioridad relativa concedida a la historia masculina (...) frente a la historia femenina (...), exponiendo la jerarquía implícita en muchos relatos históricos. Y, lo que es aún más fundamental, pone en duda tanto la suficiencia de cualquier pretensión de la historia de contar la totalidad de lo sucedido, como la integridad y obiedad del sujeto de la historia: el Hombre universal. (Scott, 1993. 72).

En efecto, la historia de las mujeres cuestiona aquellas interpretaciones del pasado que mantienen invisibilizadas a las mujeres y critica, al mismo tiempo, el sujeto de la historia aceptado durante tanto tiempo: el hombre universal, blanco y heterosexual. Por ello, al decir de la propia Joan Scott, “la historia de las mujeres comporta (...) una ambigüedad perturbadora pues es al mismo tiempo un complemento inofensivo de la historia instituida y una sustitución radical de la misma”. (Scott, 1993: 69).

Dora Barrancos, por su lado, sostiene que la historia de las mujeres encierra el “apasionante desafío de alterar radicalmente la Historia...”. (Barrancos, 2004-05:66). De esta manera, este nuevo campo historiográfico critica la historia tradicional considerada neutral y objetiva y propone, al mismo tiempo, la inclusión de las mujeres en la reflexión sobre el pasado. Cecilia Lagunas agrega:

El empuje que adquiere la Historia de las mujeres apunta a la reinterpretación de la historia a través de un renovador planteamiento conceptual metodológico que permite incluir la experiencia, las sensibilidades, las actitudes, de los hombres y las mujeres y las representaciones sociales y simbólicas de las identidades masculinas y femeninas en una historia nueva, total. (Lagunas, 1997: 54).

Una historia renovada debe incluir entonces, como sugiere Lagunas, las experiencias, sensibilidades y actitudes tanto de las mujeres como las de los varones del pasado.

Respecto de la complejidad de su objeto de estudio, es necesario insistir en la diversidad de las mujeres. Como apunta Gerda Lerner, “es un craso error intentar conceptualizarlas esencialmente como las víctimas”. (Lerner, 1990: 21). Al mismo tiempo, también es una equivocación considerarlas siempre como heroínas o igualmente romantizarlas, es decir, asociarlas exclusivamente a los sentimientos y la familia. De allí que Gisela Bock señale que las mujeres tienen historias diferentes; en otras palabras, la historia de las mujeres sólo puede ser comprendida en plural y no en singular. Además, dicha historia no es lineal sino que presenta avances y retrocesos, se trata de un proceso complejo, similar a la historia de los varones, igualmente rica y variada.

... la historia de las mujeres coincide con la de los hombres en tanto en cuanto que es igual de rica y complicada, y no es lineal, lógica ni cohesiva. (...) es diferente de la de los hombres, y es precisamente esta diferencia lo que la hace merecedora de estudio.... (Bock, 1991: 56 y 57).

Así, como vemos, en la actualidad la historia de las mujeres sólo puede ser analizada en plural, de igual manera que la de los varones, que también debe ser revisada a la luz de la diversidad y de la existencia de múltiples masculinidades.

Por último, cabe preguntarnos: ¿historia de las mujeres o historia del género? Existe una larga polémica respecto del significado y uso de cada uno de los conceptos que aún no ha concluido¹³; por nuestra parte, coincidimos con Dora Barrancos al decir que

...más allá del nombre con que amparamos nuestro quehacer -Historia Generizada, Historia de las Mujeres, Historia Feminista- lo esencial es la clave de interrogación, las tramas categoriales, los enredos conceptuales que, aunque recatados y modestos, constituyen los auténticos retos al desciframiento de la diferencia que rinde la acción humana sexualizada. (Barrancos, 2004-05:66).

¹³ Una síntesis apretada de dicha polémica se puede encontrar en la investigación de Karen Offen (2009).

Historia de las mujeres en la Argentina¹⁴

Unas pocas palabras acerca de los recorridos de la historia de las mujeres en nuestro país, antes de terminar.

Marilyn Boxer y Jean Quataert han descrito el proceso seguido por la historia de las mujeres en Estados Unidos y Europa: el mismo, se inicia con la crítica a la historiografía tradicional, continúa con la incorporación del género como categoría de análisis y culmina con la integración de la historia de las mujeres a la historiografía general. (Boxer y Quataert en Rodríguez Villamil, 1997: 30). Este mismo proceso se ha seguido también en Latinoamérica y en nuestro país, aunque cabe aclarar que la última etapa, esto es, la incorporación de la historia de las mujeres a la historia general, está aún en pleno proceso de desarrollo.

Como señala Dora Barrancos, una serie de acontecimientos nacionales e internacionales durante el último cuarto del siglo XX, hizo posible la renovación historiográfica en nuestro país y el desarrollo de la historia de las mujeres. La historia social había logrado importantes avances en el campo de la disciplina al incorporar la mirada de la escuela de los Anales y la de los marxistas ingleses; sin embargo, luego fue “acorralada” por la dictadura (1976-1983) y, por ello, la proliferación de estudios renovadores se vio paralizada o al menos demorada en nuestro país. “Sólo a partir de 1985, con la recuperación de la vida democrática, retornaron con fuerza los motivos y los principios epistémicos que la historiografía social había consagrado”. (Barrancos, 2004-05: 51-52).

¹⁴ Sugerimos la lectura del artículo de Karen Offen (2009) y el de Dora Barrancos (2004-05) para ampliar el tema del desarrollo de la historia de las mujeres en el mundo y en nuestro país, respectivamente.

A pesar de la difícil situación vivida durante la última dictadura, un grupo de profesionales entre las que se encontraban Gloria Bonder, Mabel Burin y Eva Giberti, algunas de ellas con fuertes compromisos políticos, se nuclearon en el Centro de Estudios de la Mujer (CEM) y empezaron a reflexionar sobre las mujeres en nuestro país. Por otro lado, un grupo de sociólogas también comenzó a trabajar la temática femenina. (Lagunas, 1997:59). Ahora bien, las y los historiadores, tardan en incorporarse a estas nuevas tendencias; recién en la década de 1990 se multiplican los centros, áreas e institutos de investigación académicos sobre los estudios de las mujeres; a la vez que se promueven jornadas, congresos y encuentros que vinculan a profesionales de distintos lugares que comparten los mismos intereses. Proliferan, además, materias de grado y carreras de posgrado sobre la temática femenina y de género como así también se multiplican publicaciones especializadas: *Mora* (Universidad de Buenos Aires); *Zona Franca* (Universidad Nacional de Rosario) y *La Aljaba* (Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de la Pampa y Universidad Nacional del Comahue), entre otras. Sin embargo, falta todavía camino por recorrer ya que, como señala Cecilia Lagunas, “en Argentina, la inclusión en las universidades de la Historia de las Mujeres reconocida como tal en los programas de las Carreras de Historia, aún necesita del reconocimiento de los historiadores, en general”. (Lagunas, 1997: 55).

Dora Barrancos sintetiza de manera clara y precisa los aspectos centrales de la historiografía sobre las mujeres en la Argentina de nuestros días:

*Se constata un claro predominio epocal de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX.

*Se registra una nítida hegemonía de espacios geográficos: Buenos Aires en primerísimo lugar, luego siguen las grandes ciudades.

*Los análisis han priorizado la acción del movimiento de mujeres/movimiento feminista. Se destacan los análisis en torno de figuras precursoras o muy destacadas, así como su inscripción política e ideológica.

*Se corrobora una inclinación hacia las trabajadoras de ciertas ramas industriales y de servicios (textiles, frigoríficos, telefonía, industria pesquera, magisterio). También hay un amplio abordaje de la prostitución.

*Los análisis de mediados del siglo XX han relevado sobre todo la figura central del peronismo -Eva Perón- y a las mujeres identificadas con esta expresión política.

*Las principales dimensiones para otear la condición femenina se han ceñido a salud e higienismo, política, familia, educación y trabajo. (Barrancos, 2004-05:64).

A lo que agrega, además, que aunque el uso del concepto género ha demorado en instalarse en las investigaciones locales, en la actualidad constituye una categoría ampliamente analizada en la mayoría de los estudios académicos sobre la temática.

Al mismo tiempo, también considera que la historia de las mujeres es todavía una historia incipiente que se asemeja a una “colcha de retazos”, por lo que se necesita articular relatos para “...establecer ilaciones, agudizar los contrastes, combinar y al mismo tiempo contrariar los significados. Es imperioso acudir a nuevos puntos de vista y

revisar hipótesis que parecen inmarcesibles...”. (Barrancos, 2004-05: 65).

Por todo ello, consideramos que una historia argentina que incluya en su estudio tanto a mujeres como a varones en su diversidad y riqueza está aún en proceso de concretización.

Consideraciones finales

Como dijimos al comienzo, estas páginas han tenido como objeto repasar el surgimiento de la historia de las mujeres como campo de investigación y, al mismo tiempo, reflexionar sobre los postulados teóricos de la misma que hacen posible estudiar a las mujeres del pasado en sus particularidades y, también, en relación con los varones, para poder ampliar nuestro conocimiento de las realidades pretéritas.

La historia de las mujeres no nació por generación espontánea sino que su surgimiento estuvo signado por la confluencia de la renovación historiográfica del siglo XX, por un lado, y los aportes de la teoría feminista, por otro.

Este nuevo campo historiográfico ha tenido un crecimiento desigual y desparejo en los diferentes espacios. Así, mientras que Estados Unidos y Europa han sido pioneros en su desarrollo y en el uso de categorías, fuentes y metodologías diversas, en Latinoamérica, en cambio, los estudios han sido más tardíos. No debemos olvidar tampoco que la historia de las mujeres ha adquirido características particulares y propias de acuerdo con cada uno de los contextos nacionales y regionales específicos en los cuales se ha desarrollado. De allí que podamos entender el retraso en nuestro medio como consecuencia

de nuestra agitada y convulsionada vida política, económica y social de la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de estas demoras, la historia de las mujeres se afianza entre nosotros, lo cual resulta auspicioso; sin embargo, aun debemos tratar de superar las historias aisladas y separadas de mujeres o varones y tenemos que apostar, más bien, a un estudio relacional de las mujeres y varones del pasado en el que se muestren, como bien señala Cecilia Lagunas, experiencias y sensibilidades tanto femeninas como masculinas, también.

Por último, y para terminar, hacemos nuestras las palabras de Dora Barrancos quien sostiene: "...estamos convencidas de que la historiografía que nos convoca sólo puede reconocerse dentro de las tareas de la Historia, esto es, de un quehacer relacional y al que nada de lo humano le es ajeno, comenzando por el principio: los vínculos entre los sexos". (Barrancos, 2004-05:67).

Bibliografía

- Alexander, Sally y Taylor, Bárbara (1984). "En defensa del `Patriarcado`". Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica: 257-261.
- Anderson, Bonnie y Judith Zinsser (1992). *Historia de las mujeres. Una historia propia* 1 y 2, Barcelona, Crítica.
- Barrancos, Dora (2004-05). "Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina". *La Aljaba* 9: 49-72.
- Bock, Gisela (1991). "La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional", *Historia Social* 9: 55-77.
- Connell, Raewyn (2007). "Politizar las masculinidades: Más allá de lo personal." Simposio Internacional en torno a las lecciones aprendidas sobre VIH, sexualidad y salud reproductiva con otras áreas para repensar el sida, el género y el desarrollo. Dakar, 15 al 18 de octubre de 2007.
- Duby, Georges y Michelle Perrot (1993). *Historia de las Mujeres en Occidente* 9, Buenos Aires, Taurus.

Durán, María Ángeles (ed.) (1996). *Mujeres y hombres en la formación de la teoría sociológica*, Madrid, CIS.

Farge, Arlette (1991). "La historia de las mujeres. Cultura y poder de las mujeres: ensayo de historiografía". *Historia Social* 9: 79-101.

Faur, Eleonor (2004). *Masculinidades y desarrollo social. Las relaciones de género desde la perspectiva de los hombres*, Bogotá, Arango.

Fox Keller, Evelyn (1991). *Reflexiones sobre género y ciencia*, Valencia, Alfons el Magnanim.

Gordon, Linda (1992). "Qué hay de nuevo en la historia de las mujeres". Carmen Ramos Escandón (comp.), *Género e historia: la historiografía de la mujer*, México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana: 110-122.

Iggers, Georg (1998). *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales*, Barcelona, Idea Books.

Lagunas, Cecilia (1997). "Las mujeres miran a las mujeres: Aportes para un estudio de los antecedentes de la Historia de las Mujeres en Argentina". *Zona Franca* 6: 54-63.

___ (1993). "A propósito de la Nueva Historia de las Mujeres". *Ciclos* 4: 185-193.

Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica.

Menjívar Ochoa, Mauricio (2004). "¿Son posibles otras masculinidades? Supuestos teóricos e implicaciones políticas de las propuestas sobre masculinidad". *Reflexiones* 83: 97-106.

Miguel, Ana de (s.a.). *Los feminismos a través de la historia*. Disponible online: <http://www.mujeresenred.net/historia-feminismo3.html> (consultado el 20 de agosto de 2007).

Offen, Karen (2009). "Historia de las Mujeres". *La Aljaba* 13. Disponible online:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100001&lng=es&nrm=iso (consultado el 08 de julio de 2010).

___ (1991). "Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo". *Historia Social* 9: 103-135.

Rodríguez Magda, Rosa María (2002). "Presentación". *Debats* 76, Del post al ciberfeminismo, Disponible online: <https://web.archive.org/web/20070404082000/http://www.alfonsemagnanim.com/DEBATS/76/editorial.htm> (consultado el 07 de octubre de 2014).

Rodríguez Villamil, Silvia (1997). "Historia y Género en América Latina". *Zona Franca* 6: 27-53.

Rowbotham, Sheila (1984). "Lo malo del `Patriarcado`". Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica: 248-256.

Sánchez León, Pablo (2003). "Todas fuimos Eva. La identidad de la historiadora de las mujeres". Silvia Tubert (ed.), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Valencia, Cátedra: 161-213.

Scott, Joan Wallach (1999). "El género: Una categoría útil para el análisis histórico". Marysa Navarro y Catherine Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

____ (1993). "Historia de las mujeres". Peter Burke (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza: 59-88.

____ (1992). "El problema de la invisibilidad". Carmen Ramos Escandón (comp.), *Género e historia: la historiografía de la mujer*, México, Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana: 38-65.

____ (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". James Amelang y Mary Nash (ed.), *Historia y Género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnanim: 23-56.

Vasquez, María Gabriela (2013). "Epistemología e Historia de las mujeres. Mujeres y vitivinicultura en el gran Mendoza, entre fines del siglo XIX y mediados del XX", Mendoza, inédito.

Vasquez, María Gabriela (2011). "Algunas reflexiones acerca del Género desde la Historia". José Carlos Cervantes Ríos (coord.), *El género a debate. Reflexiones teóricas y metodológicas multidisciplinarias*. México, Universidad de Guadalajara: 9-29.

Woolf, Virginia (1993). *Un cuarto propio*, Buenos Aires, AZ Editora.

LIBROS DE INTERÉS

RESEÑAS

MILENA AGUS. ALICE. Trad. de Victoria Vera. 1º ed. Buenos Aires: Edhasa, 2012, 192 p.

Sencillez, calidez y afecto; sensibilidad y fina ironía son características que se destacan en la última novela de Milena Agus, nueva exponente de la literatura sarda.

Si Calvino hubiera concebido otra virtud que debería tener la literatura del nuevo milenio, además de las ya expuestas y conocidas, podría haber pensado en la simplicidad. *Alice*, última novela de la ya famosa, reconocida y traducida escritora sarda nos abre los ojos a las circunstancias cotidianas y a los seres que día a día aparecen, permanecen u ocupan algún tiempo de nuestras vidas.

Una constante temática se percibe en sus obras: la imagen de la Cerdeña que la madre de la escritora supo imprimir en ella, hecho que se verifica desde el momento en que, habiendo nacido en Génova (1959), Agus decide trasladarse a la isla para recrear sus mitos, personajes, paisajes y costumbres. Instalada allí, la docencia como profesora de lengua e historia y su labor como escritora le han dado excelentes frutos.

Su primera novela fue *Mentre dorme il pescecane* (Nottetempo, 2005) traducida en España como *Mientras duerme el tiburón*. Pero, fue *Mal di pietre* (Mal de piedras) que la colocó entre los finalistas del premio Strega y Campiello en 2006 y le otorgó el Junturas en 2004; luego vino *La mujer en la luna* (Nottetempo 2006, Edhasa 2008) historia que vendió más de 750.0000 ejemplares en Francia, Italia y Alemania. Desde ese momento, cada novela que la autora publica resulta un éxito de ventas y

difusión. Ha recibido además el Premio Forte Village 2007 y el Premio Elsa Morante 2007, entre otros.

Alice deja su pueblo para iniciar una nueva vida en Cerdeña, ocupando el piso de su tía donde se crió de niña, en un edificio frente al mar en el que viven personajes pintorescos. Su padre se suicidó. Su madre se volvió loca. La soledad y la indiferencia de los otros la han acompañado desde su infancia. En el pueblo tiene que reorganizar su vida asistiendo a la universidad. Ella anhela ser escritora. Allí conocerá a su vecino de arriba, Mr. Johnson, violinista excelso, y a su vecina de abajo, Anna, así como a la hija de su vecina, Natacha, y al hijo Mr. Johnson junior. También está Giovannino, el nieto de su vecino. La mujer de Mr. Johnson lo ha abandonado. El departamento del músico se convierte en un universo pleno de misterios, encantos y espacios por descubrir. Mr. Johnson toma a Anna como mucama y, a pesar de la dolencia cardíaca que la aqueja, ella idealiza todo lo que tenga que ver con el extraño violinista.

La narradora (Alice) y Anna inician un vínculo de amistad, de protección y mutuo consuelo que será el hilo conductor de la novela. Una vez más, el punto de vista narrativo es una voz joven: la autora ha confesado en numerosas entrevistas que en sus narraciones no puede adoptar otra voz y otra mirada que no sea la juvenil. Desde esta perspectiva es como se siente no solo más cómoda sino también más identificada con el tratamiento que le otorga a la historia.

Con *Alice*, Agus presenta una vez más un mundo de mujeres esforzadas, ignoradas, traicionadas y soñadoras, almas que anhelan expandir su mundo interior, olvidar la rutina y retomar instantes que pudieron ser luminosos, significativos. La necesidad de proyectarse y de creer en un futuro basado en sentimientos simples como la amistad y el

amor verdadero permiten a la protagonista de esta y de todas las novelas de la autora sentir que la vida puede ofrecer una segunda oportunidad y mostrar que al final de todo túnel puede aparecer una luz esperanzadora.

Una historia hogareña y cálida que poseyendo todos los elementos propios para ser una tragedia (un suicidio, una infidelidad, una infancia marcada por el rechazo), es una invitación a mirar más allá, en el fondo de las cosas y de las personas.

Milena Agus apuesta por la vitalidad, por un registro literario alejado de rebuscamientos y libre de excesos. En su estilo, presenta del modo más fiel la mirada hacia las pequeñas cosas, la miniatura de la vida y la intimidad de los momentos que permiten cierta trascendencia al ser humano.

“¿Por qué escribes?” pregunta Johnson junior a Alice. “Porque todo pasa y se pierde y lo escrito permanece” (p. 76).

Graciela Beatriz Caram

HUSTVEDT, Siri. *Vivir, pensar, mirar*. Trad. Cecilia Ceriani
Barcelona: Anagrama, 2013. (primera edición 2012).

Vivir, pensar, mirar, colección de ensayos de la escritora norteamericana Siri Hustvedt (1955) plantea un recorrido reflexivo sobre hechos centrales para cualquier ser humano: vida, pensamiento, percepción. A partir de una perspectiva amplia centrada en la experiencia subjetiva de la autora, surge la reflexión sobre una serie de temas profundamente humanos, aunque muchos sean centrales para la perspectiva femenina como la relación vital con el padre y la madre, la propia maternidad y fundamentalmente, la corporeidad como eje existencial ineludible a partir del cual se siente, se piensa y se vive.

El título da la clave temática y estructural del libro: tres partes que toman uno de los ejes propuestos como central pero no desdeñan sino que imbrican constantemente a los otros dos, urdiendo una reflexión que retoma constantemente elementos centrales en toda la producción de la autora: la presencia de elementos autorreferenciales, la percepción -en estrecha relación con las artes plásticas pero también con la memoria y el recuerdo-, las neurociencias, el psicoanálisis, la escritura y la lectura, por nombrar los centrales y reiterados.

La reflexión en torno al “Vivir”, aborda algunos aspectos autobiográficos como la relación con el padre desde una perspectiva femenina (“Mi padre/yo”), la influencia de la madre en la conformación de su propia conciencia moral (“Mi madre, Phineas, moralidad y sentimiento”), su ascendencia noruega (“Algunas reflexiones acerca de la palabra ‘Escandinavia’”), los episodios de migraña que la aquejan desde pequeña (“Mi extraña cabeza; Notas sobre la migraña”), los insomnios

(“Dormir/ no dormir”). Sin embargo el planteo trasciende el mero marco autobiográfico para adentrarse en la reflexión sobre los amplios aspectos involucrados en el deseo (“Variaciones sobre el deseo; Un ratón, un perro, Buber y Bovary”), la percepción (“Fuera del espejo”) y su relación con el recuerdo (“Flores) y, fundamentalmente, la lectura y la escritura como dos aspectos de la experiencia vital de ser escritora (“En busca de una definición”, “El juego, los pensamientos en estado salvaje y el sótano de una novela”).

En la sección “Pensar”, la atención se centra en aspectos que tienen que ver con la literatura (“La verdadera historia”, reseñas como “Stig Dagerman”), con el lenguaje y su uso específico dentro de las distintas ciencias (“Excursiones a las islas de los pocos privilegiados”) y en la política (“Notas críticas sobre el actual clima verbal”); con la lectura en tanto proceso cognitivo relacionado también con la percepción (“Sobre la lectura”) y nuevamente con su propia labor de novelista (“El analista en la ficción: Reflexiones sobre un ser más o menos escondido”, “Tres historias emocionales”).

Finalmente, la última parte “Mirar” retoma aspectos puntuales relacionados con la percepción en sí misma (“Notas sobre el hecho de ver”, “Fotos antiguas”, “Esta mano viva”, “Visiones incorporadas: ¿Qué significa mirar una obra de arte?”), además de reflexiones a partir de la observación de muestras y obras pictóricas y escultóricas diversas (“El drama de la percepción: Mirando a Morandi”. “Louise Bourgeois” “Duccio Di Buoninsegna en el Met” “Kiki Smith; Atado y desatado” “Annette Messager. Lo suyo y lo mío”, “El *theatrum mundi* de Margaret Bowland”, “¿Por qué Goya?”).

La diversidad de temas planteados hallan su unidad en lo que la autora formula como “la pertinaz curiosidad por

saber qué significa ser humanos” (9). A fin de indagar en torno a este misterio, Hustvedt no rehúye sino que encarece una perspectiva multidisciplinar, basada en “la convicción de que no existe un solo modelo teórico que pueda contener la complejidad de la realidad humana” (9), de allí una constante referencia a sus propias y variadísimas lecturas filosóficas (desde San Agustín a Husserl y Merleau Ponty, pasando por Kant, Kierkegard, Sartre, entre otros), literarias, psicológicas (Freud, pero también Lacan y Winnicott) y neurocientíficas. La diversidad y la profundidad de las disciplinas se exponen a través de un estilo ameno, coloquial, no teórico sino mechado constantemente con anécdotas puntuales y muy vivenciales que ilustran desde lo concreto la reflexión teórica que se aborda.

Inscripta en la tradición del ensayo clásico francés, Hustvedt asume el uso de la primera persona para sus escritos con todas las connotaciones que esto tiene, subrayando la postura filosófica que esta decisión conlleva: “El uso que hago de la primera persona representa una postura filosófica, pues mantengo que la idea de objetividad que parece representar la tercera persona es, en el mejor de los casos, una ficción instrumental” (11). De esta manera la subjetividad femenina es asumida y defendida, pues el yo que habla se define como mujer y, en tanto tal, explora los matices afectivos de sus relaciones, reflexiona sobre los distintos temas desde una corporeidad determinada, ahonda en torno a aspectos como la maternidad, pero no rehúye pensar desde la honda convicción de que, con diferencias, los seres humanos también participamos de profundas similitudes y que la consideración del otro, un rasgo por cierto muy femenino, es central para la construcción de la cultura.

En suma, una obra amena y profunda que centra la mirada desde lo femenino para incorporar los variados aspectos de la cultura toda, hecho que nos permite afirmar con la autora: “Cuánto más leo, más cambio. Cuanto más

variada es mi lectura, más capaz soy de percibir el mundo desde miles de perspectivas distintas. En mí habitan las voces de otros, muchos de ellos muertos hace ya mucho tiempo. Los muertos hablan, gritan, susurran, se expresan a través de la música de su poesía y de su prosa. Leer es la forma creativa de escuchar que modifica al lector (p. 159).

Fabiana Inés Varela

SCARANO, Laura. *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2014, 244 p.

Fruto de los numerosos asedios de Laura Scarano al tema de la autoficción poética –según anota en el apartado “Reconocimientos”–, nace este libro maduro y profundo que se adentra en el estudio de la presencia del nombre del autor en diversos poemas contemporáneos en lengua hispana. Un interés nacido hace más de veinte años, cuando emprendió la investigación de las poéticas testimoniales de la época del franquismo. Laura Scarano es una reconocida y sólida investigadora de la literatura hispánica y en su dilatada trayectoria le ha dado a nuestro acervo bibliográfico quince libros y más de cien artículos sobre la poesía española de los últimos decenios. Esta vez, con su volumen *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, se adentra en un tema de innegable actualidad que ha promovido sesudas elucubraciones teóricas, porque pone en cuestión, nada más ni nada menos que el estatuto de la ficción literaria. La autora se sitúa en un controvertido límite especulativo para explicar el fenómeno de la inclusión del nombre propio en la creación poética y sus consecuencias semióticas en el campo de la recepción. El contenido del volumen transita “el intersticio mismo de lo ficticio y lo factual”, como afirma Manuel Alberca en “El pacto ambiguo”.

El libro está dividido en tres partes solidarias y digo solidarias porque están íntimamente conectadas por cuanto van abriendo y enriqueciendo lo que se ha planteado antes. En la primera, compuesta por nueve apartados y debida a Laura Scarano, se plantean los interrogantes y se revisan las teorías sobre el autor, la autobiografía, la autoficción y la autografía, presentando de manera medular los principios

que sustentan cada una de las investigaciones de los pensadores y críticos reconocidos como referentes en estos asuntos, a fin de determinar las intenciones de las poéticas que incluyen el nombre del autor y las repercusiones y alcances de la lectura de esta especie de poemas. Para encarar el poliédrico tema de la autoría recurre a los teóricos y pensadores que como Derrida, De Man, Barthes, Foucault, Lejeune, Ricoeur, Dubrovsky, Alberca, entre otros, han definido y profundizado, desde el punto de vista teórico, en la naturaleza ontológica y epistemológica de la cuestión. Con esas herramientas y un vasto conocimiento de la poesía, Scarano emprende la búsqueda de la respuesta a la pregunta troncal de su investigación: ¿por qué y para qué se autonoma un poeta en su poema? El apartado nueve, el último de esta primera parte, presenta la justificación de la elección de los autores y poemas que componen la segunda sección del volumen. Con un lenguaje por momentos muy lírico y apasionado, Laura Scarano presenta a cada uno de los escritores y hace referencia al contexto que justificaría en parte la auto-poetización de los poetas antologados, tanto españoles, como hispanoamericanos y argentinos.

La segunda parte del libro contiene la antología que, además de su innegable valor literario, ejemplifica las afirmaciones teóricas de la “Parte I”. Laura Scarano reúne treinta poetas del Siglo XX que tienen en común incluir sus nombres en los poemas, como dije antes. La lectura no ya de la teoría, sino de los textos vuelve a actualizar los interrogantes que los poemas proponen, pero ahora iluminados por la teoría que los explica y ahonda su significación. Es relevante que se incluyan poemas de mujeres que habitualmente no están presentes en estas compilaciones porque, además de darles visibilidad, reubican en el canon nombres y obras que tuvieron importancia en su época y que hoy parecen olvidados. Cabe señalar que esta antología representa, además del señero valor estético que en ella campea, un valiosísimo

instrumento para la enseñanza de la poesía de los últimos cien años.

La tercera parte del libro está destinada a la crítica literaria debida a las colegas de Laura Scarano que comentan los poemas incluidos a la luz de las teorías expuestas. El contrapunto entre la mirada teórica de Scarano y la crítica de sus colaboradores es notablemente interesante porque vuelve abrir el territorio significativo de cada poesía y cierra, por así decirlo, un enriquecedor circuito literario. Un párrafo aparte merece la actualizada y completa bibliografía que se consigna al final.

El volumen no tiene fisuras: en un lúcido equilibrio incluye obra literaria, teoría y crítica y todo expuesto con un lenguaje amable y convocante, lo cual no es un detalle menor. Y lo más interesante de todo es que se trata de poesía, género que hoy pareciera no interesar demasiado a la teoría, a la crítica literaria y a los lectores. El libro es una invitación a la lectura, no solamente de especialistas, sino de cualquier lector que se quiera acercar al género tradicionalmente más prestigioso de la literatura.

Gladys Granata de Egües



Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos
de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario

Ciudad de Mendoza

Mendoza

2014