





**PASO DE PASAJES**  
**CRÍTICA FEMINISTA**  
**GILDA LUONGO**



## Paso de pasajes. Crítica feminista

Gilda Luongo, Tiempo Robado editoras, octubre de 2018.

446 pp.; 15,5 x 21 cm.

ISBN 978-956-9364-22-8

RPI A-295126

-  Copyleft
-  Esta edición se realiza bajo la licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  Atribución: se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editorial, edición, año).
-  No comercial: no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  Mantener estas condiciones para obras derivadas: solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan para la obra resultante.
-  Las y los autores, las integrantes de Tiempo Robado editoras, los y las colaboradoras destinan su trabajo y los potenciales ingresos generados por esta edición al fomento de nuevas publicaciones de la editorial.

Diseño portada: Paula Bravo

Diseño y diagramación: Tiempo Robado editoras

Edición: Tiempo Robado editoras

Impreso en Ojo en Tinta, Santiago

Serigrafía portada impresa en Malas Palabras, felipealcayaga@gmail.com

## ÍNDICE

Prólogo. <i>Paso de pasajes</i> como archivo vivo feminista. ROSARIO FERNÁNDEZ.....	7
DE CARA A LA ESCRITURA.....	27
PRIMERA PARTE. ESCRITOS ENSAYÍSTICOS.....	31
CUERPOS ESCRITURALES: MUJERES EN RESISTENCIA.....	33
Escritura y mujeres. Una revuelta estridente/silenciosa.....	33
Amasijo. “En la tierra de en medio” o Nepantla en la poesía de Castellanos.....	45
Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidación/lazo social I.....	65
Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidación/lazo social II.....	87
Carmen Berenguer: “la lengua fija su muda”.....	105
La escritura (in)completa de Antonieta Rivas Mercado.....	113
Mujeres en la revuelta de la contramemoria.....	137
ALFABETOS DE LA MEMORIA.....	145
Memoria, escritura poética y diferencia sexual: dos poetas chilenas.....	145
¿La ciudad de las mujeres? Una ética-política en tus crónicas, Pedro Lemebel.....	155
Lemebel rima con San Miguel: memoria del extremo sur.....	179
El pasado no pasa, pesa o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos.....	197
ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS: SIMONE DE BEAUVOIR Y VIOLETTE LEDUC.....	209
Crimen y escándalo: sujetos femeninos en <i>Memorias</i> de Simone de Beauvoir.....	209
Curva cerrada: figuraciones del cuerpo enfermo en Simone de Beauvoir.....	235
Curvas en Simone de Beauvoir: escrituras de la madurez a la vejez.....	245
¿Cuál sexo de la infancia? escenas de <i>Memorias</i> en Simone de Beauvoir.....	267
Lectura/escritura autobiográfica: Violette Leduc y Simone de Beauvoir.....	277
IMÁGENES CINEMÁTICAS: VULNERABILIDAD Y SOBREVIVENCIA.....	289
Zona de demolición. La casa-mediagua de Vansia Moncada.....	289
<i>La Nana</i> : devenir subjetivo <i>entre</i> mujeres pobres.....	299
CRÍTICA FEMINISTA DEL JUICIO LITERARIO MASCULINO.....	303
Crítica literaria, sujeto crítico y diferencia sexual.....	
Primera mitad del siglo xx en América Latina.....	303

Crítica (des)autorizada. Latcham y Alone sobre María Luisa Bombal.....	321
La figura del exceso. Recepción crítica de Brunet y Mistral.....	335
<b>RESONANCIAS FEMINISTAS: JULIETA KIRKWOOD Y AMANDA LABARCA.....</b>	<b>347</b>
Julieta Kirkwood y la luna negra.....	347
Nacida de la ira.....	359
La escritura de viaje en Amanda Labarca.....	365
Acción feminista y contradicción en la discursividad de Amanda Labarca.....	377
<b>SEGUNDA PARTE. ESCRITOS DE OPINIÓN.....</b>	<b>387</b>
<b>EL ABORTO A BOCA LLENA.....</b>	<b>389</b>
De avances y retrocesos: el aborto por tres causales.....	389
Abortarlo todo: los movimientos del movimiento CFL.....	391
El día triste: las mujeres pueden mentir.....	399
La dicha feminista.....	401
Las marchas por el aborto libre, seguro y gratuito en Chile.....	402
Temas “tan sensibles y delicados”: el aborto hoy en Chile.....	404
Cuerpos secuestrados / cuerpos en resistencia.....	406
¿Quiénes son los “santos inocentes”?.....	407
La “verdad” sobre el aborto en Chile.....	409
Maternidad (in)deseada: habitar el cuerpo femenino.....	411
<b>VIOLENCIA ESTRUCTURAL DEL PATRIARCADO CAPITALISTA.....</b>	<b>413</b>
Violencia en contra de las mujeres.....	413
A 40 años del Golpe: represión policial contra estudiantes secundarios.....	415
El movimiento estudiantil como “puterío”.....	417
El cuerpo torturado de Daniel Zamudio: horror de la masculinidad.....	419
Traje de celebración bicentenario.....	420
‘De eso no se habla’: género y educación.....	422
<b>LECTURA FEMINISTA DE LOS FILMES DE LELIO Y LARRAÍN.....</b>	<b>424</b>
<i>Gloria</i> , la película: el goce y las mujeres.....	424
El Sí/No de la película de Larraín.....	425
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>429</b>
<b>SOBRE LA AUTORA.....</b>	<b>445</b>

## PRÓLOGO

### PASO DE PASAJES COMO ARCHIVO VIVO FEMINISTA<sup>1</sup>

*Paso de pasajes. Crítica feminista* es un convite, un sabroso despliegue que la crítica feminista radical Gilda Luongo nos hace revisitando sus escritos, sus reflexiones e ideaciones, para imaginar con-otrxs los diversos trazos y contramemorias del acontecer feminista, de la escritura de mujeres y de los sujetos abyectos diversos, explorando la fuerza de las diferencias para pensar y proponer una lectura, un *pasaje* con ímpetu de justicia y ética del cuidado. Y es generosa en advertirnos que su pensamiento sustenta una mirada ética, política y estética particular, dotada por la crítica y el feminismo, y su cruce fronterizo, complejo, contaminado y poderoso. Este cruce y mezcla, contrario a concebirlo como un problema, la autora lo ofrece en tanto acierto para la articulación de figuraciones reflexivas, materiales y corporales que trazan desplazamientos hacia la lectura de escritoras indígenas, lesbianas, madres, hijas, transexuales, para historizar y situar la escritura como *ejercicio memorioso* y crítico de las políticas de la diferencia sexual, racial, étnicas, etarias y de clase.

En este *paso* se aventura al pensamiento mestizo en movimiento, caminante y a su acontecer transformador, como un pensamiento-vida nutrido por el desborde y la intromisión de disciplinas, géneros y temas diversos ligados entre sí, desde su cuidadosa atención a la memoria, a la escritura, a las posibilidades y a la libertad. Textos publicados en revistas indexadas, libros en coautoría, editados dentro y fuera de Chile o ensayos en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org) y otros medios son bisagras que despliegan su propia lectura-escritura, interpretación y destello ante el desafío de pensar, idear e imaginar a partir del acontecer cultural, social y político.

Entiendo, desde mi propia lectura situada y desde nuestro amor compartido por Simone de Beauvoir, que este es un libro que imbrica pensamiento, vida y escritura –sin la exclusión o jerarquización de esta triada–, en tanto potencial exploratorio de la libertad de sí misma con otrxs. Junto con ser un libro pensante-vivo, su escritura es un ejercicio continuo de

---

<sup>1</sup> Un profundo agradecimiento a Nadia Prado, por su cuidadosa edición de este texto y por su mirada sensible a los contenidos.

situarse, un gesto político reflexivo que mapea el territorio, su historia y a los sujetos que la habitan, convirtiéndose en un *archivo vivo* de su pensamiento y del feminismo en Chile.

La autora nos cuenta que es “activista suelta cercana a la CFL (Coordinadora Feministas en Lucha) y al movimiento “Ni una menos”, allegada nómada a la academia, ya sabes, lectora empedernida, escritora ambivalente”. Nos propicia, en su presentación, un mapa, una propuesta de lectura que devela su origen deseado: “Es el tiempo de echar a volar las invenciones soñadas”. El libro es una ofrenda irresoluta, rugosa de palabras posibles para una comunidad, una deuda con su propio deseo y goce con-en la escritura, un intento, una infinitud y una decisión. Nos revela aquello que pulsa a escribir: un profundo deseo por el movimiento, por el pasar desde-hacia y entre, con líneas que se *franquean*, arman y desarman, posibilidad y fracaso. Una voz pasajera que *pasa* sin fijar, una voz deslenguada que irrumpe la memoria individual y colectiva, rompe con los acuerdos y silencio posdictadura, con la norma de género y sexual, denuncia el genocidio del pueblo indígena y el abandono de los sujetos a la vida vulnerable y a la muerte.

El libro, además de ser un convite, es un tesoro, un regalo. No es menor que la autora lo defina así en su presentación considerando el contexto de mercantilización de la escritura y la vida. Es un tesoro, porque anidamos nuestros amores, nuestros inventos, nuestra imaginación rebelde que tanto cuesta resguardar en una sociedad que castiga a las mujeres que no acatan el mandato de género y nos exige normalidad para no entrar en pánico. El libro de Luongo es un tesoro, un *archivo vivo feminista* que nos invita a pasar, a movernos y a habitar el entre, con sus territorios movedizos y complejos sin los cuales no podríamos sobrevivir. Al ser un registro vivo de la historia, el pensamiento y el activismo feminista, nos permite cuestionar la historia oficial, los conocimientos institucionalizados y los saberes patriarcales, removiendo las condiciones de inteligibilidad. Es un *archivo valeroso* de la contramemoria que hace, simultáneamente, trabajo memorioso y piensa otros mundos posibles. Es un *archivo* que cada unx puede portar de forma individual, aunque incita a través de sus líneas al resguardo compartido con otrxs: huellas de nuestros lazos y (des)encuentros, de nuestros conflictos, disensos y *diferencias diferentes*. Gilda nos cuenta que el libro reúne

escrituras hechas a mano, sinuosas, a distancia del sujeto moderno iluminado de las ciencias civilizadas. Se trata de una escritura a oscuras, de un tocar y fallar, de intentar y quedarse incierta, hecha a pulso, con la fuerza política del deseo de escribir, de hacer contramemoria y de memoriar.

La escritura performativa de Luongo tiene múltiples efectos: desdobra, exhibe, roba, abre y mueve espacios a través de su materialidad, del cuerpo que deambula, de la mano que piensa y pasea sin rumbo cierto. Escritura-mano que importuna y entrega sin resguardos, que va a destiempo, no cumple horarios, des-ubica y transita sin llegar al mismo lugar o de un solo modo. Se pierde, dona huellas, borradas y discontinuas, se deja sorprender por lo que lee, es indeterminada, aguda, intensa, crítica y profunda en sus reflexiones y posicionamiento político. Gilda nos cuenta que este es un libro de la imprecisión, de las incertezas, de lo intempestivo, pues su mano navega por callejuelas, vagabundea entre tierras, se detiene en lo pequeño, en los detalles, para refutar los relatos grandiosos y heroicos. Mira los lugares sin lugares de las migrantes, de las vagabundas y las prostitutas. Es una escritura a tientas, un diálogo abierto al ejercicio, enérgica, que plantea la posibilidad de errar en cuanto condición de fragilidad (Butler, 2009). Un ejercicio constante que simultáneamente se fortalece y fragiliza con el tiempo y la experiencia, que recibimos como un regalo para pensar nuestra fragilidad subjetiva y social, pero también fragilidad como nido de potencial crítico y libertario.

Esta escritura a tientas, a zancadas entre los refugios de su pasar, da cuenta de un tono apasionado, erótico, fuerte. Su escritura a saltos te asalta, encanta, con-mueve, porque Luongo no se priva de mostrarse, de mostrar sus afectos, su clamor, su rabia frente a un sistema patriarcal capitalista y racista. La rabia se convierte en escritura afectiva que abre *pasajes*, se vuelve potencia, poderosa protesta (Foucault *et al.*, 1994) y afecto político (Lorde, 2003) desestabilizador de la memoria oficial, del orden androcéntrico, del clasismo y del racismo de nuestro país y su *democracia a la chilena* manchada de sangre.

La autora propone su escritura como un “devenir entre preguntas urgentes, necesarias para saciar la sed de crítica”. Devenir que entiendo como ejercicio y acto-obra para crear rebeldías profundas, como cuerpo sediento que se hidrata al situarse como cuerpo contaminado, cuando

piensa el mestizaje y la hibridez con que bosqueja las manchas de la resistencia feminista que no asea y no guarda los asuntos bajo la mesa, porque no quiere la “mesa feliz” (Ahmed, 2010) de la democracia cautelada por los poderes patrios. Cuerpo sediento que se vuelve cuerpo robusto, con “afanes deseantes y políticos” para imaginar lo (ir)real como posibilidad para comprender las heridas y los goces íntimos, las heridas y los goces anhelados colectivamente, cuyo deseo en común fue fragmentado por la dictadura y retraumatizado por la *democracia a la chilena*.

Luongo define un tono afirmativo de la crítica literaria y una voz localizada, alterada y situada en relación con las “instituciones del saber”; espacios que la irritan y le duelen por patriarcales y excluyentes. Su escritura, en y al borde, se tiñe por el contexto, por las *otras*, por la institución, sin perder la extranjería ni la posibilidad de ser en su diferencia. A pesar de su relación rasposa con “instituciones del saber”, nos cuenta que ha escrito con otras. Desde su escritura feminista suelta y heteróclita, escribir con otras es una posibilidad de “coexistir entrelazadas”, de reconocer la alteridad y la autonomía entre sujetos abyectos. Su complicidad con otras escritoras en proyectos de investigación, como Olga Grau y Alicia Salomone, así como su escritura en soledad le posibilitan un trazo escritural sin afiliación, afectado por un imperativo ético-estético-político, cuyo tono libertario y desajustado de la norma la hace “responsable de este escrito porque soy responsable de mi vida” y que a su vez la hace sentir fraccionada, precaria, deseosa e incómoda, habitando las tensiones y los conflictos que la trazan.

Quisiera, en este prólogo, enfocarme en cuatro nodos que, a mi parecer, son signos provocadores de este libro.

### 1. Escritura como contramemoria y como amasijo

Para Luongo la escritura hace memoria, una contramemoria entendida como

aquella memoria minoritaria que no se somete a los bancos de datos centralizados, se expresa como una fuerza intensa, cíclica, desordenada, persistente de una manera zigzagueante; tiene un estrecho vínculo con acontecimientos traumáticos; esta memoria encarnada, engendra diferencias fortalecedoras, almacenada en la densidad física y no solo en la psique; posibilita el desplazamiento

del ser por el devenir, dado que se aleja de la monumental memoria mayoritaria levantada por la masculinidad hegemónica que somete e invisibiliza la memoria de mujeres, homosexuales, indígenas, negras, pobres y subyugadx.

Con Paul Ricoeur piensa la contramemoria como el ejercicio de traer lo olvidado al presente a través del recuerdo-imagen. Lo imaginario, su seducción alucinadora, y la imaginación serían configuraciones de imágenes recordadas que deconstruyen la ausencia y la distancia del pasado. Las imágenes “pone[n] ante los ojos” aquello que se quiere olvidar en la historia oficial, propiciando otras palabras posibles para nombrar las experiencias vividas y para las ideaciones de distintos mundos posibles.

Ahora, esta contramemoria es pensada en relación con la escritura de mujeres mapuche, poetisas, lesbianas, *otras* que a través del lenguaje y de la escritura hacen un trabajo memorioso con anhelos de justicia. Para Luongo, en las poetisas mapuche “emerge la palabra simiente, la escritura viva, la palabra del alma” con la que nombran la violencia racista colonial y del Estado-nación, modulan la opresión patriarcal, capitalista, extractivista y neoliberal y enuncian la violencia política que torturó e hizo desaparecer. Las escritoras dan palabra a los silencios siniestros de nuestra historia latinoamericana y a los modos actuales en que se reproduce la violencia hacia el pueblo mapuche, la invisibilización del trabajo reproductivo, doméstico y maternal de las mujeres y el trabajo esclavista. La autora reflexiona sobre el trabajo poético de las mujeres y su potencia para el reconocimiento, la rememoración y para hacer aparecer las voces y experiencias silenciadas, creando, por lo tanto, una memoria feliz y dispuesta a la dignidad. Con la *memoria como deber*, la autora cuestiona la política de la impunidad, del olvido y el proyecto de “reconciliación”, con el fin de pensar una política de contramemoria y justicia.

En *Paso de pasajes. Crítica feminista*, el trabajo memorioso adquiere un segundo giro político (el primero es la imaginación en tanto hacer aparecer el silencio de la violencia) cuando deviene posibilidad de revuelta y lazo social. El vínculo entre contramemoria y justicia, lo entiende Luongo, a través de su lectura de Julia Kristeva y de Simone de Beauvoir. El trabajo memorioso no sería un hecho sino un efecto performativo que, a su vez, ocasiona un lazo entre nosotrxs. Se trata, entonces, de una memoria

encarnada, situada, territorializada cuya repetición abre el tiempo y el horizonte a un impulso vital político y ético, que implica “estar conscientes de la capacidad que uno tiene de afectar a otros/otras y de ser una/uno a su vez, afectada/o por otras/otros” y que tiene como contrapartida la imaginación. La escritura como ejercicio memorioso permite nombrar el duelo de las múltiples violencias vividas por las mujeres, por existir en el duelo y ser sujetos vulnerables y enlazados por tales experiencias. La autora revisa la escritura de poetas mapuche para escuchar “pliegues de memoria” y contramemoria, y emprender su propio trabajo memorioso y, de esta manera, interrogar el canon literario, el sistema capitalista patriarcal y racista, trazando con su mano la historia de otras mujeres para articular su propia voz con las luchas feministas actuales. Así, el libro da lugar a lo incesante (Blanchot, 1992), hace eco y conmemora los silencios que no pueden dejar de hablar y piden justicia.

La memoria feliz, reflexiona la autora cuando lee a las escritoras mapuche, es aquella capaz de recordar y hacer contramemoria, se articula desde la diferencia sexual y étnica, y es esta articulación de las diferencias su potencial político y amoroso. Hacer memoria, hallarse en el duelo de las violencias y despojos, y pensar las múltiples diferencias que traman la rememoración es la potencia política del feminismo. Las ideaciones de la autora sobre el trabajo memorioso son una ofrenda al feminismo y a su revuelta política. Desde esta ética-estética imagina y piensa una articulación situada de las diferencias raciales, sexuales, étnicas, de clase y etarias dentro y fuera del accionar feminista, de su acontecimiento y contexto de irrupción (Grau, 2018) de la mano de estudiantes, mapuche, trabajadoras, aborteras, migrantes, transexuales, lesbianas que cuestionan, descascaran y hacen explotar las estructuras de dominación y de esclavitud moderna. Memoria situada vuelta territorio que nombra la diferencia, al cuerpo, su vulnerabilidad y exposición a otros y a la violencia. Memoria de cuerpos explotados, colonizados y afectados por el sufrimiento, que posibilita una forma de hacer política que objeta el silencio. La escritura de Luongo se vincula con el trabajo con la memoria y, por tanto, se vuelve profundamente productiva.

A su vez, la escritura es un trabajo memorioso que surge del amasijo, un lugar no binario, un “amasamiento”, un “entre” explica Gilda citando a Gloria Anzaldúa, “un devenir que no tiene certeza ni lugar fijo”, aquello

que emerge del habitar incómodo de las mujeres letradas en espacios de entremedio. En “Amasijo. ‘En la tierra de en medio’ o Nepantla en la poesía de Rosario Castellanos”, Luongo cuestiona el campo literario y su canon androcéntrico con el fin de “torcer la mano de los estudios literarios y, en este gesto, hacerlo plural a las diferencias diferentes”. Algo similar hace cuando lee los textos autobiográficos de Simone de Beauvoir y cuestiona “el conocimiento de Occidente clasificatorio, categorizador y definidor de modo androcéntrico”, poniendo atención al despliegue del “yo”.

En su ímpetu feminista radical, Luongo lee la escritura de mujeres que desestabilizan, entre ellas Rosario Castellanos, a quien vincula con Sor Juana, Elena Poniatowska y Gloria Anzaldúa por sus escrituras disruptivas, mestizas, al borde, que surgen a pesar de lo peligroso del contexto patriarcal racista donde residen. En Castellanos, para Luongo, Nepantla es el territorio material (nuestroamericano o Abya Yala) y simbólico, espacio (entre medio) posible de creación a pesar de su fragilidad, de las mujeres des-ubicadas, donde las diferencias múltiples son ensambladas y amasadas. Tierra de en medio, fronteriza y que permite pensar las experiencias y subjetividades de mujeres sometidas a la subalternidad colonial y moderna que, a su vez, cuestionan ese espacio desde un “yo” que se pregunta por su lugar y su relación con lxs otrxs. Luongo se detiene a observar las ideaciones provocadoras en los escritos de Castellanos respecto de la maternidad y el aborto, para luego hacer eco y reflexionar sobre las violaciones de mujeres en el continente y la lucha de hoy por el aborto libre, seguro y gratuito, y la posibilidad de negación del mandato materno reproductivo de las mujeres.

Nepantla, como zona carenciada y fantasmática, se vuelve el cuarto (im)propio que posibilita la escritura, pues este habitar incómodo para mujeres se vuelve potencial productivo. Luongo también habita incómodamente, amasija y nos contamina con su pensar y su escritura. Este vivir incómodo, le permite escribir, la posibilidad de su amasadura, un asomo distinto que interroga las dicotomías, los binarismos y explora las diferencias, cuestionando la exclusividad de la humanidad y pensando en los sujetos abyectos expulsados de la vida, aquellos que son “tolerados” por los constructos universales homogéneos y hegemónicos.

El amasijo que se produce “entre” es potencia escritural infinita, inquietante y que produce una lucidez dolorosa. Se nombra lo silenciado

(injusticias, violencia, desaparecidos, colonización) para deconstruir lo mitificado —que aprisiona la subjetividad— y abrir camino al devenir del “sujeto femenino plural diverso entre diferentes cuyo potencial es el encuentro con lxs otrxs”. Es en la lectura de estas mujeres *otras* y de su poética irónica, lúdica y memoriosa que la resistencia deviene acontecimiento.

## II. Pasares, la *allegada* y lo biográfico

El posicionamiento ético, político y estético de Gilda Luongo es contundente. Desde su pensamiento y activismo feminista radical piensa el *pasar de pasajes* como un movimiento fructífero y en vínculo con escritoras y pensadoras feministas que problematizan las fronteras, los bordes, el mestizaje y los espacios *entre*, lugares territoriales mapeados en tanto espacios habitados (incómodamente) por mujeres *otras*. Gilda Luongo, a través de su escritura habita, *pasa*, por esos territorios fronterizos situados por la diferencia sexual, racial, étnica y de clase. Se mueve entre la crítica y el amor. Es categórica con las políticas de explotación y lee amorosamente a las mujeres, no solo como ejercicio intelectual respecto de la escritura, sino como desasosiego frente a toda forma de dominación. Reflexiona, así, en un ejercicio vital y ético-político, sobre las resistencias y construcciones de otros modos de pensar y vivir. Su deseo cuestionador, sus preguntas y movimiento incesantes nos permiten entender este *pasar* como incomodidad y rabia frente a la violencia y esclavitud colonial y moderna, que se convierte en una ética política que defiende el derecho a cuestionar la explotación y el dominio sobre las mujeres, los pueblos indígenas y los sectores populares en la historia latinoamericana.

En su *paso nómada*, Gilda reflexiona respecto de su propio movimiento y también respecto de su quietud, especialmente cuando lee a las poetas mapuche, a las que llega “de pie pelado”, con una pisada tenue, por tratarse de un terreno marcado por la violencia histórica de la colonización. Su indagación es la de un sujeto crítico hacia un espacio reprimido, una propuesta ética, política y estética desde un lugar que ella nombra como el de *allegada*.

Inspirada en las reflexiones de Ricoeur piensa un tercer lugar entre la memoria individual y la memoria colectiva. Y como *allegada* se acerca a las poetas mapuche desde su simultánea complicidad y distancia, porque

“la allegada aparece como figura de proximidad, de cercanía [...], pero también aparece a modo de figura de distancia como espacio (im)posible”. Emerge una relación entre *otras*, entre mujeres *otras*, una pregunta por el lugar y la responsabilidad de cada una. “Me importan las variaciones de ese juego de cercanía/distanciamiento que mi escritura crítica pueda incubar. Tan lejos tan cerca, sería un modo condensado de decirlo”. La *allegada*, su posibilidad, se posiciona política y éticamente. Sin dejar su nomadismo vital, se aquieta para leer atentamente a otras. Como un modo de aferrarse a la vida se sitúa, piensa con la vitalidad de esta quietud, con la que puede memoriar, recordar, registrar, mirar y leer críticamente en las aguas pantanosas de una sociedad que castiga y clausura cualquier diferencia. Luongo pone especial atención a las resistencias, al contrabando que las mujeres *otras* enuncian y, desde una ética del cuidado, lee y piensa la poesía, a las mujeres, el feminismo, contra una sociedad que mercantiliza, invisibiliza y luca con el trabajo de cuidado no remunerado, doméstico y reproductivo de las mujeres. Este trabajo cuidadoso, espacioso y extendido de lectura se encarna en su propia experiencia deseante, con la que puede vislumbrar e incardinar voces y territorios propios y ajenos. Su lugar de *allegada* para leer a las poetas mapuche tiene un afán rememorativo, un acercarse a las *otras* para hacer presente y escuchar sus voces y diferencias culturales, sexuales, étnicas, de clase.

También, con algunos, es una *allegada encamada*, como con Pedro Lemebel, con quien compartía no solo la amistad, la memoria territorial y los recuerdos dolorosos y gozosos de la infancia y la adolescencia rebelde en San Miguel, sino que su fascinación por la diferencia sexual y por la experiencia maternal compartida:

Nuestras madres, Violeta y Andrea, fue otro sitio poderoso que nos cobijó amorosamente. Tenían un rol protagónico en nuestras vidas como mujeres de férrea fortaleza para enfrentar la pobreza, ambas trabajadoras de lo doméstico en casas ajenas. Esta zona de lo amoroso materno nos hizo cómplices. Nos cubrían emociones respecto de los recovecos de la intimidad vivida en la precariedad material y las sinuosidades del feroz pulso sobreviviente de nuestras madres en ella. Descubrimos que esta identidad de clase mezclada con lo femenino normativo deconstruido, nos marcaba a fuego en nuestros corazones rojos.

Esta complicidad de clase y la obsesión mutua por el género y la sexualidad, abre otras lecturas, otras miradas donde la autora pareciera escribir no solo desde la cercanía lejana y la distancia cercana (como *allegada*), sino desde la cercanía pegadita. Desde esta intimidad y lazo la autora confiesa una mirada cómplice y enamorada, donde la escritura de Pedro se vuelve imagen-recuerdo con la cual Gilda “ve” a su amigo. Su vínculo personal le da otras vías para su textualidad.

Entre estas emociones bellamente extremas Lemebel ajusta, gira su foco difuso, ancho, dilatado, superabundante -a veces impreciso, vago, borroso- hacia la infancia de ese *niño raro y pobre...* Entonces veo en la pantalla de la escritura al pendejo pobre deambular y digo: ¡es él!

La lectura amorosa sobre Pedro inaugura a otra *allegada*, una que dialoga con el “espacio biográfico” que Gilda ocupa –inspirada en la noción de “valor biográfico” de Bajtín– para leer *Memorias de una joven formal* de Simone de Beauvoir. El giro biográfico nos permite leer a la autora en su relación con otrxs, con “la entrada polifónica de voces que pulsán en el tejido de la historia” con la propia voz. Su lazo cotidiano con Lemebel da cuenta de lo que le ocurre, en su escritura, con la integración de lo biográfico. Si los relatos autobiográficos de Simone son punto de partida para sus escritos teóricos y para pensar las condiciones de las mujeres con y desde *El segundo sexo*, también para Luongo sus experiencias, complicidades y activismo se convierten en materia vital para pensar el feminismo y la memoria con otrxs. Así lo manifiesta en su texto “Curvas en Simone de Beauvoir: escrituras de la madurez a la vejez” cuando, analizando el cuerpo enfermo y la vejez de las mujeres, recuerda una conversación con su hijo Nicolás, médico, quien le cuenta que “a las mujeres de cincuenta años –que parecen de sesenta– les duele todo y no tienen nada, mami”. La autora reflexiona a partir de esta conversación: “Sin embargo elucubro: efectivamente no tienen nada de lo que en algún momento pudieron jactarse desde su generidad construida a contrapelo: ni hijxs en quienes cifrar su existencia, ni juventud corporal a la cual sacarle partido con estrategias sexuales, ni ejercicio laboral que las satisfaga como sujetos. No tienen nada por eso les duele todo”. Lo biográfico, en Luongo, está

enlazado con su lectura y su escritura, inaugurando esta hermosa variante de la figura de la *allegada*.

Sin embargo, lo biográfico no solo parpadea con su propio trabajo textual, sino que también retrata su posicionamiento político respecto de la escritura y la libertad. Para Luongo la escritura del yo inevitablemente repercute en las libertades de otrxs, su resonancia posibilita el lazo social: “Digo que el yo, así situado en la escritura, será una espontaneidad versátil que desea, ama, quiere, actúa en conjunto y en coexistencia”. La propuesta ética, política y estética de la autora –escritura nómada, contaminada, sinuosa y múltiple– es impulsada por su deseo de lazo con otrxs y es, justamente, lo que le posibilita ideaciones teóricas e interpretativas de las escritoras y sujetos abyectos, y participar con otras mujeres en la lucha por la autonomía de sus cuerpos, por el reconocimiento del trabajo doméstico remunerado y no remunerado y por la autonomía del territorio mapuche. Analizando a Simone de Beauvoir, señala: “En este sentido ‘yo’ devendrá ‘otras’ de modo inevitable. Junto con ello, el anhelo de fidelidad memoriosa, deber de memoria, pareciera contener el afán veritativo”. El gesto de Gilda, en este libro, es político, estético y ético, va hacia su propia libertad y la de sus lectores-cómplices.

### III. Escritura de las mujeres *otras*

La autora se encanta con la escritura de mujeres. Y no es solo un encantamiento por amor a sus textos, sino una *seducción rememorativa*. Luongo piensa, precisamente, esta relación entre lectura y escritura en tanto *tramado alucinatorio* que observa en los escritos de Simone de Beauvoir, relación que deviene posibilidad de vida y de libertad. Retomando a Ricoeur y Sartre piensa el registro alucinante de lo imaginario para reflexionar sobre el encantarse, pues aquello que se imagina y se desea es el trabajo del recuerdo-imagen que acorta la distancia de lo ausente. El encantamiento de Luongo con las escritoras que lee es en sí el trabajo memorioso que anula la ausencia de sujetos abyectos y, junto con el *deber de memoria*, exhibe las difíciles –pero rebeldes– existencias de las mujeres, cuestionando, tiñendo, desdibujando la norma heteronormada del género y las formas coloniales modernas de dominación de los sujetos racializados y alterizados. El encantamiento de Gilda es un trabajo de

contramemoria, “el dibujo de un mapa vivo y no solo el esbozo de una traza metafórica, se trata de la memoria tatuada en el cuerpo y reelaborada en escenas escriturales de cuerpos enfermos para la vida-muerte”.

Por este encantamiento, pienso, Luongo en “Escritura y mujeres. Una revuelta estridente/silenciosa” molesta con la palabra, molesta con la escritura para vislumbrar el lugar tensionado que ocupa la literatura de mujeres: entre su silenciamiento por la crítica literaria patriarcal y su ruidosa aparición cada vez que irrumpen el canon con su propia textualidad. Luongo se propone la lectura de escritorxs como Rosario Castellanos, Carmen Berenguer, Elvira Hernández, Eugenia Brito, Alicia Genovese, Pedro Lemebel, Simone de Beauvoir, y especialmente de mujeres mapuche, Maribel Mora Curriao, Adriana Paredes Pinda, para hacer hablar a “las marginales, las desconocidas, las asesinas, las lesbianas y las inmersas abyectamente en lo político, presas-políticas”. Estas escritoras podrían pensarse como “variantes” (Benjamin, 2008) y, tal como analiza respecto de las figuraciones femeninas en la escritura de Simone de Beauvoir, esta variedad de lecturas hace aparecer las voces de invisibilizadas.

Especial atención pone en la diferencia sexual como articuladora de una subjetividad y experiencia *otra*, invisibilizada por la cultura y crítica literaria androcéntrica. A partir de *Memorias de una joven formal*, señala la escritura autobiográfica como posibilidad de las mujeres para idearse, pensarse, imaginarse, como “ejercicio de descentramiento de la lengua”, donde la escritura deviene (im)posibilidad y política en la medida en que su privilegio se moviliza hacia lo colectivo y complejiza la categoría “mujeres”.

Su atención por la escritura de mujeres, pensarla situada desde la diferencia sexual, no oscurece su lectura respecto de otras diferencias –raciales, étnicas, de clase, etarias–, al contrario, son para la autora tramas imbricadas profundamente en su escritura y crítica feminista. No solo cuestiona las múltiples formas de opresión de un sistema capitalista patriarcal colonial y moderno, sino que también reflexiona sobre la riqueza de estas diferencias entre mujeres. Para la autora, “mujeres” es un “significante parcial o provisional” que “resulta un norte posible, agencia política de lxs subalternos que intenta abrir horizontes antes que obturarlos”. Ello no implica que no sea cómplice de feminismos decoloniales o poscoloniales para pensar las múltiples formas en que feministas blancas, institucionalizadas, letradas,

heterosexuales, burguesas silencian otros cuerpos marcados por la diferencia sexual, como se inscribe en su lectura del asesinato lesbofóbico de Mónica Briones en “¿La ciudad de las mujeres? Una ética-política en tus crónicas, Pedro Lemebel”.

Volviendo a su texto “Escritura y mujeres. Una revuelta estridente/silenciosa”, la autora traza una ruptura con la disciplina literaria que cierra, hegemoniza, ordena, optando por una escritura política, feminista, nómade. Entendiendo literatura como la composibilidad de existencia histórica que define los cánones para que un escrito sea definido como obra de arte y la escritura como aquella posibilidad emergente de los discursos que cuestionan los criterios de clasificación de la obra (Rancière, 2009). Luongo piensa en la posibilidad de escritura de las mujeres en nuestra historia como territorio colonizado en términos económicos, políticos y culturales. Las mujeres, y su escritura, son alterizadas, silenciadas, invisibilizadas por las crónicas de los conquistadores porque estas –por los deseos imperialistas– se vuelven una alteridad radical. La escritura de mujeres emerge con las monjas y mujeres encarceladas, la autora se pregunta “¿en qué condiciones podemos escribir las mujeres?”. Pareciera ser que las condiciones de posibilidad no solo son producto de estructuras de dominación de las relaciones de poder institucional, del saber y de la literatura como campo de disputa donde la diferencia sexual ha sido silenciada por los estudios y la crítica literaria, sino que es una violencia más que se reproduce. Por ello, para las mujeres, la diferencia sexual, racial, de clase, étnica produce una resistencia escritural, que no guarda relación solamente con un descentramiento estético del lenguaje sino que su presencia *desajusta* a nivel estructural estas condiciones de producción (Woolf, 1989) que las mantiene marginadas de los modos hegemónicos androcéntricos (Beauvoir, 1962). La crítica literaria feminista, en manos de la autora, deviene ideaciones y pensamientos respecto de la escritura de mujeres como zonas de tensión y de poder, en que amplía los modos de visibilización de estas críticamente –desde el feminismo–, sus territorios de producción por su diferencia sexual, de raza, de clase y otras diferencias quemantes.

Luongo se propone una escritura poética nómade para idear el potencial textual de las mujeres, como deseo de cercanía con ellas, con su invisibilización y visibilización cautelada. Se trata de una aproximación

memoriosa que hace eco de aquello que no se deja olvidar, que no se deja pronunciar y que, por ello, nos conmueve. El recuerdo, el no olvido posibilita la existencia en un refugio doloroso y justiciero, en que la lectura de las poetas mapuche, con un pulso sinuoso, arrebatado, melancólico, curveante, atento y cuidadoso permite la apertura de *diferencias diferentes* –espacios “de cambio y transformación en la zona endurecida de las diferencias culturales intragenéricas”– en estas autoras en quienes reconoce una escritura memoriosa que nace del deseo, del ímpetu subjetivo que aborda las presencias/ausencias de la lengua española y el mapudungun, es decir, de la violencia y la resistencia. Reconoce en estas poéticas un potencial que desajusta la norma/lengua patriarcal, dando lugar a lenguas parias, “fragmentadas/fracturadas”, que multiplican las voces cruzadas por la opresión y el despojo.

Esta aproximación resulta en la explosión de la carencia y la pérdida. El encuentro con lo perdido le revela a Luongo el duelo, la desposesión y le recuerda el lazo, la comunidad, nuestra relación ética en/con lxs otrxs, para idearnos juntxs en las diferencias. Diferencias de las mujeres mapuche que entregan múltiples imaginaciones de lo poético a partir de experiencias múltiples y contradictorias; tensiones que posibilitan, recuerdos que abren y se propagan. Estas escrituras la motivan un recordar afectivo y tensionado, a la posibilidad de idear desde el recuerdo del pasado colonial –y desde el goce y celebración de las mujeres mapuche– nuevas construcciones para enfrentar el racismo, el sexismo, la homofobia y el clasismo y pensar la justicia hoy. La rabia, producto de las experiencias de violencia, es recordada, deviene duelo y deja su potencial destructivo (Butler, 2009) para volverse celebratorio.

#### iv. El libro como *archivo vivo* para imaginaciones feministas

*Paso de pasajes. Crítica Feminista* es un *libro-archivo vivo* crítico y “potenciador de felicidad compartida”. Está trenzado en complicidad con tantas experiencias de resistencia en dictadura, en posdictadura y en sus resabios. Tantas experiencias de duelo y despojo, de matanzas durante la conquista, la colonización, la formación del Estado chileno y en la democracia cautelada. Tantas experiencias de fragilidad y vulnerabilidad de un sistema capitalista, neoliberal y extractivista que administra las vidas

abandonándonos y dejándonos morir. Experiencias que, sin embargo, lo vuelven celebratorio de la resistencia y la genealogía de feministas rebeldes, autónomas, escritoras, mapuche, lesbianas, bisexuales y otrxs que irrumpen, luchan e imaginan otras vidas posibles. El carácter celebratorio es especialmente evidente en sus escritos de opinión, donde la autora declara su feminismo “a boca llena” y hacen de este libro un *archivo vivo* del activismo feminista de nuestro país.

El libro es cómplice de una trama feminista hecho entre-nosotras, que tiene memoria y promesa. El deseo crítico de Luongo se posiciona en diálogo con una genealogía del pensamiento de las mujeres sobre las escrituras de las mujeres. Hito fue el encuentro “Escribir en los bordes: Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” realizado en Chile en 1987, con el cual la autora construye un sentir cómplice con la mirada respecto de las condiciones de escritura de las mujeres; aquella que aparece –con mayor fuerza– como resistencia a la opresión, a la dictadura y al colonialismo. Luongo destaca algunas de las preguntas que emergen en ese encuentro y que resuenan hasta hoy, referidas a las escritoras mujeres que han sido y son silenciada en un escenario patriarcal, androcéntrico y capitalista. Se pregunta por las condiciones actuales para la ideación de nuevas escrituras de territorios de la diferencia sexual cruzada por otras diferencias. La relevancia de pensar la escritura de mujeres desde una crítica feminista no estaría en igualar el “genio” femenino al canon masculino, sino en buscar una práctica libertaria y emancipatoria de las exclusiones sociales de las mujeres en tanto mujeres y en tanto escritoras. No obstante, lo que posibilitaría nuevas aperturas e ideaciones de escrituras de mujeres y pensar la relación entre política, feminismo y escritura no sería si las mujeres entran a la escritura desde la liberación política o la liberación más profunda que permite acceder al arte y la genialidad, sino pensar otras literaturas heredadas de nuestro territorio: crónicas, mestizas, de monjas, cantos poéticos de culturas precolombinas –o de la oralliteratura– y de las diversas comunidades indígenas de Latinoamérica.

Gilda escribe: “Las violaciones son hoy un lugar quemante que merece ser iluminado poéticamente para hacer de esta zona de lo femenino infante herido, un poderoso territorio de clamor y denuncia que se mantiene suspendido de un hilo en el deber de memoria: no te olvidarás”. La

experiencia y la memoria, como prácticas de denuncia, se convierten en *potencia desajustadora* del silencio. El *paso de pasajes* de Luongo nos conmueve, nos recuerda las genealogías de la crítica feminista y nos recuerda nuevas luchas, dolores y goces de todos los sujetxs en rebeldía. Nos conmueve y despierta nuevamente, porque hoy las mujeres y lxs sujetos abyectos siguen luchando por espacios que les son prohibidos o les cuestan muy caros. Como señala Olga Grau (2018) actualmente las estudiantes “irrupen de manera extendida y con fuerza subversiva, remeciendo y haciendo doler espacios escolares y lugares estimados como privilegiados en la producción y transmisión del saber: las universidades” (91). También continúan luchando por los crímenes de la dictadura, por los derechos políticos y territoriales del pueblo mapuche y, sobre todo, por la autonomía de los cuerpos. La autora usa un tono desafiante frente a esta democracia “feliz” y podrida, con olor a cuerpos torturados, niñas obligadas a ser madres, lesbianas asesinadas y una población despojada y obligada a la sobrevivencia.

La autora es memoriosa del feminismo, de su teoría crítica y activismo. Podríamos pensar, a partir de sus ideaciones, el eco del “Nunca más” y del “Ni una menos”, que muestran los “latidos urgentes” ante el exuberante y alevoso tiempo del olvido, de la violencia y la impunidad. Nos conmueve porque sabemos que seguimos en duelo, haciendo memoria y repensando espacios más justos. La escritura de Luongo es posibilidad de fisura, crítica frente al quiebre de la comunidad y de la promesa cruel (Berlant, 2011) de la democracia cautelada.

Su trabajo memorioso es una propuesta ético-política para hacer otra política, una micropolítica que reconozca el conflicto y el disenso, las violencias y explotaciones y construya –a partir de una ética del cuidado– mundos comunitarios y colectivos. La autora plantea su libro como una irrupción, un echar a volar las ideaciones y la potencia política de imaginar. Pienso en Rancière, autor central en las reflexiones de Luongo: “Hay que imaginar formas de vida política, que, a la vez, sean totalmente heterogéneas con respecto a esta vida política oficial”. La autora no solo imagina una política heterogénea en sus formas y vidas posibles, sino que lo hace mirando atenta la acción feminista y la escritura de sujetos abyectos.

El libro hace un trabajo memorioso hacia una memoria feliz, capaz de recordar e imaginar nuevos mundos, otros mundos. Sus deseos resuenan con las luchas del *mayo feminista* y las tomas de las universidades por las estudiantes chilenas, que desean y piensan vidas más inclusivas, justas y dignas, y que han tensionado con su revuelta las instituciones del saber y sus modos violentos, patriarcales y excluyentes. Ideaciones y lucha por una educación feminista, que desplaza el pensamiento androcéntrico, dominante y homogeneizante, y nos invita a estar con otras/os, a replantear el lazo social y nuestra responsabilidad ético-política. Como señala Alia Trabucco (2018), las mujeres que hoy denuncian en espacios universitarios dan cuenta de “un movimiento que imagina otras formas de habitar el mundo y otro modo de nombrar ese mundo” (160).

Si la desdicha actúa como impulso para reinscribir la labor memoriosa de la escritura, también la dicha en “tiempos feministas” nos moviliza en tramas cómplices. Este libro, como espacio *entremedio*, incuba la memoria y mundos posibles, *pasar de pasajes* que permite precisar la crítica y el pensamiento feminista como pulsos de contramemorias e imaginaciones de la vida y de la diferencia. En su lectura de *Memorias* de Simone de Beauvoir, Gilda Luongo señala: “El ímpetu escritural nace aferrado a la vida y no cesará de estar así, atado a esta”. Este mismo ímpetu es el que leemos en *Paso de pasajes. Crítica feminista*. Es un *archivo feminista* aferrado a la vida, a una nueva forma de habitar el mundo porque enciende, nos afecta y hace política feminista. Y “a la humanidad: ¿qué mejor regalo hacerle que libros?” (Beauvoir, 1989, 146).

Rosario Fernández, agosto de 2018  
Recoleta, Santiago

## Referencias

- Ahmed, Sara. (2010). *The promise of happiness*. Durham: Duke University Press.
- Beauvoir, Simone de. (1962). *El segundo sexo. Tomo 2. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Beauvoir, Simone de. (1989). *Memorias de una joven formal*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Benjamin, Walter. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Berlant, Lauren. (2011). *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- Blanchot, Maurice. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Braidotti, Rosi. (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, Judith. (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel, Defert, Danile y François Ewald. (1994). “La ‘gouvernementalité.’” *Dits et Écrits III*, 635–657.
- Grau, Olga. (2018). “Un cardo en la mano.” En Zerán, Faride (ed.), *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago: Lom.
- Lorde, Audre. (2003). *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Rancière, Jacques. (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Trabucco, Alia. (2018). “Imaginar”. En: Zerán, Faride (ed.), *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago: Lom.
- Woolf, Virginia. (1989). *Un cuarto propio*. Barcelona: Seix Barral.

*A mis amores, Valentina y Nicolás*

*A las bravas mujeres de mi vida  
(las de carne y hueso / las de ficción,  
las vivas / las muertas).*

*A las intensas complicidades feministas de  
estos locos años, las de aquí y las de allá  
(donde este sea)*



## DE CARA A LA ESCRITURA

La sensación de franquear una línea abre este escrito. Texto que anhelo se (des)arme entre manos para abrir, desplegar las palabras ofrecidas por esta voz pasajera, crítica feminista heteróclita. Es el tiempo de echar a volar las invenciones soñadas. Juntas son tesoro. No hay nada mejor que regalarle libros al mundo, Simone de Beauvoir *dixit*. Enamorada, sigo su huella. Escrituras escogidas por esta mano que escribe a tientas en paso de pasajes. Nunca será toda la escritura. Es solo una parte de ella, fragmentos del ejercicio crítico y columnas de activista. Despliega zonas en las que mi mano pensadora deambuló, navegó, vagabundeó, naufragó, transitó, entró y salió intempestiva, se perdió entre huellas borradas de camino, trazas inesperadas, tembladera de tierras, callejuelas. Su tono a saltos devela la pasión, la vehemencia y a veces la ternura que implicaba el paso hacia lxs sujetos involucradxs. Los pasajes que abrí –razones sin razón y emociones emocionadas–, aparecen dibujados en medio de mapas hechos a mano alzada por otras mujeres. Abiertas, me invitaron a investigar y a escribir siempre respetuosas de este pensar y sentir: coexistir entrelazadas. En otras ocasiones, como feminista suelta, los pasajes me llevaron por senderos que ni bien sabía para dónde iban. Laberintos. Falta de cálculo, imprecisión, incertezas, lo intempestivo. Ambos modos, el acompañado y el solitario, me asaltaron unas veces exultante, otras ansiosa o levantada por la (des) dicha. Escritos que hablan de un tiempo largo de muertes, nacimientos, transformaciones, pérdidas, iluminaciones, encuentros, hallazgos, metamorfosis. Un devenir entre preguntas urgentes, necesarias para saciar la sed de crítica, de invención, de ideación prendida con lo artístico, lo social, lo cultural, lo ético, lo político. Paso de pasajes públicos. Nunca fui (ni seré) limpia frente a estas perturbaciones. Contaminada, sucia a causa de aguas pantanosas feministas, me mecía entre una historia personal, íntima, con heridas/goces a flor de piel, y las voces de lo colectivo anhelado, fantaseado, imaginado, (ir)real; lo más lejano aún, recordado con nostalgia o melancolía. Afanes deseantes y políticos.

Las palabras de cada escrito académico están teñidas por el momento, la época, la singular situación en que me hallaba (extranjera siempre), no puede ser de otro modo, desde el año dos mil en adelante. IncurSIONÉ en la investigación que derivó en la escritura de crítica literaria, le imprimí la localización de esta alterada voz. La dureza o la rigidez, la soltura y la cadencia de estilo de los escritos se hallan atadas a esa sensación de sentirme más o menos incómoda en el contexto académico desde donde las indagaciones se llevaron a cabo. No sé si siempre quise esta escritura. (Tanta ampulosidad intelectual de corte patriarcal, me causa irritación a la piel, un escozor que viaja por el cuerpo y se aloja en un punzante dolor en el coxis). Llegué a ella por esta curiosidad feminista que aún me habita, ansia de saber, de conocer, voracidad de mujer que piensa: ¿mujeres? Soy responsable de ello. Nunca fue resorte forzado por las académicas que me invitaron a sus proyectos, Olga Grau y Alicia Salomone. Ellas solo tuvieron la actitud ancha, acunaron mi tono libertario, desajustado de las formalidades académicas siempre. Para mí era como si hubiese estado consciente de lo que se juega peligrosamente en nosotras, feministas radicales, en estas instituciones universitarias de raigambre patriarcal, una línea feble nos sostiene para no caer de lleno y repetir los modos subyugadores y competitivos. No bastan los reductos feministas, me digo. No obstante, mi gratitud por la apertura y generosidad vuela en este texto para estas compañeras. No hubiese escrito de este modo abundante si no existieran como puentes levantando estas instancias desde su lugar fijo de trabajo en la Universidad de Chile. La teoría crítica feminista siempre ha sido un acicate para desplegarme en la vida, nunca ha sido una herramienta que solo informara mi actividad escritural e intelectual. Insisto, soy responsable de este escrito porque soy responsable de mi vida. Mi nomadismo, el afán libertario (una ficción más), me han dejado siempre en una intemperie crujiente que he amado y he odiado, precariedad y dicha, sensación de placer y de incomodidad, inseguridad y despliegue en las certezas, sinuosidades vitales que nunca estuvieron ausentes de mi pensar e idear. En esta tensión y su frotación rasposa, anhelándome suelta de instituciones chilenas y sus modos asfixiantes, escribí, escribo y seguiré escribiendo. Decir, por último, que la mayor parte de los ensayos aquí reunidos han sido publicados en revistas indexadas, libros en coautoría, libros editados

por compañerxs en Chile o en el extranjero o en Biblioteca fragmentada,<sup>1</sup> espacio virtual democrático y dirigido por la amada feminista chilena Francisca Barrientos (me propuse publicar en este sitio los artículos luego de que aparecían en revistas indexadas, de ese modo rompía el circuito cerrado e impuesto por el capitalismo académico y abría su lectura a un público feminista más amplio que el acostumbrado lector especializado de la academia).

Las escrituras en formato de columnas de opinión portan la belleza del posicionamiento apasionado y activista que he incardinado desde los años noventa. En este paso de pasajes, meandros turbulentos, la pasión y el posicionamiento feminista se abren paso de manera franca, desafiante. Nada importaba más que escribir sobre situaciones de la coyuntura política chilena. Labor gozosa que circuló por revistas y publicaciones virtuales. La mayor parte de ellas fueron escritas al calor de la lucha por el aborto libre, seguro y gratuito. Paso compartido por activistas de diverso cuño, lxs que formamos la Coordinadora Feministas en Lucha desde el año 2013. Mi gratitud a lxs compañerxs que sostuvieron el deseo y la loca razón para salir a la calle y así legitimar con voz llena una práctica cultural milenaria de mujeres silenciada por años: el aborto libre. La lucha más larga continúa porque no nos basta la ley por las tres causales,<sup>2</sup> una que cautela, vigila y somete a las mujeres en su decisión más preciada: ser o no ser madres y bregar por una sexualidad no condicionada por el riesgo de la maternidad. Hoy es una dicha constatar que las voces por el aborto libre se han multiplicado y las acciones feministas proliferan desde las más disímiles vertientes.<sup>3</sup> Mi reconocimiento feliz a las feministas lesbianas de

<sup>1</sup> Se puede consultar en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org) [N. de las E.].

<sup>2</sup> Sobre la ley que despenaliza la interrupción del embarazo por las tres causales ver: <https://bit.ly/2tAPm8u>. Es necesario explicitar que el gobierno actual de Sebastián Piñera introdujo en marzo de 2018 una modificación sustancial a la ley al permitir la objeción de conciencia a los servicios de salud privados y públicos.

<sup>3</sup> En contextos del estallido del movimiento feminista, liderado por las jóvenes estudiantas de las diversas universidades del país, mayo-junio de 2018, resultaría interesante revisar el lugar que el aborto libre ha tomado en sus demandas. Pienso que hasta ahora no aparece de modo preponderante porque las batallas surgieron principalmente para denunciar la violencia sexual y los acosos experimentados en las instituciones universitarias. No obstante, esta emergencia movimientista podría acoger anchamente esta lucha porque aún resulta urgente para la libertad

estos tiempos, ellas han realizado una labor fundamental al idear estrategias para informar y acompañar las prácticas abortistas en Chile. Amar a las compañeras, más nada.

---

de todas las mujeres en todos los espacios. La demanda por educación sexual y no sexista podría dar lugar a este debate público otra vez. Mi lectura de un cartel pequeño de la toma feminista de la UTEM, sede de la calle Dieciocho, en el día del patrimonio nacional, señala a boca llena: “Ni puta por cojer/ni madre por deber/ni presa por abortar/ni muerta por hacerlo”.

## ESCRITOS ENSAYÍSTICOS



## CUERPOS ESCRITURALES: MUJERES EN RESISTENCIA

### ESCRITURA Y MUJERES. UNA REVUELTA ESTRIDENTE/SILENCIOSA<sup>1</sup>

*La mujer libre apenas si está por nacer. Cuando se haya conquistado a sí misma tal vez justifique la profecía de Rimbaud:*

*“¡Habrà poetisas! Cuando haya sido destruida la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva por ella y para ella, una vez que el hombre –hasta ahora abominable– le haya devuelto su libertad, ella también será poeta. ¡La mujer encontrará lo desconocido! ¿Sus mundos e ideas diferirán de los nuestros? Ella encontrará cosas extrañas, insondables, repugnantes, deliciosas y nosotros las tomaremos y comprenderemos”.*

Simone de Beauvoir

#### Expulsión de algunas “glorias” y re-aparición de continentes olvidados

Me invitan desde este lugar cultural, la Biblioteca de Santiago, para que me tome la palabra y escriba para asediar el tono de este evento que se nombra como pregunta: ¿Literatura de mujeres, otras maneras de narrar? Esta pareciera ameritar una respuesta que precisara la apertura y la sospecha que la interrogante desata. Sin embargo, no quisiera responder con una certeza que levante ideaciones cerradas o excluyentes provenientes de mi (de)formación como especialista en estudios de la literatura chilena e hispanoamericana. Me dejo llevar, entonces, por un ímpetu más nómada. Escribo estas ideaciones posicionada como escritora crítica feminista. Me siento cada vez más radical respecto de los lugares normativos construidos en la sociedad chilena, en esta cultura, a mi parecer, especialista en obturar, en cerrar los espacios más oxigenados. Sus hegemónías se hacen fuertes ante los cauces desordenados, deconstructores, resistentes y disidentes del *statu quo*.

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en *Encuentros. Selección de artículos, experiencias y talleres. Encuentros Letras en Género 2013-2015*. Santiago: Dibam, SNBP, Biblioteca de Santiago, 2017.

El título de este encuentro (todo encuentro puede ser un des-encuentro), me obliga a pisar dos zonas marcadas por un entrecruce complejo en su tinte transformador en tanto las épocas e historias de nuestros contextos latinoamericanos las convierten en territorios minados: literatura y mujeres. Si entendemos la literatura en el modo en que la plantea Jacques Rancière en su texto *La palabra muda* (2009), esta aludiría al modo histórico de visibilidad de las obras que pueden ser llamadas como obras del arte de escribir. Ella es el sistema de composibilidad del lenguaje, los sentidos múltiples que este abre, el arte y el modo en que este se hace visible junto a las teorías que oponen generalmente a estos espacios. Esta distinción, el arte de la escritura, posibilita la emergencia de discursos que la teorizan y permite asimismo la emergencia de aquellos discursos que la desacralizan y la remiten a la arbitrariedad de los juicios o a los criterios de clasificación. Esta ideación me permite un punto de inicio.

La literatura en nuestro continente ha estado, desde sus inicios, marcada por el colonialismo europeo patriarcal y su dominación cultural, histórica, racial, política y económica. Por lo tanto, sus variantes han sido las de dicha complejidad histórica. Comenzamos a tener literatura a partir de los escritos de crónicas de los blancos españoles que llegan a estas tierras hambrientos del oro y de las expansiones imperialistas.<sup>2</sup> Estas escrituras tenían como propósito informar a los reyes católicos respecto de sus empresas y aventuras conquistadoras. Su imaginación respecto de este Nuevo Mundo y las estrategias discursivas de seducción de las que eran capaces en un amplio registro, según el posicionamiento de cada cual, hicieron posible su clasificación como tales, instalando cómoda e impunemente la idea de la alteridad radical a través de dichas producciones. Luego, se suman a ellas las crónicas de los mestizos. Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega producen, en distintas circunstancias y condiciones, unos textos bellos que tienen mucho de aquellas paradojas

<sup>2</sup> Las anteriores, las precolombinas alcanzan en nuestras aproximaciones continentales un estatuto complejo. Sin embargo se han hecho esfuerzos críticos para incluirlas dentro de nuestra herencia. No obstante, vale la pena citar uno de los textos poéticos de la cultura náhuatl más conocidos, “Y todo esto pasó con nosotros” en el que se expresa de modo certero dicha herencia: “una red de agujeros”. No me extenderé aquí respecto de estas disquisiciones complejas para signar las letras de nuestras culturas precolombinas porque ese sería un solo y gran tema para asediar.

que aún nos tiñen el alma como latinoamericanos tercermundistas. No hubo mujeres en estos territorios escriturales. No las habrá sino hasta cuando comiencen a dar cauce a sus impulsos escriturales como monjas, de otra manera era imposible acceder a la escritura. Desde mi perspectiva feminista, no hay regocijo en ello. Una situación de encarcelamiento en los monasterios religiosos abre la pregunta fundamental ¿en qué condiciones podemos escribir las mujeres? ¿Quiénes llegan a asumir la escritura como desafío artístico-cultural? ¿Cómo llegan a hacerlo? ¿Quiénes las leen y quiénes juzgan sus escritos? Sor Juana es una de las primeras mujeres en acceder a la escritura en una trama colonial compleja en nuestro continente latinoamericano. Josefina Ludmer ha hecho una aproximación impecable para referir a su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* como una producción que evidencia a la sujeto creadora signada por las “tretas del débil” como espacio de figuración que desvela las condiciones de subordinación y hace ostensible las estrategias referidas a la matriz de ejercicio de poder a partir de tres nociones: saber, decir y no (1984, 47-54). Ludmer refiere a los lugares que están pulsando en el texto autobiográfico de Sor Juana. El primero de ellos alude a los sitios comunes que constituyen campos de lucha donde se debaten sistemas e interpretaciones enemigas; su lectura amplia permite medir la transformación histórica de los modos de lectura; la segunda zona se halla referida al espacio que ocupa una mujer en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva precisa. La de Sor Juana, decía relación con una sujeto femenina nombrada como genio por los hombres poderosos de la época y situada entre la Corona y la Iglesia Católica. Ello implica la tensa relación entre el espacio que esta mujer, seducida por la palabra y el conocimiento se otorga, y el espacio que ocupa enfrentada a la institución y la palabra del otro poderoso. Ello daría lugar a una nueva entrada de la alteridad radical (la anterior en nuestro continente habría sido la referida, de modo brutal, a la diferencia indígena y la racial). En este marco me parece pertinente situar la escritura de mujeres en América Latina como una trama simbólica compleja relativa al campo de los ejercicios de poder protagonizados por las diferencias y su estatuto en las relaciones sociales enmarcadas por la producción de ideas de sujetos singularmente diferenciadas como femeninas.

Pienso que alguien podría afirmar que el arte de la escritura siempre se hallaría cruzado por variables culturales y sociales múltiples. Sería un quehacer inevitablemente asediado como ejercicio de poder. Postulo, no obstante, que se halla más radicalizado como ejercicio artístico cuando nos instalamos en la perspectiva del campo relativo a la diferencia sexual que contiene y se intersecta con múltiples otras diferencias. Las disputas respecto de si las mujeres hemos estado a la altura del arte de escribir se enmarcan en esta batalla que no solo ha sido la de la forma, como dice Jean Franco, aludiendo a la cuestión del descentramiento estético del lenguaje en las producciones escriturales de mujeres, sino porque su presencia/emergencia implica un desajuste sistémico, estructural. En este marco resulta fundamental la interrogación acerca de las disímiles condiciones de producción en las que nos encontramos –Virginia Woolf y el *Cuarto Propio* mediante–, así como la indagación respecto de nuestra condición de sujetos marginalizados de los campos del saber y del pensamiento, signados como modos hegemónicos androcéntricos –Simone de Beauvoir y *El segundo sexo* mediante–. Sin embargo, este punto de partida ha sido la mayor parte del tiempo postergado como preocupación en contextos de los estudios literarios y de la crítica literaria. Este silenciamiento de nuestra diferencia simbólica grita su propia violencia.

En este sentido me importa el hecho de cuestionar e indagar estos espacios de producción artística escritural desde un lugar situado como escritora-crítica feminista. Este implica lo estético-político, no cabe duda, y una fuerte responsabilidad sociocultural: asumir las ideaciones y el pensamiento como zonas en tensión, insertas en las tramas de poder y sus disputas. Si el acto de la escritura implica un ejercicio inédito del pensamiento y del lenguaje este vendría a estar cubierto, todo el tiempo, con el velo de una teorización respecto del lenguaje y de la literatura. Es necesario tomar posicionamiento respecto de aquellas cajas de herramientas de las cuales nos servimos para ello y revisar con sospecha las absolutizaciones conceptuales que componen esta trama y designan hegemónicamente lo que puede ser visibilizado o no como arte de escribir. Afirmando, entonces, que la teoría crítica feminista ha hecho un aporte fundamental para que ese velo se multiplique y diversifique. El acto de escribir siempre podría implicar la realización de la idea nueva de lo que es escribir y esta pueda

conllevar la exigencia de un arte nuevo siempre y cuando demos lugar a la apertura ilimitada en los modos históricos de visibilización. Esta es una fricción tensionada. Dicha ampliación, desde mi aproximación crítica, obliga a considerar las zonas de producción que provienen, en su anchura, desde los territorios signados por la diferencia sexual en conjunción con otras diferencias quemantes: clase, raza, generación, disidencia sexual, entre otras. Me parece que este encuentro anhela dicha pretensión.

### **Los bordes de una emergencia estridente/silenciosa**

Resulta fundamental nombrar la pertinencia de los tránsitos que la crítica feminista ha hecho desde el renombrado encuentro “Escribir en los bordes”, el Congreso Internacional de Literatura llevado a cabo el año 1987, en plena dictadura en Chile. La minuciosa revisión de las operatorias de resistencia y apertura que implican estos bordes fue tramada, en ese momento, por críticas y escritoras chilenas (quienes, asimismo, convocaron a la diversidad de voces interpretativas en América Latina). Ellas se abocaron a la tarea de asediar las emergencias de las escrituras latinoamericanas diversas hechas por las mujeres, así como aquellas que empezaban a escribir en Chile y que vivían cotidianamente la violencia de Estado. Una violencia que cruzaba a todxs quienes habitábamos en este territorio. Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard fueron las compiladoras del libro que recogió este encuentro a la vez que visibilizó las escrituras de las mujeres (Berenguer, 1990). Una perspectiva ético-estético-política nombrada esquivamente como tal se evidencia en el recorrido de sus indagaciones. Eugenia Brito señala en su Introducción:

No fue casual que un pensamiento sobre la relación entre la mujer, la escritura y el poder hubiera surgido justamente en un país dominado por una tiranía y que ese pensamiento hubiera emanado de las mujeres que ocupan el lugar más resistido de esa tiranía: la escritura (Brito, 1990, 7).

Eugenia Brito en su discursividad respecto de este evento echa mano de una pluralidad signica que remite a una especie de “gesta de la escritura”, una incierta “heroicidad”, un anhelo por “recuperar un espacio perdido”, “reconquistar”, llevar a cabo una “ruptura del aislamiento” (1990, 7-10).

En el apartado que aglutina los discursos de apertura de dicho Congreso, los sentidos desplegados por las autoras y escritoras refieren a los contextos dictatoriales que remiten, como presente, a múltiples otros situados ante la subyugación y la dominación: el colonialismo y la opresión a los pueblos indígenas. Berenguer señala:

historia cargada de cortes, golpes y cicatrices: la sobrevida que la signa atávica y tortuosa, y que desde el fondo de la mirada textual no es más que un cuerpo permanentemente velado. No obstante, intenta reivindicarse a través de sus significaciones (1990, 15).

Lo político entra a tallar, Eltit señala:

convocamos por primera vez en nuestro país, a una conferencia en torno a la literatura producida por mujeres latinoamericanas y esto configura un gesto político, pero un gesto político complejo dirigido a la historia como poder, a la historia de la literatura, en cuyo amplio y sostenido relato, se ha trazado una fina pero estricta división espacial, limitante para el cuerpo textual femenino (1990, 19).

Lucía Guerra, por su parte, señala el propósito del Congreso:

tiene como objeto reafirmar un derecho humano, valorar la palabra silenciada de la mujer, e incursionar en el espejo opaco de una concepción del mundo que subvierte aquella masculina, de una realidad que los hombres han confundido con una verdad absoluta (1990, 26-27).

Eliana Ortega cierra este acápite del texto y señala que este evento “es la toma de posesión de la palabra literaria de la mujer; es la constitución de una subjetividad femenina latinoamericana, y es un acto para posicionar dicha subjetividad en y desde el Chile histórico de 1987” (1990). Ortega despliega una serie de interrogantes que me parecen aún muy vigentes como núcleos de sentido convocantes para las reflexiones de hoy, de este encuentro. Se pregunta por la función de las mujeres como intelectuales latinoamericanas; interroga agudamente el papel que juega la cultura académica en las problemáticas de inclusión y exclusión de las escrituras de mujeres; interroga los modos de lectura reproducidos por una academia de impulso universalista, esencialista y misógina. Haciendo gala de la infaltable sospecha feminista, Eliana se pregunta cuál es el propósito de

la crítica patriarcal cuando incursiona en el discurso femenino como si su palabra constituyera un hallazgo innombrado, ¿vociferará con ello su impulso de apropiación? me pregunto hoy. Cuestiona asimismo el lugar que ocupa en nuestro quehacer la teoría del primer mundo y se interroga acerca de nuestra actitud reverenciosa hacia ella; hace explícito el cuestionamiento ineludible respecto de la incorporación de modelos patriarcales y androcéntricos en las labores de lectura y de escritura. De esta manera pone énfasis en los modos en que nos relacionamos en contextos académicos sellados por las jerarquías, los vedetismos y las individualidades egóticas que rompen toda posibilidad de acción intelectual y artística más fluidas como comunicación y por ende menos arrogante. Este es un punto álgido en los contextos de hoy. Me interesa sobremanera esta entrada desde lo ético que ofrece Eliana y me siento en completa genealogía crítica con ella. Creo que el neoliberalismo actual y el capitalismo tardío androcéntrico experimentados en estas últimas décadas han dificultado la transformación radical que Eliana Ortega sugiere como tono (im)posible desde la creación e ideación artística de las escrituras y la producción literaria vinculada a los territorios de la diferencia sexual en cruce con otras diferencias.

### El acto de escribir y la política

Podría afirmar que existe una coexistencia difícil entre las zonas del arte hecho por mujeres, en este caso el de la escritura y la política feminista. Si bien podemos pensar que la teoría crítica feminista francesa y la teoría posestructuralista imperantes se hacen cargo en algún sentido de esta tensión o más bien posibilitan que nos hagamos cargo de ella, existen puntos de inflexión que ameritan ser repensados una y otra vez. El hecho de concebir el arte como un espacio intransitivo que, en el caso de la escritura, no se ocuparía sino de sí mismo como acto, es decir, del hecho de escribir, como si solo importara el lenguaje y su articulación (im) posible como tal, ha tenido una fuerza tremenda como absolutización. Sin duda que para las mujeres este es un terreno lleno de aristas y sinuosidades. Existen en la actualidad escritoras que se nombran feministas, pero que dicen no escribir como tales. Este distanciamiento implica toda una vasta complejidad. Traigo a mi memoria de lectora crítica los planteamientos inquietantes que elabora Simone de Beauvoir en torno de

esta cuestión en su acápite “La mujer independiente” en *El segundo sexo*. Allí la escritora francesa, madre de la teoría crítica feminista, pone en cuestión el hecho de que las mujeres no hayan sido capaces de igualar el genio creador masculino en la escritura. Parece una tremenda contradicción en tanto Simone ha pasado a la historia como tal, inclusive con mayor preponderancia que como filósofa. Pero Simone como muchas de nosotras, habitaba la contradicción. Afirma, de este modo, que no hay mujer que haya escrito *El proceso*, *Moby Dick* o *Ulises*. Este parámetro de medirnos con la vara del genio masculino dice relación, sin duda, con resabios románticos y modernos que habrían posibilitado la emergencia de una literatura emancipada de las reglas y entonces el creador, siempre en masculino, liberado de ellas, osaba desplegar con plena libertad ese fuego que supuestamente anima al artista y lo eleva a la condición de genio (Rancière, 2009, 16-17).<sup>3</sup> Las mujeres, según Simone de Beauvoir, estamos demasiado atrapadas por el hecho de tener que lidiar con nosotras mismas en contextos en los que somos menospreciadas e incomprendidas, por ello seríamos incapaces de atrevernos a desatar la audacia o ese fuego creador.<sup>4</sup> Simone resulta provocadora cuando refiere el lugar de la

<sup>3</sup> Julia Kristeva, por su parte, afirma la existencia de la copresencia de lo humano y lo divino desde la Antigüedad, esa singularidad que lleva a designar el genio como una “especie de inspiración divina”. Mucho más tarde, el cristianismo exacerbará esta “genialidad” en una puesta en acto de la presencia divina vinculada a la presencia del amor de y por el Otro. La psicoanalista señala que no será sino hasta el Renacimiento cuando los hombres pierdan a Dios y, a partir de este fenómeno, desplacen la trascendencia a los mejores de ellos. Por metonimia, entonces, lo divino se desplaza a la persona que tiene genio. Solo los hombres son pasibles de ser designados de este modo, no es cuestión de mujeres. Esta será una singularidad excepcional, no obstante común: “a la vez innovadora, portadora de un exceso irreductible y, pese a ello, o más bien gracias a ello, paradójicamente reconocida como útil por ser productiva en el seno de las actividades sociales” (2009, 41-43).

<sup>4</sup> Julia Kristeva afirma que el siglo xx se ha visto obligado a aceptar el “genio femenino” gracias a las presiones de diversos feminismos que lograron deconstruir la simplificación de la llamada devoción materna y los trabajos manuales en que las mujeres eran sitiadas. No vacila en situar los tres volúmenes de su *Genie féminin* en esta línea. Sin embargo, inscribe dicha escritura contra el feminismo que denomina masificador; ese feminismo de “todas las mujeres” y de la “comunidad de mujeres”. Al adueñarse de la noción de “genio”, herencia androcéntrica y patriarcal, Kristeva pretende continuar en la búsqueda de esa singularidad, ahora en femenino, y lo

mujer que logra llegar a esos territorios masculinos. La describe ponderada, halagada de compartir dichos espacios, moderada al máximo no quiere molestar, perturbar y se niega a explorar. Pareciera pedir disculpas por entrometerse en esos espacios que no le corresponden ‘por naturaleza’. Por el contrario, los hombres creadores se asumen como tales con gran desparpajo y no le temen al escándalo. Simone de Beauvoir dice de modo cruel: “Hay mujeres locas y mujeres de talento, pero ninguna tiene esa locura del talento que se llama genio. [...] Ninguna ha despreciado toda prudencia para intentar irrumpir por encima del mundo dado” (1962b, 251). La escritora francesa pareciera entrar en enojo con esta situación nuestra, dice: “Esa razonable modestia, antes que nada es la que ha definido hasta aquí los límites del talento femenino” (1962b, 251). Con todo, Simone menciona a más de cincuenta y una escritoras en el segundo tomo de *El segundo sexo*. En el apartado en el que examina la situación de las mujeres y la escritura como potencial de libertad mencionará a unas cuantas de ellas.<sup>5</sup> No obstante, reconoce que

hace interpretando y analizando magistralmente a tres mujeres geniales: Hannah Arendt, Melanie Klein y Colette. Kristeva concluye, luego de haber examinado a estas tres figuras europeas, que el genio reside en la invención que cada quien hace del sexo específico, es su creatividad posibilitada por la bisexualidad psíquica presente en ambos sexos. El genio ligado a la diferencia sexual significa “incluir el sustrato corporal de las pulsiones y de las sensaciones, y encarar que el proceso de sublimación está en perpetuo desequilibrio, en el cruce de la biología y del sentido, repito”. Señala que aquello inconmensurable que resulta ser el genio solo se realiza en los riesgos que cada uno asume al cuestionar su pensamiento, su lenguaje, su tiempo y toda su identidad “(sexual, nacional, étnica, profesional, religiosa, filosófica y sigo de largo)” (2009, 51). Pareciera que la psicoanalista expande y deconstruye la noción de genio a partir de la entrada de las mujeres en esta categoría: “Incrédulas ante hipotéticos ‘grandes hombres’ admiramos las magníficas extrañezas conquistadas en la aparente rareza e incluso en la debilidad [...]” (2009, 40-52).

<sup>5</sup> En la lectura minuciosa de *El segundo sexo*, tomo II, he encontrado los siguientes nombres de escritoras citados por Simone de Beauvoir: Fanny Hurst, Mlle. De Lespinase, Georgette Leblanc, Mme. D’Agoult, Cécil Sorel, Mme. Krüdewer, Mme. Mejerovsky, Mme. de Noailles, Mabel Dodge, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Mme. Claire Leplae, Colette Audry, Colette, H. Deutsh, Isadora Duncan, Violette Leduc, Cécil Sauvage, Dorothy Parker, Sofía Tolstoi, María Bashkirtseff, Edith Warton, Margaret Kennedy, Renée Vivien, Mary Webb, Irene Reweliotty o Reweliot, Emily Brontë, Mme. de Staël, George Sand, Thyde Monnier, Gertrude Stein, Alice Toklas, María Teresa (prostituta y su diario),

pueden contarse con los dedos de una mano las mujeres que han atravesado lo ya establecido en busca de su dimensión secreta: Emily Brontë interrogó la muerte, V. Woolf, a la vida y K. Mansfield, a veces –no muy a menudo– la contingencia cotidiana y el sufrimiento (1962b, 523-524).

Me interesa referir las disquisiciones que elabora Françoise Collin, filósofa de origen belga que ha hecho contundentes aportes a la teoría y filosofía feminista, para complejizar esta entrada al arte en la revisión que hace de Simone en su artículo “El poder de las tinieblas. Arte y política según Beauvoir” (2011). Allí Collin plantea que la severidad de Simone para aproximarse a este asunto tiene mucho que ver con los constreñimientos a los que están sujetas las mujeres, una sujeción pavorosa que produce efectos disolventes sobre nuestras subjetividades. Esto es muy claro. Sin embargo, a Françoise Collin le interesa poner énfasis en otro lugar fundamental para las escritoras feministas críticas o las críticas feministas escritoras: el planteamiento de Simone acerca de que los movimientos de liberación de las mujeres antes que superar la incapacidad de “creadoras” de las mismas, la reafirma. Estas luchas contingentes nos atarían a un estado que nos impediría entrar en una relación incondicionada con lo dado, que según Simone, es lo que permite acceder a la elaboración de una obra. Collin lee en Simone una especie de lucidez y de dolor en esta constatación. La imposibilidad de constituirnos en creadoras no ocurre porque seamos mujeres, sino porque en nuestra condición de tales quedamos excluidas del espacio en su totalidad y resultamos, por ende, reducidas a nuestro propio ser (Collin, 2011, 181). Como paradoja, el esfuerzo y la laboriosidad que implica la aspiración a la liberación resulta ser, al mismo tiempo, un impedimento para la libertad en su pleno sentido. Simone pareciera expresar que las mujeres necesitamos hacer el aprendizaje de nuestro desamparo y trascendencia para lograr crear obra. En este sentido el movimiento propuesto como desafío para las mujeres pareciera ser doble: un movimiento que nos libere de las cadenas y por otro, un

---

Dominique Rollin, Mlle. Vée, Clara Malraux, Colette Yver, Willa Cather, Yasu Gaudère, Karen Horney, Marie Le Hardouin, S. de Tervagnes, H. Bazin, Margaret Kennedy, Emilie Sickinson, Rosamond Lehman, Marguerite Evard, Clemence Dane, Mme. De Ségur, George Elliot, Madelaine Bourdouxhe.

movimiento de libertad que nos restituya la capacidad incondicional de apertura ilimitada al mundo, por lo tanto a la invención. Françoise Collin cita a Simone cuando señala: “Una literatura de reivindicaciones puede engendrar obras fuertes y sinceras [...] no les queda suficiente fuerza para aprovechar su victoria y romper con todas sus amarras” (Collin, 2011, 182). Los varones nos llevarían ventaja porque parten desde el lugar al cual nosotras recién llegamos, luego de haber gastado mucha energía para liberarnos de constricciones que encarcelan nuestra diferencia sexual. Esto implica una constatación ético-estética y política.

Me pregunto si es que en la trama que Françoise Collin arma entre arte y política y de la que Simone es también autora, quedaría liberada alguna mujer creadora. El argumento de Françoise Collin para sostener este tinglado beauvoireano, sitúa a la autora de *El segundo sexo* como filósofa antes que otra cosa, por ello deberíamos excusar esa trampa armada entre la liberación vinculada a lo político y la libertad más profunda que posibilitaría el acceso al arte, a la locura del talento, a la genialidad. Resulta que sus reflexiones me llevan a pensar, en esas tinieblas de las que supuestamente saldría el arte iluminado e intocado por ni un solo avatar que se vincule con las tramas de lo histórico, social, cultural o económico relativo a la diferencia sexual. ¿Qué hay de las otras tinieblas entonces? Hay otras clases de oscuridad, de noche profunda que hacen del arte lo que nos conmueve. ¿Qué clase de trampas implica la aspiración de llegar a crear como Kafka, Joyce, Borges, Faulkner, Proust, entre otros llamados genios de la creación literaria? Afirmo que otras vertientes más sinuosas se abren en estas latitudes para pensar esta dupla: arte y política. Sobre todo porque en nuestros mapas ha resultado inevitable la apertura a las otras literaturas, esas tan heterogéneas (Cornejo Polar, 1982) como las crónicas de los españoles, las de los mestizos, los cantos poéticos de las culturas precolombinas, la oralitura, como habría denominado Elicura Chihuailaf (Mora Curriao, 2010, 328), de manera tentativa, a esas herencias de creaciones de los pueblos y comunidades indígenas en el continente.

### **Una singularidad: memoria y revuelta en poetisas mujeres mapuche**

En conexión con arte/política y mujeres en sus múltiples diferencias, pienso en las escrituras de las poetisas mujeres mapuche y su reconocimiento tardío en estos años, en contextos de creación escritural diversa.

Me he deleitado en estos últimos años saboreando esta zona de indagación. En el marco de un proyecto sobre memoria y escritura poética de mujeres en el Cono Sur de América, he tomado como labor desafiante, lectura/escritura crítica, las tres antologías que circulan en nuestro medio desde el año 2006 hasta el 2010, *Hilando en la memoria* 2006 y 2009 y *Kümedungun / Kümewirin* del año 2010. Las he llevado como preocupación interpretativa desde mi perspectiva feminista, a Argentina, a Inglaterra y aquí en este país han sido acogidos dos escritos de mi autoría en la revista del Departamento de Estética de la Universidad Católica, *Aisthesis*. Podría leer este hecho con suspicacia. ¿Cómo llega a ocurrir esta apertura cuando tiene lugar? ¿Habrá entonces, una sensibilidad crítica amplia dispuesta a correr los límites del canon en literatura para abrir las puertas a las escrituras múltiples vinculadas a la diferencia sexual, racial, de clase? Sin embargo, la pregunta que la feminista Angélica Valderrama Cayumán recibió en pleno rostro en alguna biblioteca de Chile, cuando buscaba con esmero los textos de cada una de las poetisas mapuche, “¿pero es que existen las poetisas mujeres mapuche?” queda latiendo en este escrito y suspende mi optimismo respecto de una supuesta apertura y su luminoso impulso democrático. La academia no alcanza a expandir sus tentativas transformadoras, el capitalismo académico funciona como una trampa para dicho vuelo.

No me extenderé mucho más en los hallazgos de esta labor. Puedo decir que me he esforzado por escuchar con anchura las diferencias en las creaciones poéticas de las mujeres mapuche. Me propuse escribir poéticamente, por ende, esta proximidad/cercanía con sus escrituras relativa a mi propio nomadismo como creadora-investigadora a la intemperie. Celebro su emergencia pública, su resistencia y circulación por distintos circuitos culturales, celebro que existan en nuestro horizonte múltiple para ser leídas con disfrute y fruición feministas, para que sus ideaciones de lenguaje en español –“esa lengua meretriz” (como dice la poeta Adriana Paredes Pinda en su escrito “De por qué escribo”)– y en mapudungun, galopen sin límite entre la liberación y la libertad.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Remito a los artículos sobre las poetisas mapuche en el apartado “Alfabetos de la memoria” en este mismo libro.

AMASIJO. “EN LA TIERRA DE EN MEDIO” O  
NEPANTLA EN LA POESÍA DE ROSARIO CASTELLANOS<sup>1</sup>

*Hay que crear otro lenguaje, hay que partir desde otro punto,  
buscar la perla dentro de cada concha, la almendra en el interior  
de la corteza, porque la concha guarda otro tesoro, porque la  
corteza alberga otra sustancia.*

Rosario Castellanos

### Desplazamientos

Volver a la poesía de Rosario Castellanos otra vez, un gozo. Dos décadas atrás indagué sentidos en la obra completa de la autora con fines de tesis doctoral (Luongo, 1999).

En ese entonces se volvía perentorio releer a las autoras latinoamericanas en su vasta producción y, entre ellas, a Castellanos. Mientras las feministas constatábamos su invisibilidad en el campo literario, que tenía su origen en la supremacía del canon androcéntrico hegemónico, las escrituras críticas, en su mayoría, contenían sesgos que no lograban dar cuenta de la complejidad surgida desde formas escriturales relativas a lo femenino y su deconstrucción. Se trataba de torcer la mano de los estudios literarios y, en este gesto, hacerlo plural a las diferencias diferentes. Era una batalla demandante puesto que contábamos, al fin, con un amplio *corpus* de teoría y crítica feminista lo que constituía una suerte de cultivo para dicha labor y un desorden epistemológico bienvenido para nosotras. Rosario Castellanos cayó en mis manos con su poesía, sus novelas, su obra de teatro, ensayos sobre literatura, notas periodísticas escritas en *Excelsior* y sus cartas de (des)amor. Como lectora ávida reconocí prontamente la valía de su obra. Me empapé de su propuesta ético-estética como un desafiante ejercicio intelectual, desestabilizador de los modos habituales de crear desde el lenguaje. Reconocí las estrategias discursivas y poéticas a las que recurría para desmontar los consabidos mitos y sentidos comunes relativos a lo social y cultural en nuestro continente. Me enamoró su atrevimiento feminista. Esto es memoria, forma parte de mi posicionamiento

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado en *Nomadías*, (22). doi:10.5354/0719-0905.2016.45136

crítico actual a la vez que constituye un acicate para perseverar en la lectura de las escritoras, pensadoras y estudiosas feministas latinoamericanas.

En este reencuentro con su escritura, retorna su herencia: una incitación feminista. Así, abierta, me quedo prendada de su poemario “En la tierra de en medio” que forma parte del texto *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971* (1972). Me seduce su título porque posibilita establecer genealogías de escrituras de mujeres a zancadas, a saltos, así como también en pisadas pequeñas y silentes, especialmente con Sor Juana, la propia Rosario Castellanos, Elena Poniatowska (1992, 163-164) y Gloria Anzaldúa. Cada una de estas mujeres –mexicanas las tres primeras, chicana la última–, abrieron vías inéditas para el ejercicio crítico en sus épocas y reverberan sus ecos en la actualidad. De este modo, amplían sentidos, enriquecen la teoría crítica feminista y, por ende, continúan desafiando modos de lectura y escritura feministas en nuestro continente.

Rosario Castellanos escribe el ensayo “Si poesía no eres tú, entonces ¿qué?” (1972, 201-208) para explicar el título del texto que reúne su poesía completa. Elabora un recorrido que recoge su formación en literatura, filosofía, y sus influencias literarias. Delimita recorridos estéticos y sus propósitos en la creación. En este sentido me interesa destacar una aseveración que elabora en relación con un descubrimiento acerca de sí misma como creadora/pensadora: “mi vocación siempre fue la de entender” (1972, 204). Me detengo en el verbo que presupone la actividad de pensar, una acción que implica desatar los nudos del conocimiento (su ejercicio del poder). Esta labor tendrá consecuencias, tal vez insospechadas, respecto del saber acerca del mundo porque implica problematizar las construcciones culturales, lo vital y lo político. Como sugiere Castellanos, diversas son las formas de arribar a las zonas del entendimiento. No obstante, sus caminos pueden ser sinuosos y riesgosos para una sujeto femenina en contextos patriarcales. Nunca será suficiente el impulso batallador para ocupar el protagonismo respecto de los saberes que se imbrican con ejercicios de poder innombrados. Por esta razón, resulta fundamental la tentación que ofrece Castellanos, desde su creación poética, para emprender la labor expansiva del entendimiento.

### Nepantla: un espacio nómada para el entendimiento

Este asedio toma una figuración central que permite confluír lo ético-poético-político habitante en esta singular producción: Nepantla. ‘La tierra de en medio’, resulta ser un territorio que, dibujado como una condensación espacial, junta, reúne, aglutina la labor de las creadoras, su mezcla de diferencias, su ‘amasamiento’ y con ello permite diseñar un mapa abierto en nuestro continente; una espacialidad fronteriza que entrecruza potencias creadoras aun en la ambigüedad y la inestabilidad que dicho sitio conforma: la falta de ubicación para las mujeres letradas. Representa una territorialidad que multiplica la simbólica de lo femenino ancho y plural desplegado en tránsitos disímiles, en etapas diversas de nuestra historia. Posibilita ires y venires desde/hacia las creaciones relativas a las mujeres y sus reverberancias. Lugar desafiante para las mujeres de hoy, en lo que se ha dado en llamar, desde los feminismos con vocación decolonial, el territorio nuestroamericano o Abya Yala (Gargallo, 2014, 23-28).

Para iluminar este impulso y como preámbulo, quiero detenerme en el ensayo “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” de Castellanos (1995, 22-40), porque allí elabora una trama fundamental para la crítica feminista latinoamericana, así como para la lectura que elaboro sobre el poemario “La tierra de en medio”. En este ensayo la escritora menciona Nepantla, lugar vinculado al nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz. Esta figura intelectual constituye un punto de partida y de llegada en este texto ensayístico que posibilita indagar en las experiencias, prácticas culturales, discursos, que han hecho posible la sedimentación de la dominación, subyugación y sometimiento de las mujeres en la cultura occidental. Castellanos revisa esta subordinación desde la Antigüedad clásica, pasando por la Biblia, en fuentes de la que han abrevado los ejercicios de poderes hegemónicos para levantar la construcción de los estereotipos y mitos respecto de lo femenino. Asienta la continuidad pegajosa de estas modalidades de la dominancia masculina eurocéntrica, su colonialidad, en nuestro continente. La Malinche será el nombre propio de lo femenino integrante de la pareja heterosexual que inaugura la trampa binaria del sexo, del género. Entre sus ideaciones provocadoras la maternidad cobra un tono sarcástico y subvierte, de este modo, su naturalización: “Escenario en el que va a cumplirse un proceso fascinante y asqueroso” (1995, 23), a

continuación no trepida en mencionar el aborto como un factor que no ha sido tan temido como el proceso mismo de la gestación. Castellanos se hermana con Simone de Beauvoir al unir sentidos construidos como opuestos respecto de lo femenino normativo. La filósofa francesa en *El segundo sexo* aborda la maternidad y a continuación se extenderá ampliamente respecto del aborto y su (im)posibilidad como mandato para las mujeres (1962b, 275-279). Dicha estrategia de enunciación hace estallar los sitios estancos de la construcción femenina normativa porque conecta dos polos que se sitúan en zonas extremas de la lucha por la ciudadanía y la soberanía corporal de las mujeres: la reproducción de la especie y su negación. La estructura en contraposición –como juntura posible de aquello que debe permanecer separado y no contaminado por su opuesto, según la hegemonía discursiva– deviene una estrategia que remece los cimientos sociales y culturales del sistema-mundo. Ambas autoras realizan una operación de desmontaje de las diferencias esencializadas, naturalizadas por el ordenamiento androcéntrico. Un orden que se especializará en levantar ficciones carcelarias respecto de las mujeres y lo femenino, en todo tiempo y lugar. Castellanos agudiza su indagación crítica feminista y nombra a las mujeres a lo largo de la historia de México para señalar su ignorancia o su ímpetu por el saber, a contrapelo de las prácticas regulatorias que les negaron el acceso a la lectura y la escritura en contextos de la modernidad/colonialidad en América Latina. A pesar de las modificaciones y cambios en el ingreso de las mujeres al sistema educativo, el panorama que la lleva a dibujar la actualidad de los setenta no es auspicioso. No todo ascenso en el sistema patriarcal implica plenitud, ni menos la felicidad. Respecto de las mujeres cuyos nombres han logrado cierto reconocimiento en la esfera pública dirá que una golondrina no hace verano, por lo tanto, las excepciones no son un dato para sentirnos satisfechas. La escritora recurre a la ironía y al humor cáustico para enfatizar que sus ideas aspiran a la constitución de espacios de libertad para las sujetos femeninas. Sus planteamientos hacen eco en las ideaciones de Adrienne Rich cuando la feminista norteamericana ofrece, en la década de los ochenta del siglo xx, el concepto feminista de la “mujer cuota”, como una trampa (1986, 25-27). Castellanos multiplica una serie de preguntas inquietantes respecto de este panorama y su transformación en México (1995, 36), lo hace a la manera

de Virginia Woolf quien interrogaba en términos civilizatorios el acceso de las mujeres al ámbito público en *Tres Guineas* (1977, 88-89). Estas genealogías fuertes (“cabezas ajenas”), resultan centrales aun cuando Castellanos justifica con humildad el levantamiento de las interrogantes: “Yo solo me guío por la intuición estética, por la observación de lo que ocurre en torno mío y por algunas experiencias en cabezas ajenas y en la propia. Nada más.” (1995, 36).

Por último, afirma: “Hasta ahora el grupo, demasiado reducido aun de mujeres que completaron su ciclo de educación superior, tiende a situarse en el lugar donde nació Sor Juana: Nepantla, *la tierra de en medio, el lugar de la falta de ubicación*” (1995, 37, destacado mío). De este modo, Nepantla se constituye, por un lado, como un espacio geográfico, porta signos de la historia; podemos rastrearlo en un mapa, convertido en ficción, se ofrece como una representación de la tierra mexicana, alude a un paisaje con relieve, color y olor, formaciones rocosas, habitantes humanos, vegetales, animales, minerales, un imaginario múltiple. En segundo lugar, es un topónimo de origen náhuatl, forma parte del acervo cultural precolombino, nos sitúa de lleno en la diferencia racializada, otredad marcada a fuego por los conquistadores y su ansia colonizadora signada por la explotación y el exterminio. Esta vertiente fluye como una contaminación en la cultura latinoamericana, cuyo sistema moderno/colonial se remece al tener que nombrar el sitio cultural milenario, uno que toma por asalto la pretensión de homogeneidad eurocentrada (Gargallo, 2014, 60). La palabra está compuesta por dos términos cuyo origen radica en dos glifos, uno *tlal* de *tlalli*, que aludiría al signo glífico “tierra” y el otro *nepantla* de *nepantli* que aludiría al signo glífico “en medio de” o “entre dos tierras”. Una tercera vía de sentido surge de la cita del texto de Castellanos: se refiere a Nepantla como ese lugar simbólico habitado por las mujeres que alcanzan, por el azar o la fortuna, el privilegio de formarse con estudios en profundidad, inmersas en contextos absolutamente hostiles a la ocurrencia de tal evento: acceso y poder del manejo de la lengua, del lenguaje, del habla, de la escritura. Sin embargo, no es una habitabilidad de modo pleno, porque es “el lugar de la falta de ubicación”. Se convierte en una zona carenciada, debilitada, fragilizada, fantasmática, pero al mismo tiempo puede llegar a ser, desde su vulnerabilidad, un potencial

de contaminación, de intervención. Devendrá una utopía que reafirma un sentido positivo para las resistencias y luchas de otras mujeres, no solo en México sino en Latinoamérica, siempre y cuando las sujetos en cuestión, logren darse cuenta, ‘entender’, lo que ello significa en contextos patriarcales. De allí su vertiente ético-política. Rosario Castellanos, elige esta vía inestable, una cuerda floja, una habitación (im)propia, en desequilibrio, ligada a la figura creadora de Sor Juana Inés de la Cruz, porque en ella se materializa la simbólica débil/fuerte en su dominio del lenguaje y de la escritura pero habitando una zona minada situada entre la Corona y la Iglesia. Su escritura se devela paradigmática en tanto constituye una de las primeras, en nuestro continente, en capturar el reconocimiento de los hombres con poder situados en el clero y el virreinato. Sor Juana bien puede ser una figura multiplicada para nosotras, a la manera de uno de esos espejos cóncavos que replican la imagen de quien está al frente y lo deforman monstruosamente próximo (anamorfosis). Josefina Ludmer, en su análisis del discurso sobre “La Carta de Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” de Sor Juana, examina la triple matriz compuesta por los signos “saber-decir-no” que posibilita diseñar las estrategias del débil, según la nombra la investigadora argentina (1984, 47-54).

Por otra parte, en el mismo sentido débil/fuerte, Nepantla resurge en el pensamiento de la chicana//lesbiana/feminista Gloria Anzaldúa en la década de los ochenta. En su texto *Borderlands. La Frontera* (1987) nos ofrece una escritura fundamental en forma y contenido dado que oscila permanentemente entre el inglés y el español, entre lo cultural occidental mixturado y la espiritualidad indígena, entre la autobiografía en prosa y el estilo poético, entre el ensayo y la ficción. Anzaldúa propone un espacio que bordea sentidos acerca de la ubicación de las diferencias culturales que emergen de su experiencia transfronteriza que nombra como la *new mestiza*. Dice: “In a constant state of mental nepantilism, an Aztec Word meaning torn between ways, la mestiza is a product of transfer of the cultural and spiritual values of one group to another” (1987, 100).<sup>2</sup> La ambigüedad, el traspaso, la contradicción, los modos plurales la llevan a

<sup>2</sup> “En un constante estado mental de nepantilismo, palabra azteca que significa vuelta entre modos, la mestiza es producto de transferencias de valores culturales y espirituales desde un grupo hacia otro” (traducción propia).

experimentar emociones e ideaciones con las cuales batallará para arribar, luego de largo trabajo, a la ideación de una conciencia: la *new mestiza*, localizada más allá de los dualismos que entranpan esta zona del “entre” dos. Estas disquisiciones le permiten afirmar en español: “soy un amasamiento” (1987, 103) una creatura que no pertenece ni a lo oscuro ni a lo luminoso, sino una habitante capaz de interrogar estas dicotomías para darles un nuevo sentido y junto con ello devenir otra distinta y múltiple, una amasadura. Postulo que este amasijo proliferante se encuentra en la base de la construcción poética de “En la tierra de en medio”, de Rosario Castellanos. La lectura de una selección de los veintidós poemas que lo constituyen, ofrecerá su propuesta estética y desvelará su vertiente ético-política.

### La tierra de en medio

El poemario se abre a partir de un intertexto, la cita de dos versos de un poema de T.S Eliot:

*Human kind  
cannot bear very much reality*

De este breve paratexto, tres son los sentidos que dialogan con el poemario, según mi lectura. El primero dice relación con la noción de humanidad, idea que alude a lo universal y que aparecerá cuestionada por la autora en diversos textos. No obstante, me interesa vincular este signo a la noción de continente en su doble faz, la de extensión territorial y la de inclusión. ¿Quiénes forman parte de esta zona, de este espacio de lo vivo? ¿A quiénes contiene esta ideación, a quiénes expulsa? Sin duda, la singularidad de las sujetos mujeres es uno de los primeros sentidos que brota en posibles respuestas. Podría, no obstante, elucubrar que las diferencias múltiples que marcan a las sujetos femeninas en nuestro continente dibujarían un crisol diferencial mayor de expulsiones en tanto cuerpos abyectos: negras, indígenas, mestizas, lesbianas, transgéneros, entre otras. Si la humanidad contiene lo femenino, ¿de qué modo su singularidad (multiplicidad) hace parte de ella? ¿Altera lo extensivo e inclusivo? ¿Funciona como fuerza centrífuga? El segundo, alude a la acción de “soportar”, verbo que nombra el peso, la carga, el sostén de algo que

resulta penoso de sobrellevar. Esta vertiente de sentido se encuentra unida al primer registro ya señalado dado que todo diferencial funciona como una carga en los constructos universales que se pretenden homogéneos. La tercera noción es la de realidad que emerge vinculada a lo existente, a aquello que se puede percibir y que entra en relación de oposición con lo ficticio, lo ilusorio, lo irreal. Interpreto que la humanidad, construcción universal androcéntrica, como continente extensivo/inclusivo deja fuera a las mujeres y no se encuentra capacitada para soportar aquellas experiencias múltiples que surgen de esta zona de lo femenino invisibilizado, aquello que es situado “en la tierra de en medio”, en Nepantla, porque aún se encuentra bajo sujeción, aunque lo postulemos como privilegio débil/fuerte. Los poemas visibilizan, de diverso modo, aquello no visto, aquello que pulsa poética, ética, o estéticamente, como mundo posible que se mueve hacia lo social, lo material y cultural que devela el peso de la construcción normativa de la diferencia sexual en nuestra América Latina, una provocación para repensar la realidad.

El poemario se estructura de modo tal que puede ser concebido de forma circular: abre y cierra con poemas relativos a la creación, a la escritura en clave de una sujeto femenina y su concepción singularizada respecto de esta labor. En “Bella dama sin piedad”, texto que abre el poemario, la voz de la enunciación construye la figura femenina en escena. Tal vez sea una declamante, una cantante, una mujer que tiene voz. Sin embargo, es una figura de la ausencia, de la esperanza o la nostalgia. Sueña y no está; imagina y no es; recuerda, se inventa se sustituye, se anticipa; será a lo lejos una sonrisa desde su memoria; no es un cisne, el signo poético del erotismo, de la escritura del atrevimiento intelectual y amoroso como se ha entendido en la tradición poética clásica; es una sombra en la pupila de los lagos y es el testimonio del poder del viento. Si es presencia, lo es por evocación del instante en que se manifiesta el corazón del fuego y habita un vacío que se llama “eternidad”. Sin lugar a dudas que este signo de la potencia creadora aparece en clave femenina inasible, en tránsito velado, en estado fronterizo. Dialoga con “Poesía no eres tú”, poema breve que cierra este poemario a la vez que da título al compendio de toda su poesía. Rosario Castellanos explica la razón de ser de este poema y descarta que lo haya ideado a manera de contestar a la poesía romántica de Bécquer.

Más bien es un espacio que se toma para ensayar ideaciones acerca de su propia escritura. La voz poética es enfática y asume la negación como una afirmación acerca de lo que es poesía. De este modo, argumenta que esta existe no en la dualidad de la pareja, sino en la multiplicación de la existencia del otro, distante y multifacético. "Yo" y "tú" no existen de un modo paritario, por lo tanto, esta presunta relación dialógica binaria es una falsía. Pienso que la equidad o la equipotencia podría ser la medida para decir que poesía eres "tú", así como "yo" también soy para decirlo de modo bajtiniano (Bajtín, 2000, 158-167). No obstante, la pareja heterosexual falla cuando se escenifica el nosotros: ambos se unen sexualmente en un hijo. La reproducción como modo de establecer un ordenamiento social posible pareciera latir en el horizonte poético. Sin embargo, las dos cabezas que están juntas no se contemplan, se dan la espalda. Entre paréntesis dice: "(para no convertir a nadie en un espejo)". La pose corporal obliga a mirar frente a sí al otro, múltiple, diferente, otro multiplicado al infinito que ofrece la insondable diversidad de lo humano en lo social, desplegado en las culturas heterogéneas. Pienso en la existencia de las diferencias periféricas en nuestro continente: raciales, étnicas, lesbiana, transgénero, indígena, mestiza, mestiza blanqueada, de clase, entre otras. Entonces los cuerpos que importan (Butler, 2005, 17-49) irrumpen en el poema y pueden dar lugar a la apertura del mundo. La fuerza poética desea abrigar la multiplicación de sujetos antes que la oclusión contenida en el binarismo: tú y yo. Esta alteridad inacabable pareciera contener una transformación en ciernes. En la tercera estrofa, "el otro" es figura central y aparece como mediador, juez, equilibrio entre opuestos, es decir entre la diferencia sexual normativa, binaria, jerárquica, patriarcal y heterosexual. El otro es testigo, y colabora para (des)anudar aquello que se había roto en pareja porque lo obliga a diferenciarse sin medida. El testigo es voz y a la vez reclama la escucha en eco interminable. Se construye palpable en el reconocimiento: "El otro. Con el otro/ la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan". En estos dos textos surge "la tierra de en medio" como una visión poética espacializada que se despliega hacia el infinito, lugar de potencia escritural en clave femenina utópica direccionada hacia un horizonte que habita la ancha diversidad existente en lo cultural, lo social, lo humano desde una vertiente descentrada. En consecuencia, el

primer y el último texto del poemario se juntan como dos puntas de un velo: sello del intento ético-estético. En la tierra de en medio, se abre una vastedad de posibilidades escénicas, diálogos, relatos, historias, entrevistas, monólogos que consideran el habitar de este mapa: Nepantla, territorialidad tránsfuga, nómada por múltiple. Lugar para representar, para imaginar materialidades y experiencias disímiles de vida y muerte, relatos de lo femenino, habitante (in)visibilizado, un territorio, un sitio, una plaza, una casa, todo puesto en relieve para que lectoras y lectores podamos imaginar. Ahora solo necesitamos poner el foco en sus poemas.

Los textos que abordan la cuestión del vínculo amoroso-sexual (heterosexual) y sus derivas de sentido se develan intersectados por una interrogación respecto de la labor escritural. Rosario Castellanos expone los vínculos que constituyen un desafío casi imposible para la construcción con otro/otra amante. Esta obsesión tomará distintas vertientes. “Elegía”, como su nombre lo indica, se abre con un tono de muerte que sintetiza la imposibilidad del vínculo: primará el lado oscuro del péndulo vida/muerte, eros/tánatos. Se escenifica el corte, la herida, el aborto de un vínculo (im)posible entre dos. En el poema “Accidente”, el juego con la imposibilidad de la escritura, como acción, cruzada por lo amoroso nos deja en suspenso. El accidente podría surgir de la gravedad del fracaso amoroso, o conectado con el castigo de ser quemada en la hoguera, como tantas mujeres acusadas de brujerías lo fueron en el siglo xv (Federici, 2010). Sin embargo, descubre lo oculto en un gesto sorpresivo y cáustico, cuando aparece el temor de no escribir debido a un accidente casero, un hecho cotidiano, un acto doméstico sin importancia, un cerillo mal encendido que deja una herida en su dedo y le impide escribir. Lo doméstico aparece teñido de lo ominoso, a la vez aparece simple y cotidiana amenaza de la interrupción de la escritura. La mayor parte de los textos que abordan el motivo de lo amoroso (im)posible lo hacen desde un mandato heterosexual. La pareja volverá a aparecer como motivo poético en “Ajedrez”. La escena representa una situación cotidiana: una pareja de amigos, que a veces se daba al amor, decide iniciar juegos de inteligencia. El armado del tablero frente a ellos es equitativo en piezas, en valores, en posibilidades, en movimientos. Ambos aprenden las reglas, comparten el juramento de no romperlas e inician la partida. El juego es eterno, lo sabemos en la

última estrofa. Se ha convertido en un duelo a muerte y cada uno medita cómo dar el golpe fatal al otro que lo aniquilará para siempre. No hay salida en este túnel. La acidez que nace de la ironía es cultivada sin descanso cuando se trata de indagar en la intimidad en guerra de la pareja heterosexual inscrita compulsivamente en el sistema sexo-género binario (Braidotti, 2000, 221-223; Rich, 1986, 41-86). Algo similar ocurre en “Pequeña crónica”. La historia cotidiana, expone el vínculo amoroso entre dos, cuyo relieve quebrado se expresa en la escritura. Es un nosotros construido como amantes en el inevitable desencuentro. La pérdida de la virginidad es un signo fundamental. Entre paréntesis –recurso usado a menudo para señalar el “exceso de realidad” que introduce el epígrafe del poemario– señala: “(¿Te das cuenta? Virgen a los treinta años ¡y poetisa! Lagarto)”. Emerge el cuerpo y sus flujos: la menstruación que condensa la muerte o la vida de un potencial niño; sentir el pulso de la vena, el tajo que la hundió y la convirtió en una esquela mortuoria. La pareja comparte los fluidos: sudor del trabajo, del placer, la secreción vercosa de la cólera, semen, saliva, lágrimas. En tono irónico, dice la voz en la última estrofa: nada que no borre un buen baño. Se pregunta con qué escribirá su historia: ¿con tinta? Sin embargo, lamenta que la tinta venga de tan ajenos manantiales. Proximidad y distancia cubren la escena amorosa enemiga así como a la escritura. Insistirá en esta experiencia de (des)encuentro en el breve poema “Desamor”, allí condensa en tres estrofas la invisibilidad del yo frente al otro. “Yo” no estaba allí, ni en ninguna parte, no había estado ni estaría; se convierte en un cadáver desconocido que es arrojado a una fosa común: un N.N. Un “yo” desaparecido, sin embargo hipertrofiado en las imágenes poéticas, como gritando la necesidad de aparecer. Rosario Castellanos recurre a lo lúdico para descomponer el tono de desesperanza que ronda sus elaboraciones poéticas sobre lo amoroso y lo sexual. Así ocurre con “Ninfomanía”, poema breve, que hace un guiño a sus lectoras cuando cifra en la forma de un fruto el deseo sexual insaciable. El gusto, el sabor, un sentido singular que se asimila al goce del sexo, nunca satisface, exige que se vuelva a probar una y otra vez. Zonas del placer ilimitado se abren multiplicadas como acciones: paladear la nuez, tener sexo, abrir la boca/los orificios múltiples/los genitales. El cuerpo reaparece en estos poemas de raigambre amorosa y, en ocasiones, lo hace dando cuenta de su

deterioro, del paso del tiempo inevitable que deja su huella en esa materialidad; aparece como signo que da cuenta de la debilidad, la fragilidad y la dificultad que entraña asumirlo desde el tránsito subjetivo. Asimismo, el cuerpo se dibuja constreñido por los lazos o vínculos que lo sitúan desde la vulnerabilidad, no aparece desde el solipsismo o desde la biología determinista, sino en virtud de la aparición de los otros que pueden reconocerlo o suspenderlo como existencia potencial (Butler, 2010, 81-85).

Por otra parte, la escritura como signo poético, forma parte del lugar profesionalizante de la escritora, en consecuencia, es tomado como materia en ciertos poemas. En “Entrevista de prensa”, aborda la escena del entrevistador y la escritora que bien puede ser la misma Rosario Castellanos en clave de autofiguración (como ocurrirá con otros poemas relativos a la construcción sexo-genérica de la voz poética). El comienzo del poema adquiere la forma dialógica: “¿Por qué y para qué escribe?” La respuesta aparece en la segunda estrofa: “–Pero señor, es obvio. Porque alguien/ (cuando yo era pequeña)/ dijo que gente como yo no existe”. La cuestión de la escritura en manos de una mujer se singulariza en la expresión: “gente como yo”. Lo que implica una figura particular: niña-mujer-latinoamericana-blanca-mestiza-de clase media acomodada. El poema transita las etapas del devenir de esta sujeto. La niña inexistente y la adolescente que se mira en el espejo sin verse reflejada, solo aparece el vacío. Surge, así, ese espacio de la tierra de en medio, lugar de tránsito, que implica el traspaso hacia el (im)posible lugar libertario. Llega la madurez y en ella descubre el poder de la palabra: “si es exacta es letal”. Pareciera constituir un avance del entendimiento respecto del solipsismo que antes se había desplegado en dos sujetos en tránsito. En este aprendizaje, lxs otrxs se descubren como potenciales enemigos. Es necesario hacerles frente y la palabra será el arma que irá dejando cadáveres en el camino. Afirma que posee un mausoleo. En él yacen una amistad inocua, una simpatía que no cuajó, un feto. Palabra reiterada para enfatizar la proliferación de sentidos que conlleva: desde el feto humano abortado, maternidad indeseada, hasta la acción inservible y desechada. Todo cabe en este museo-mausoleo: “amor, felicidad” lo que sea, no importa. La constatación es que nunca fue viable: “un poema/ del libro del que usted hará el elogio”. La escritura, finalmente en su anchura, contiene al mundo en que se halla inserta la sujeto, puede

fallar en su intento deconstructivo, pero también puede ser letal cuando es exacta y allí reside su poder vital ético y político.

Otros poemas que me interesan en esta lectura refieren a lugares culturales e histórico-sociales de densidad ardua para nuestro imaginario latinoamericano. En “Malinche”, retoma un signo vital para la construcción sexo género tramada por los poderes coloniales. Trece estrofas arman la escena de este lugar femenino mítico de la cultura mexicana. La voz poética es la propia Malinche que revive una escena en la que su madre decreta su muerte. La madre es una reina, sentada en su sillón de mando. Representa a una actriz que actúa sus gestos de abatimiento ante la afirmación que nace de su boca: “Ha muerto”. Se deja caer en los brazos del usurpador, del otro, del padrastro que se convierte en cómplice junto a la reina, es un “abajamiento mutuo”. Nuevamente emerge la pareja heterosexual puesta en tela de juicio. Situada en una plaza, al aire libre, en el espacio de lo público, del reconocimiento y lo político, la madre anunciará el deceso de la hija: “Ha muerto”. ¿Una madre traicionera? Entonces el tiempo se detiene, la balanza de la justicia se detiene. Desde este momento el poema abre otro relato entrecomillado como queriendo dar cuenta de una voz denunciante, voz que interviene el enunciado traidor materno. Lo introduce una imagen: una flor de muchos pétalos deshojada, sin su perfume, a la vez que se consume la llama de la antorcha. Luego, una niña aparece protagónica escarbando el lugar del entierro de su ombligo, el ritual del nacimiento, del vínculo con la madre. La niña Malinche vuelve al lugar de los que Vivieron, dice el poema. En su lamento, el “ay, ay, ay”, reconoce a su padre asesinado con veneno, con puñal, con trampa ante sus pies, con lazo de horca. Se toman de las manos y caminan a la vez que se pierden en la niebla. Hasta aquí el poema intercalado. La voz poética retoma el texto inicial, se reconoce como Malinche, relata su historia, una que la desvela traicionada. Se ve como un cadáver también llorado, pero resulta ser un equívoco, un yerro porque era un cuerpo otro el que la sustituía, un anónimo. Había sido vendida como esclava a mercaderes. Desterrada se muestra expulsada del reino, del palacio y del vientre que la dio a luz. Su madre la aborrece por ser su igual en rango, en figura, se vio en ella y odió esa imagen, destrozó el espejo contra el suelo. Ahora dice que avanza entre cadenas y deja atrás lo que escucha: “los fúnebres rumores con los

que se me entierra”. Finaliza el poema en un díptico que vuelve a la voz de la madre que: “¡con lágrimas!” decreta su muerte. Este poema resulta fundamental como texto que reinterpreta la figura mítica e histórica del personaje femenino. Deconstruye el conocido lugar que lee en Malinche a la traidora/traductora que es capaz de convertirse en amante de Cortés, para luego ser traspasada a las manos de otro soldado español de bajo rango. Lo que el poema sugiere aquí es la historia invisibilizada de la sujeto como hija y la inevitable relación genealógica, densa entre mujeres. La maternidad aparece como una zona llena de nudos complejos de deshacer. Por una parte, implica la institución materna que, desde lo social normativo, constriñe a las mujeres situándolas desde la naturaleza como reproductoras de la especie humana, dadora de hijas para la explotación patriarcal, otorgándole un cariz engañoso de poder. Por otro, parece constituir una zona que posibilita el vínculo amoroso humano y con ello el nacimiento de un potencial de perfectibilidad del lazo social, lo que nos salvaría del solipsismo y la inhumanidad. Para las feministas que tendemos a rescatar esta experiencia femenina, cuando ella ocurre desde el deseo propio, reconocemos el trabajo intrapsíquico arduo que implica para las mujeres, una ambivalencia inevitable cruza esta experiencia intrincada (Kristeva, 2009, 52-58). Por ello resulta fundamental insistir en sus derivas de sentido. El modo en que Castellanos descentra lo consabido materno, me aproxima a Gloria Anzaldúa quien interpreta el lugar de la Malinche como parte de la trilogía de “madres” que la comunidad chicana ha internalizado. En la pensadora chicana, no prima una sola madre, sino la multiplicación de la potencia materna espiritual con sus sinuosidades. Las tres madres son: Guadalupe, la madre virgen que no abandona; la Chingada, Malinche, madre violada a la que nosotros hemos abandonado; y la llorona, la madre que llora a sus hijos perdidos, combinación de las dos primeras que son mediadoras (Anzaldúa, 1987, 52). Así ambas pensadoras, Castellanos y Anzaldúa, de modo contrapuesto, resignifican el signo de la traición en Malinche. Interpreto que ambas la reinventan en esta tierra de en medio, en el no lugar, en el vaivén ambiguo que nos permite repensar una manera diferente para el devenir sujeto femenino, una muy distinta a la construida por la historia colonial, oficial. Se multiplica su complejidad y se proponen nuevas reflexividades para asediar el lugar de las madres/hijas, no

solo blancas, mixturadas, sino aquellas que en su experiencia racial portan la diferencia quemante, una labor interminable. “Memorial de Tlatelolco”, es otro poema que se inscribe en un registro similar al anterior. Escrito para el libro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, publicado en 1971 (1992, 163-164), denuncia la oscuridad, el crimen y la violencia estatal ante las revueltas llevadas a cabo por los movimientos sociales en el México de 1968. El poema data la fecha y el espacio de lo acontecido: “dos de octubre” y la noche como parapeto para llevar a cabo la matanza en el espacio público. Las preguntas retóricas acerca de quiénes matan y quiénes agonizan, mueren, huyen, van a la cárcel, al hospital, constituyen una avalancha mortal sin respuesta. La mudez se cierne sobre el poema y sobre la plaza, luego se proyecta en la escritura como lugar de desolación. “Nadie” es la respuesta al día siguiente. Nada en las noticias, nada en la televisión, nada en los periódicos, ningún minuto de silencio. Lo que sigue es el banquete, denuncia la voz comprometida con los invisibilizados, masacrados por protestar y anhelar las transformaciones sociales. La voz afirma y advierte, como si supiera con certeza acerca de lo que ocurrirá: “No busques lo que no hay: huella, cadáveres”. Pregunto con Judith Butler: “¿Qué relación existe entre la violencia que les puso fin a estas vidas y la prohibición de su duelo público?” (2009, 63). Todo se lo ha tragado la “Devoradora de excrementos”, una diosa infame. No habrá nada en los archivos. Nada en algún acta. La violencia dicha como lamento pide oscuridad y así dormimos soñando que soñamos. Pero la memoria toma por asalto este sitio de la escritura y emerge la llaga. Duele y sangra. La memoria es de todxs, no solo de la hablante que testimonia y denuncia: “Recuerdo, recordamos” es el eco del deber de memoria (Ricoeur, 2010, 117-123). De esta manera amanece sobre las conciencias mancilladas, sobre un texto iracundo, sobre la reja abierta, sobre el rostro amparado tras la máscara. Recordar para hacer justicia desde el poema de Castellanos, esta es la demanda escritural, lo testimonial que reverbera junto al coro de voces multiplicadas gracias a la escritura de ambas pensadoras mexicanas, Poniatowska y Castellanos.

Otra vertiente que me interesa destacar del poemario es la aparición de la sujeto femenina y su autofiguración en disímiles representaciones: sí misma, la experiencia de la maternidad, el aprendizaje de la domesticidad,

la crisis existencial, entre otras. En “Autorretrato”, poema de tono irónico, parodia el lugar de las mujeres inscritas en la institución matrimonial y sus atributos según los mandatos sexo-género. Se encuentra dirigido a un tú, que puede ser cualquier lector o lectora que quiera enterarse del perfil que escenifica (puede ser leído en clave autobiográfica). El poema funciona como experiencia deconstructiva, es una advertencia para otras mujeres. Su tono es la exposición, (des)vestir un sujeto/cuerpo para su escenificación en la tragicomedia del mandato y el sometimiento a este. La voz poética se define como “señora”. Este tratamiento vale más que un título académico y señala las características físicas que pueden variar según los ciclos glandulares, las posiciones de los astros. Rubia o morena, según la peluca. No obstante, en el paréntesis redondo que da cuenta de la emergencia de la realidad, escribe que su pelo encanece y encanece.

Se nombra más o menos fea, según el maquillaje y la peluca de turno. Una ortopedia que salva o destruye, dependiendo de los contextos. La variabilidad es inevitable, la apariencia cambia porque es una cosmética. Nada es por naturaleza, insiste el tono del poema, todo en este sujeto femenino normalizado es construido por la institución y los mandatos de turno. La voz poética, no obstante, se maltrata, se califica de mediocre. Sobre las amigas, duda antes de decir que raras veces las tiene y en dosis pequeñas. Figuran como espejos, le disgustan porque le dirían lo consabido: que se viste mal, que hace el ridículo cuando coquetea con alguien. Se define como madre de Gabriel, la voz es clara en señalar que ese hijo un día será un juez inapelable y tal vez ejerza de verdugo, irónica, señala que por mientras lo ama. Se retrata escritora de poemas. Habla desde una cátedra, colabora en revistas literarias y escribe una columna de un periódico (Castellanos, 1974). Vive frente a un bosque, sin embargo, nunca cruza la calle para pasear en él, respirar o acariciar los árboles. Enfatiza lo que no hace, y tal vez debiera hacer: escuchar música, ver pintura, ir a exposiciones, al teatro, al cine-club. Su fervor es leer, “como ahora”, dice, sugiriendo que escribir es leer de (in)cierta forma. Confiesa sufrir, más bien por hábito, por herencia, por indiferenciarse de sus congéneres, antes que por causas concretas. Señala que sería feliz si hubiera aprendido los gestos, los parlamentos, las decoraciones de tal estado. La felicidad constituye una actuación. En consecuencia, el sufrimiento es la realidad y no

necesita actuación ni performance porque aparece como reiteración inacabable. Está ahí, a la mano. Afirma que le enseñaron a llorar, mandato sexogénero que permite que las mujeres lloren, un permiso que funciona como prohibición para los hombres. Sin embargo, la voz poética descentra el llanto y su connotación melodramática dando un giro hacia la ironía, contraviniendo la normalidad. Confiesa que en ella es un mecanismo roto porque no llora cuando corresponde, es decir ante la muerte, una catástrofe o frente a un acto solemne. Más bien llora cuando se le quema el arroz o cuando pierde el recibo del impuesto que ha pagado por la posesión de tierras. Cuestiones banales que la dibujan anómala. En “Se habla de Gabriel” la maternidad constituye una experiencia crucial. Este lugar ha sido trabajado en la escritura de importantes teóricas feministas con matices afirmativos o negativos (entre otras, Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Adrienne Rich, Julia Kristeva, Silvia Federici), sin embargo, nunca será suficiente poner en palabras este acontecimiento que marca la construcción del cuerpo y la sexualidad de las mujeres desde tiempos remotos. Por esta razón cada vez que una mujer escritora se entrega a esta ideación nos deja pensando y nos asalta un movimiento pendular, una oscilación entre el goce y el disgusto. Nepantla, otra vez. El poema breve, abre con el hijo nombrado como huésped. Toma por asalto el cuerpo materno, lo habitará de paso como parásito. Su cuerpo, primer territorio de ciudadanía para las mujeres feministas, queda expropiado. La conmina a notar su presencia a deshoras, la obliga a alimentarlo para que siga ocupando un sitio que no le pertenece. En la segunda estrofa se expresan las emociones que la sujeto experimenta: “Fea, enferma, aburrida”. Lo siente crecer a sus expensas, apropiarse de su color, endilgarle peso y volumen clandestinos. La perturba y desata su quejumbre. No obstante, el poema da un giro cuando en la tercera estrofa el hijo toma la forma de un cuerpo. Un cuerpo “otro” que pide nacer, que necesita abandonar ese espacio para hacerse un sitio en el mundo, un tiempo para su historia. Resulta un acto inevitable. En la cuarta estrofa la voz afirma que “Consintió”, es decir admite su presencia y da lugar al gesto que le abre paso. En ese desprendimiento consentido, en ese parir a través de la herida, afirma que se fue lo último que tuvo de soledad (ella “mirando tras un vidrio”). Una afirmación radical que levanta el vínculo humano de madre e hijo como la

posible salvación de las mujeres de su soledad radical. En la quinta estrofa, un díptico con mucha fuerza, expresa que desde entonces quedó abierta, ofrecida a las visitaciones, al viento, a la presencia. El amor materno, queda de este modo, situado en la oscilación, esa ambigüedad que buscará siempre un equilibrio, tal vez inexistente, porque la oscilación será su contorno, una ambivalencia interminable porque la sospecha respecto del amor construido en estas culturas androcéntricas será inacabable. En “Economía doméstica”, nos sitúa en el territorio de la esfera privada, lo doméstico y las mujeres: una economía de la explotación y el encadenamiento. Sitio controvertido porque conforma uno de los polos del binarismo de lo público/lo privado que ha estructurado jerárquicamente las sociedades en Occidente. Las feministas hemos abordado estratégicamente esta dicotomía y la hemos alterado para evidenciar su jerarquía injusta, inequitativa, puesto que lo privado se ha constituido como el lugar de lo innombrado, invisible, carente de importancia y de valor, al contrario de lo público, que ha representado el espacio de lo masculino, del poder, de lo político, de la sociedad en su esplendor civilizatorio/moderno. De este modo la teoría crítica feminista ha destronado el lugar de lo privado/público interviniéndolo con la consigna: “lo personal es político”. El eslogan activista de los sesenta y setenta está a la base de este poema de tono mordaz, irónico. La voz poética se asume formando parte de esta economía de explotación: el trabajo doméstico no remunerado. Una disciplina enseñada en las escuelas de América Latina inyecta sus políticas públicas de distribución del trabajo dividido por sexos. El texto parte entregando una “regla de oro”, es decir “el secreto del orden” heredado de la madre. Resulta sarcástico el modo en que aborda una realidad encarnada en millones de mujeres, promovida públicamente por los medios de comunicación masiva: “tener un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio”. Así, la voz afirma haber construido su “casa”. De eso se trata, del lugar de la casa, signo, territorio, espacio, construcción, arquitectónica que ha movido a las mujeres del mundo y en especial a las mujeres pobres en nuestro continente.<sup>3</sup> Un terreno minado porque contiene y posibilita la violencia, el maltrato hacia las mujeres de manera tal, que este logra quedar, las más de las veces, silenciado e impune. No obstante, este poema

<sup>3</sup> Ver “Zona de demolición. La casa-mediagua de Vasia Moncada” en este mismo libro.

pareciera no incursionar en lo ominoso sino más bien simula el acatamiento de la “regla de oro” y parece recomendar atenerse a ella de manera obsesiva, hasta el arribo de su final disruptivo. Enumera los sitios que arman esta estructura habitación: el anaquel de los libros impecablemente distribuido, ordenado por géneros, las alacenas en las que se guardan los manteles catalogados según la ocasión doméstica, aromatizados con espliego de manera natural. La vajilla, clasificada en el mismo orden del apartado de las cosas anteriormente dichas; la ropa, en cada cajón y estos distribuidos en muebles que se instalan de manera armoniosa; las superficies de los muebles están brillantes y limpias de polvo. En la séptima estrofa esta clasificación compulsiva se hace trizas cuando la sujeto menciona algunas cosas que dejó aquí o allá o que abandonó arbitrariamente en lugares sin importancia. La anormalidad se inmiscuye en este centro perfecto. Estas “cosas” abren el espacio de la intimidad (Kristeva, 2001, 61), su interioridad y ensucian, desordenan el mundo anteriormente descifrado: un llanto que no se lloró nunca; una nostalgia de la que se distrajo; un dolor –su reiteración–, un dolor cuyo nombre fue borrado, un juramento no cumplido, un ansia que se desvaneció y retazos de tiempo perdidos en cualquier parte. El poema cierra con la voz que confiesa su desazón ante este desorden, señala que siempre aplaza el hacerse cargo de todo ello, pero luego olvida y continúa el ritual que monta la escena de la perfección: una sala resplandeciente con la regla de oro “que me dio mi madre”. La repetición de la normatividad que rige lo privado, en boca de la madre, es un aprendizaje a la fuerza, se erige como cárcel, es una ecolalia que aprisiona. En su pertinaz presencia leemos su padecimiento, pero junto con ello, en un movimiento pendular y resistente, imaginamos la fractura, el resquebrajamiento, la fisura por la que asoma la subjetividad femenina, su anomalía y con ello la posibilidad de dejar fluir el desorden como respuesta subversiva ante los mandatos encarnados en la voz materna. Descentrar las herencias de mujeres colonizadas, desbaratar las servidumbres de las madres, allí se extiende un nudo difícil, pero no imposible de deshacer.

Como he señalado, Nepantla, la tierra de en medio, es la geografía, asimismo puede ser el mapa de esta, es decir una ficción que intenta (in) visibilizar espacios singularizados (Sierra, 2014, 13-22); es, asimismo, el

sitio de lo originario precolombino colonizado, expoliado y, a la vez, el lugar de la falta de ubicación de las mujeres letradas, el espacio suspendido, el lugar fronterizo en el que se mueve pendular y ambiguamente lo femenino portador de lenguaje y, por lo tanto, creador de mundos posibles. A pesar de que el signo de la carencia, de la falta, aparece con fuerza a través de las distintas estrategias de escritura, el nepantlismo como figuración poética, es portador de un potencial liberador toda vez que la conciencia poética y el entendimiento logran deconstruir lo estatuido, lo naturalizado como norma. Surge así un movimiento que nombro como un amasijo. Afirmo, en consecuencia, que las sujetos hablantes de los poemas cohabitan Nepantla de modo inquietante. Del amasijo surge un “entre” que potencia la lucidez dolorosa del sujeto femenino, lo dispone abierto a las fisuras que desata la alteración. Dicha habitabilidad pone de relieve la construcción normativa y regulada de lo femenino, una simbólica ficticia, entrampante frente a la que es inevitable resistir; por otra, este habitar nombra lo innombrable: el olvido de desaparecidos y asesinados, el silenciamiento de las injusticias, la memoria histórica de las violencias en nuestro continente: la conquista, la colonización, la opresión indígena, la violencia estatal, los crímenes cometidos por las naciones estado ante las revueltas emancipadoras; por último, dicha habitabilidad posibilita deconstruir lo mitificado que encarcela la subjetividad e impide la liberación, el devenir sujeto femenino plural diverso entre diferentes cuyo potencial es el encuentro con lxs otrxs. El despliegue sinuoso del lenguaje poético a través de la ironía, la parodia, el sarcasmo, la sátira, lo lúdico, la negatividad, la sorpresa, la autofiguración, el dialogismo, la contraposición, la denuncia testimonial, hacen posible la lectura de los sujetos hablantes femeninos entre el amasijo y su resistencia. Exponer la palabra poética exacta y hacerla letal, es el ejercicio que Rosario Castellanos propone en su poemario “En la tierra de en medio” y nos ofrece pensar para acceder, en lo posible, a la zona apreciada del entendimiento que incuba su ética-estética-política.

MEMORIA Y REVUELTA EN POETAS MUJERES MAPUCHE:  
INTIMIDAD/LAZO SOCIAL I<sup>1</sup>

*...es la tierra de la negación de la memoria, es el olvido, las portentosas y frágiles, champurrea como yo, polillas magnánimas que caminan entre lenguas, sin embargo, solo hilachas qué más.*

Adriana Paredes Pinta

*¿Cómo mantener el lazo más allá de la imposibilidad del lazo cuando el olvido lo vacía? [...] ¿Que el lazo no se realiza sino en la imaginación o bien que yo no olvido más que imaginando?*

Julia Kristeva

En tono de exordio: una allegada<sup>2</sup>

Llegar a la poesía de mujeres mapuche como quien entra a un territorio que pide una pisada tenue, de pie pelado. No porque haya que tener cuidado, ni porque incite un despliegue epistémico heteróclito. Esta demanda de lo delicado, de lo delgado o débil en el paso indagativo tiene que ver —desde esta sujeto y su lenguaje crítico— con el territorio denso-pleno en diferencias-diferentes marcadas a fuego por la historia, la sociedad chilena y la cultura mestiza. Esta afirmación brota del posicionamiento ético-estético

<sup>1</sup> Publicado en *Aisthesis* n° 51 (2012). Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile (ISSN 0568-3939).

<sup>2</sup> Mi memoria cobra carta de ciudadanía en esta escritura y me siento autorizada para recordar. El año 1995, en el marco de la investigación de la tesis de Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena, inscrita en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, escribí: “Vida, cultura, mujer: narrativa testimonial. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia e Historias de vida de mujeres mapuche*. Recuerdo lo dificultosa que resultó esta labor. No solo por las resistencias que implicó su aceptación por parte de la institución universitaria desde el Departamento de Literatura, sino porque las indagaciones signícas en textos de mujeres indígenas era en ese entonces un ámbito que resultaba poco valorado en términos académicos. Dicho impulso investigador resultaba osado e incipiente en el intento de cruzar género y etnia con discursos testimoniales de sospechoso estatuto literario. En consecuencia, de aquella investigación solo un esquelético escrito fue publicado. Me siento *tan lejos tan cerca* de ese primer deseo crítico que se arriesga a tomar textos producidos en el registro de las diferencias diferentes porque sé que aún claman urgencia en este país.

y político que enmarca mi indagación crítica (Braidotti, 2009, 232). Producción de lugar, lugar de producción, por ello, urge esclarecer este intento –crítica ético-política, cultural a la vez que literaria– de modo más fino. Para ello me nombro *allegada* a estas creaciones poéticas. Lo hago a partir de lo que me sugiere la lectura de Paul Ricoeur (2010, 170-172). Señala el filósofo que para disolver la molesta dicotomía entre memoria colectiva y memoria individual, habría que entrometer en medio, una tercera noción, la del *allegado*. Interpreto esta figura muy próxima a la labor que hacemos en estos campos de indagación relativos a la memoria en cruce con otros ámbitos de la vida cultural: creación poética de *mujeres* en el Cono Sur de América Latina. La *allegada* aparece como figura de proximidad, de cercanía; en cierto sentido de complicidad, pero también aparece a modo de figura de distancia como espacio (im)posible en tanto puede ser un corte en las filiaciones o relaciones familiares consanguíneas o en las sociales y su orden de grandeza. Elijo en este inicio exponer el juego de aproximación y distanciamiento que emprende esta escritura, un movimiento pleno de modalidades surge de esta forma de situarme frente a la labor memoriosa de las otras y de cada una, esfuerzo que ocupa un territorio indagativo desde el cual pueda emerger una relación dinámica y frágil *entre otras*. Así, próxima privilegiada, asumo una pertenencia móvil, nómada, en esta tarea crítica acerca de la memoria poética desplegada en la creación singularizada de mujeres mapuche. La *allegada cuenta* como vínculo cercano/distante, *cuenta* para el “nosotras” comunitario y *cuenta* para el sí mismo, individual. Me importan las variaciones de ese juego de cercanía/distanciamiento que mi escritura crítica pueda incubar. Tan lejos tan cerca, sería un modo condensado de decirlo.

Selecciono otro elemento convocante de la hermenéutica crítica de Ricoeur relativa al sitio de “*allegada*” a la memoria. Este se halla vinculado a la noción de ‘atestación’ que el filósofo francés propone para esclarecer el vínculo surgido a partir de la aprobación mutua, del compartir. Cada quien puede atestar que habla, actúa, narra, por ende puede imputarse a sí misma o sí mismo la responsabilidad de su acción (Ricoeur, 2010, 40).<sup>3</sup> La *allegada*, en la cercana-distancia puede dar cuenta de la otra en

<sup>3</sup> En una nota al pie el autor precisa esta idea contenida en su texto *Sí mismo como otro* en el que declara trabajar esto de las *capacidades o poderes de base: poder hablar*,

la medida que le importan su nacimiento y su muerte. Celebrar la natalidad y el nombre de las poetas mapuche implica aprobar su existencia; del mismo modo, ellas pueden celebrar la mía en este registro que comparte la creación de mujeres en toda su compleja red de sentidos. Tal vez sería interesante imaginar que puedan *no* aprobar mis acciones, sin embargo, imagino que *sí* pueden afirmar que exista cercana-distante en este trabajo con (de) la memoria poética. Por otro lado, dar cuenta de la muerte que subyace en sus recorridos, en sus experiencias vitales doblemente singularizadas –como mapuche y mujeres–, resulta exponer el envés de la vida. Podemos de este modo completar el círculo o la espiral que abre el trabajo memorioso con/en la poesía de estas diversas creadoras de la palabra viva, sea mapuche o híbrida en su (des)pliegue de sentidos.

---

*actuar, narrar, considerarse responsable de los propios actos*, lo que denomina como “el hombre capaz”. Genericidad que bien podríamos intervenir desde la genericidad: “la mujer capaz”. En consecuencia, le interesará dar cuenta de que la única manera de acceder al pasado es la memoria porque no hay otro recurso disponible para ello. Cuestión fundamental a la hora de detectar, por ejemplo, el trabajo con la memoria en la poesía. Planteo posible preguntar, a partir de esta disquisición: ¿cuán constitutiva es la memoria a la producción poética de mujeres en América Latina? Si la cuestión de género y de la teoría feminista ponen en la escena las experiencias de las mujeres en su constitución de sujeto individual y colectivo, ¿no resulta inevitable el trabajo con la memoria dado que el pasado constituye una modalidad temporal fundamental para los procesos de re-creación genealógica del mundo desde la afición-acción de las sujetos femeninas en este continente; lo que implica, asimismo, desplegar en esta acción –siguiendo a Ricoeur en su nota al pie–, las capacidades y responsabilidades de sus propios actos? Aquí, aparece claramente la cuestión ético-política que implica la producción de memoria de las mujeres en todos los ámbitos, y en particular, en este de las escrituras de poetas mapuche. Por otra parte, Ricoeur señala que la memoria estaría vinculada a una ambición, una pretensión: ser fiel al pasado. De este modo en la emergencia del olvido, el autor propone tratar a este no como una patología de la memoria, sino como “el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello”. Nuevamente pienso en esas sombras que constituyen nuestro pasado en tanto mujeres que hemos dado la batalla por constituirnos como sujetos individuales e históricos-políticos-culturales. ¿Cuánto de esas sombras y cuáles pueden ocurrir como un envés en la producción de memoria en las escrituras poéticas?

## Deslindes

La investigación en la que se inscribe este escrito propone una trama conceptual triple. Por una parte interesa indagar en dos ámbitos: memoria y género; una tercera punta de la triada la constituye la singular escritura de las mujeres mapuche. De este modo, los cruces disciplinares forman parte de las preguntas desplegadas y pretenden aparecer en este trabajo como una malla que vertebra sondeos interpretativos y conceptuales.

Resulta desafiante construir –a partir de esta triangulación de conocimientos– un enfoque teórico que permita fluir la densidad de los tres ángulos y que ilumine, a la manera de un faro, la interpretación. Bienvenido el desafío. Para el abordaje de la memoria tomo las elaboraciones conceptuales del filósofo Paul Ricoeur en su conocido y relevante estudio sobre memoria, historia y olvido, estas han sido profundamente nutricias para esta escritura.<sup>4</sup>

Me interesa partir desde la afirmación del filósofo francés cuando señala: “la memoria es del pasado” (2010, 22), en este enunciado se juega como inevitable la idea de que el referente último de la memoria siempre será el tiempo pasado. Tiempo y movimiento se vuelven acción e imaginación que el filósofo intenta deslindar en su enfoque fenomenológico de la memoria. La aporía de la presencia de la ausencia se halla pulsando en este enfoque: recuerdo-imagen. Ricoeur la resuelve a partir de las elaboraciones sartreanas de lo imaginario. Así tendría lugar la seducción alucinadora de lo imaginario; el encantamiento que ocurre proveniente del acto de la imaginación equivale a la anulación de la ausencia y la distancia. Estamos ante ‘el poner ante los ojos’, en ello consiste la configuración de imágenes, la escenificación constitutiva del recuerdo-imagen. Pero en esta elaboración también se incuban la alucinación y la obsesión. El filósofo francés señala la importancia de la obsesión en la memoria colectiva referida sobre todo al ‘pasado que no pasó’: “La obsesión es a la memoria colectiva lo

<sup>4</sup> Debo decir que a partir del Seminario Taller “Memoria y poesía: reflexiones teórico-críticas” guiado de modo provocador por la poeta chilena Elvira Hernández, pude hallar este corpus de trabajo y llegué a pensar-crear una posible entrada teórica sobre memoria para este ejercicio crítico y sus derivas. Esta instancia de trabajo colectivo, nos permitió discutir luminosa-oscuramente parte de la textualidad fértil de Ricoeur. Esta instancia se desarrolló entre junio-julio del año 2011.

que la alucinación a la memoria privada” (2010, 78). En tercer lugar me interesa, en este tejido conceptual, el nivel ético-político que surge de la noción de deber de memoria en tanto se imbrica con la de olvido. La obsesión por el olvido estimula el esfuerzo de rememoración e ilumina la memoria feliz y devela la sombra de la memoria desdichada. El deber de memoria se halla tramado con la noción de justicia que transforma la memoria en proyecto y se triangula con el trabajo de duelo y el trabajo de memoria, de ambos recibe el impulso conectado con la economía de las pulsiones (2010, 117-123).

Desde otra punta de la selección teórica, me apropio de la teoría crítica feminista elaborada por Braidotti. Este enfoque aporta las nociones de micropolítica conectada con la labor de memoria (2005, 25-31), así como de contramemoria de raigambre foucaultiana (2009, 201-277). Del mismo modo Julia Kristeva me dona una seductora entrada a este lugar para revisar sospechosamente las zonas de lo que nombro de manera condensada –desde el título de este escrito– como ‘revuelta’, ‘intimidad’ y ‘lazo social’ (2001, 10-16). Sitúo las tres nociones vinculadas al trabajo de memoria. Primero, me interesa la revuelta conectada con la dignidad. En este caso las poetas mapuche pondrían en escena una revuelta posible conformada poéticamente en el contexto cultural y artístico de este país: podría decir con-forman una ética-poética-política de la dignidad: merecer, aparecer, ser reconocidas, donarnos el reconocimiento feliz: ¡es ella!, ¡son ellas! En segundo lugar, la revuelta me interesa conceptualmente como retorno, inversión, desplazamiento, cambio. Por ello, la malla que triangula rememoración, interrogación y pensamiento estaría en la base de la revuelta que asedio en este escrito en función de la práctica poética de mujeres mapuche.

En conexión con la segunda noción, ‘intimidad’, relevo la emergencia de la idea singularizada por Kristeva como ‘intimidad sensible’ de las hablantes en su diferencia étnica y de género: sensibilidad, pasiones y preguntas en las que se juega el sujeto femenino en su experiencia creadora de memoria (2001, 61).<sup>5</sup> Kristeva afirma que las mujeres seríamos

<sup>5</sup> La crítica psicoanalista y teórica feminista Julia Kristeva, admite que lo ‘íntimo’ es lo más profundo y lo más singular de la experiencia humana. Por lo tanto, podría ser equiparable a la ‘vida del espíritu’, es decir asimilable al yo pensante.

capaces de jugarlos una re-valorización de la experiencia sensible en contextos de robotización y racionalización técnica. Dice: “Poseídos por su sensibilidad y sus pasiones, ciertos seres continúan, empero, haciéndose preguntas” (2001,12). Estos sujetos femeninos resultarían entonces, privilegiados en el contexto cultural vigente. Plantea, además, estar convencida de que luego de los eslóganes más o menos razonables y prometedores de las feministas de las últimas décadas, el arribo de las mujeres al primer plano de la escena social y moral, daría por resultado una revalorización de la *experiencia sensible*, lo que constituiría un antídoto contra la racionalización técnica. Kristeva sigue, con esta reflexión, la línea trazada por muchas mujeres que la han antecedido en la crítica cultural de género;<sup>6</sup> de este modo, el tono esperanzado y de corte optimista respecto del lugar de las mujeres en la cultura no es nuevo. Asimismo, no es nuevo (ni menor en complejidad) el hecho de que exponga el lugar de la maternidad como un *locus* que posibilitaría tal ímpetu transformador. Señala:

La inmensa responsabilidad de las mujeres para con la supervivencia de la especie –¿cómo preservar la libertad de nuestros cuerpos y procurar al mismo tiempo mejores condiciones de vida a

<sup>6</sup> Una de las primeras sujetos modernas en exponer esta línea es Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo* se encarga de dejar en carne viva la situación tramposa y desmedrada de las mujeres en nuestra cultura. *Desollar* sería la acción que emprende en su analítica-política sobre la condición de las mujeres. Sin embargo cuando llega la hora de comparar la conducta del hombre de clase media con la mujer de ese mismo registro social, es capaz de señalar: “La mujer capta mucho más la realidad; cuando él ha ordenado todas las cifras, o convertido las latas de sardinas en monedas, sólo ha captado cosas abstractas, pero el niño, satisfecho en su cuna, la ropa blanca o la comida, son bienes más tangibles. Sin embargo, precisamente porque en la búsqueda concreta de esas finalidades experimenta la contingencia –y correlativamente su propia contingencia–, sucede a menudo que no se enajena en ellos y permanece disponible. Las empresas del hombre son proyectos y fugas al mismo tiempo: se deja devorar por su carrera y por su personaje, y se muestra importante y serio con mucho gusto. La mujer se opone a la lógica y moral masculinas y no cae en esas trampas [...] no elude en el orgullo la ambigüedad de su condición, no se oculta tras la máscara de la dignidad humana, y descubre con mayor sinceridad sus pensamientos disciplinados, sus emociones y reacciones espontáneas [...] La famosa ‘sensibilidad femenina’ participa un poco del mito, de la comedia, pero es también un hecho que la mujer es más atenta que el hombre para consigo misma y el mundo” (1962b, 426-427).

nuestros hijos?— corre a la par con esta rehabilitación de lo sensible (Kristeva, 2001, 12).

A partir de esta reflexión crítica kristevana, me pregunto: ¿es que las mujeres estaríamos más dispuestas a la revuelta? ¿Las mujeres podríamos re-elaborar un cultivo para la revuelta íntima y la revuelta del lazo social? ¿Cuáles mujeres, las privilegiadas? ¿Podrían nombrarse de este modo las propias poetas mapuche?<sup>7</sup> Estas interrogantes pueden multiplicarse y abrir así una línea de indagación respecto de las elaboraciones poéticas propuestas por sujetos femeninos.

La tercera noción, el ‘lazo social’, nos pone de lleno en la vertiente de la política. Esta sería ‘otra política’ cuyo núcleo resultará ser la conflictividad permanente singularizada de modo urgentemente violento debido a la criminalización de la que ha sido/es objeto la lucha histórica, social, cultural y económica del pueblo mapuche;<sup>8</sup> la construcción comunitaria indígena al filo del despojo, la explotación, la invisibilización, el exterminio y encarcelamiento de sus mujeres, hombres y niños. Con Judith Butler nombraría de modo condensado esta zona abierta: violencia, duelo, política (2009, 45-78).

Por otra parte, cabe celebrar animosamente la existencia actual de al menos tres antologías que nos ofrecen un *corpus* de poesía de mujeres mapuche amplio, diverso y plural producido con regularidad desde el año 2006 al año 2010. Me refiero a las dos antologías de *Hilando en la memoria* (Falabella *et al.*, 2006; Falabella *et al.*, 2009)<sup>9</sup> y a la antología del año 2010,

<sup>7</sup> Establezco una conexión entre las ideaciones sobre la noción de privilegio hechas por Geneviève Fraisse respecto de Simone de Beauvoir y lo que elaboro en este punto. Fraisse indaga seductoramente en este lugar de ‘privilegiada’ de De Beauvoir y lo propone —de modo interesante— como la transposición de un privilegio individual que se transforma en otro de corte colectivo y, por ende, se vuelve arena política en la autora de *El segundo sexo* (Fraisse, 2009, 66). Algo así ocurriría en el caso de las creadoras de la palabra poética mapuche, solo que habría que contemplar una no menor advertencia: agudizar el ojo en las diferencias que estallan al intentar aproximar ambos territorios de mujeres: el europeo hegemónico y el mapuche periférico, marginalizado.

<sup>8</sup> Un buen texto, generoso en sus aproximaciones provenientes de indagadores e indagadoras de origen mapuche, es el recientemente publicado (Comunidad de Historia Mapuche, 2012).

<sup>9</sup> Cabe destacar que en los dos textos se presenta un apartado nombrado “Foros virtuales” los que ameritarían un estudio singular, dado que abordan temáticas

*Kümedungun / Kümewirin* (Mora Curriao y Moraga, 2010). De este último habría que decir que se ofrece como un estudio profundo, riguroso, un sólido aporte para la indagación en estas creaciones de mujeres mapuche. Recoge, en su primera parte, la tradición de la creación lírica de raigambre oral, denominada *ül*, ofrece así una vertiente genealógica memoriosa que se engarza bellamente con la creación de mujeres mapuche que emerge posteriormente en el siglo xx, desde los años setenta en adelante. Por otra parte, los estudios analíticos que la antología entrega aparecen sólidamente situados en términos de fertilidad teórico-crítica. Entre ellos, la autora Maribel Mora Curriao elabora una escritura que ofrece distinciones profundas y otras, seductoramente sutiles respecto de la creación poética mapuche de mujeres. Aborda las complejidades, tensiones históricas, sociales y políticas, que cruzan su recepción, producción y circulación. En la escritura de Mora Curriao los contextos históricos, sociales y políticos relativos a las comunidades mapuche, resultan centrales como base referencial de su crítica. Fernanda Moraga, por su parte, con una rigurosa vocación indagativa, se aboca a situar en el campo literario la emergencia y presencia de estas escrituras. Describe y rastrea su aparición en Chile, ofrece de este modo una serie de antecedentes respecto del proceso de su instalación en el campo literario. Asimismo, enuncia cuatro líneas discursivas que detecta en sus hallazgos de lectura, a saber: el discurso político de la contingencia, el de la memoria ancestral, el de la enunciación en conflicto y por último las propuestas poéticas que no aluden a referentes sociales y culturales del pueblo mapuche.<sup>10</sup> Por su parte, Mora Curriao dialoga con estas disquisiciones y delimita incomodidades simbólicas fundamentales que inciden en

---

diversas relativas a la escritura poética de las mujeres antologadas. Este apartado resulta ser una emisión discursiva que manifiesta el posicionamiento de las poetisas, lugar fundamental a la hora de situarlas en el marco del campo intelectual literario. Asimismo, en el texto del año 2009 aparecen breves estudios críticos, entre ellos destaca, por su riqueza interpretativa, el artículo de Maribel Mora Curriao, “Sobre memoria, cuerpo y escritura de mujeres mapuche; aproximaciones desde este (otro) lado” (2009, 177-181).

<sup>10</sup> Estos lineamientos aparecen sintetizados por Mora Curriao en su artículo “De versos y voces: *ül* registrados y poesía mapuche contemporánea”. Son elaborados de modo extenso por Moraga García en el acápite: ‘Epílogo en construcción’ de su artículo “La emergencia de un corpus poético de mujeres mapuche” (2010, 243-244).

la recepción de que han sido objeto. En síntesis, *Kümedungun / Kümewirin* se ofrece a mi escritura crítica como un arsenal explosivo dotado de municiones diversas para entrar en el terreno minado de estas poéticas políticas de mujeres mapuche. En palabras de Mora Curriao: “*Küme dungun, Kümewirin*, buenas palabras para un viaje auspicioso, buena escritura para armar el entramado” (2010, 17).

Junto a estas antologías, se encuentran, afortunadamente, varios libros publicados por las poetas mapuche en distintos momentos de sus trayectorias escriturales. No obstante estas publicaciones que aportan voces singulares e individuales, me aboqué solo a la lectura de textos contenidos en las tres antologías mencionadas, dado que ofrecen a esta lectura crítica un crisol a partir del cual es factible y deseable, leerlas de manera conjunta.

Por último, me interesa asentar una doble entrada hipotética surgida de mi labor heurística que se podría enunciar del siguiente modo: la producción escritural de las poetas mapuche construye un espacio/territorio de lenguaje en forma de revuelta (rememoración, transformación, pensamiento, imagen, interrogación) en el que tendría ocurrencia, en primer término, la ‘memoria feliz, estrella guía’, aquella que ocurre cuando la imagen poética completa el trabajo de duelo elaborado por la(s) sujetos(s) hablante(s) memoriosa(s); de este modo emerge la palabra simiente, la escritura viva, la palabra del alma (ese espacio psíquico); en segundo término, la trama de imágenes y recursos de formas poéticas edifican la zona del deber de memoria, como deber de hacer justicia mediante el recuerdo de otro próximo de sí, colectivo o comunitario con el cual se dibuja un vínculo/lazo inevitable. Entre estos dos espacios de memoria, se entretujan sinuosas reverberantes, las singularidades étnica y de género. Una trama de diferencias culturales de doble faz, en la que la primera pareciera de pronto, subsumir fantasmáticamente a la segunda.

### **Figuraciones memoriosas de la revuelta íntima/lazo social**

Luego de leer de modo intenso las tres antologías ya mencionadas, imagino para este apartado dos figuraciones que nos ofrecen las creaciones de las poetas mapuche. La primera, imágenes de infancia, la segunda, cuerpo/entorno. Ambas, territorios feraces, se ofrecen generosas a esta entrada interpretativa de pie descalzo. Me sumerjo en las palabras poéticas como

una crítica feminista posicionada que no deja de saberse tan lejos-tan cerca de estos ejercicios heurísticos que se inmiscuyen tendenciosos y creadores sobre/en la otra palabra poética memoriosa de las *otras* mujeres.

### 1. Imágenes de infancia

Selecciono seis poemas para mi labor de lectura en este acápite.<sup>11</sup> Los signos llegan a modo de ecos. No la palabra clara, ni la escrita totalizadora, más bien palabra eco-oral, ritual, recordada a partir de la presencia/ausencia de la abuela/abuelos; relatos, mitos, fantasmática genealógica: sí, madre/padre, pero también más atrás: el pasado más pasado de todo. De algún modo Ricoeur me ilumina en este sentido al hablar de “huella psíquica” (2010, 543), aquella significativa, relativa a experiencias preciosas que no estaban borradas del todo, solo se habían vuelto inaccesibles, indisponibles, pero no olvidadas. La palabra poética recrea la memoria feliz, ese reconocimiento del ignoto lugar, el de la palabra en ciernes.

El poema “Perrimontun” de Maribel Mora Curriao nos convoca desde el rito inicial. Beber y hundir son los verbos en pasado. Luego de estas acciones la sangre hace su entrada triunfal, como si este inicio de la vida fecunda de la infancia preparara luminosamente para la vida: visiones. Y entonces la voz se (con)funde, perdida entre la naturaleza, hundida para volver a aparecer ubérrima en estas escrituras, que hoy se donan a esta lectura. En el poema emerge otra voz, alguien cercano a lo divino le dice a la mujer-niña sobre lo que viene, augurio de lo que vendrá para la infante, futura mujer-poeta, la llama “Hija”. Presagio en el que se cumplen los sueños y se auspician alumbramientos de las huellas pasadas y futuras para esa niña-hablante sembradora de sueños. El poema finaliza así:

No temas  
ya brotan de tus manos  
parirán ahora las flores del alba.

<sup>11</sup> Todos los poemas citados hacen parte de las tres antologías mencionadas (Falabella *et al.*, 2006; Falabella *et al.*, 2009 y Mora Curriao y Moraga, 2010) por lo que se eliminan las referencias a lo largo de este texto para la fluidez de la lectura. Los poemas quedan debidamente referenciados con su título, por lo que el lector o lectora que quiera revisarlos no tendrá problemas en encontrarlos [N. de las E.].

Pareciera que las mismas palabras que nombran la infancia posibilitaran el parto de las palabras poéticas, esta escritura.

Graciela Huinao, por su parte, me ofrece dos escritos que traman infancia y muerte. Un registro de sentidos poético diverso al anterior se abre en estos textos. En el primero “Gritos en el viento”, la hablante recupera la imagen de una mujer muerta, su madre, y esta figura fantasmática la traslada al tiempo de la infancia. Esa niña-mujer-madre muerta en el presente de la escritura, nunca supo lo que la hablante sí sabe: conocer los vientos. Dice:

Tu olfato de niña  
no aprendió  
a conocer los vientos.

La sujeto de la enunciación, sin embargo, aprenderá a conocerlos y, en consecuencia, no los temerá como su madre. Ausencia/presencia de la madre que sella el poema y deja un halo de muerte rondando a cuestras sobre esta figura materna que muerta, sin embargo, se desplaza hacia la hablante y se transforma en la construcción de otra vida, con un nuevo olfato heredado del *no-saber*, transformado prontamente en *saber* acerca de los golpes de los vientos. ¿Será este el saber de la escritura poética, palabra que en la infancia aún no emergía? Si el lenguaje poético funda una posibilidad de aparecer en la memoria, en la historia, es posible que la respuesta sea afirmativa. Finaliza el poema así:

Porque a mi madre  
le faltó tiempo  
para enseñarme los códigos  
de los gritos en el viento.

En otro poema de Huinao, “Luto infantil”, revuelve el halo de la muerte de la figura femenina de la madre. Poema breve, condensa la imagen del luto, del duelo nombrado como “una eterna lejanía”, pero recupera el acto de nombrar –nuevamente a través del olfato–, el regazo materno sosteniéndola en sus brazos. Olor de madre viva-muerta que acoge a esta “única habitante” se une a la imagen metonímica de los brazos acogedores, sostenedores de la vida en la infancia primera. Luto, duelo de

infancia en la palabra poética que construye memoria para sí en la vida-muerte. Nada más que un sentido llena este pulso infante.

Un tercer relato poético de Huinao, escenifica la figura de la infancia a partir de la violencia, la violación y la venganza. “El Patas Verdes”, “monstruo engendrado en España y parido en el sur del mundo”, es un violador, una bestia blanca asesina. La niña abusada, torturada a los doce años, es la abuela de la narradora. El resto-niña, luego del evento traumático portará en su vientre al hijo/hija de esa bestia. La comunidad entra en escena para acometer la venganza. No habrá justicia blanca, por lo tanto crucificarán al Patas verdes y será desollado lentamente por el sol. La niña-madre verá el esqueleto, días después. Este texto en prosa poética hace emerger el deber de memoria, como mandato de no olvidar, de recordar para hacer justicia-vengar el crimen silenciado, aquello que no es escuchado como atentado contra la infancia de la niña-madre-abuela mapuche en el marco de una(in) cierta legalidad occidental. La genealogía femenina abusada resulta inevitable como territorio de denuncia: abuelas de madres, nietas e hijas sufren la violencia sexual cometida por el criollo, el crimen contra la infante milenaria. Doble crimen, digo enfática, la violación y la maternidad no elegida, impuestas asesinamente. Sin embargo, pareciera que la memoria funciona a modo de venganza: esta escritura asienta que la comunidad castigó, apelando al sol bravío, como arma que desuella el cuerpo del criollo y usa el árbol que sirve de cruz, herramienta de tortura lenta que provoca la muerte del violador. La infancia cobra otro relieve en este escrito, no es la luminosidad la que la cubre, tampoco el presagio fortuito, es la violencia que se incuba en ella, vulnerabilidad de lo humano, portadora de su ultraje. Memoria genealógica de mujeres en América Latina. Testimonios. Las violaciones son hoy un lugar quemante que merece ser iluminado poéticamente para hacer de esta zona de lo femenino infante herido, un poderoso territorio de clamor y denuncia que se mantiene suspendido de un hilo en el deber de memoria: no te olvidarás.

En “Los gansos dicen adiós”,<sup>12</sup> Huinao vuelve a la herencia indígena. Este texto bello trama poéticamente la figura del abuelo *williche* y la voz de una niña que teje su memoria —el reconocimiento— desde la figura de los gansos. La muerte cabalga de la mano del hambre y del sacrificio en esta

<sup>12</sup> Poema que también aparece en el libro *Walinto* de la poeta Graciela Huinao. Allí se ofrecen versiones en mapudungun y en inglés.

escritura. El lugar de la herida memoriosa se repiensa al imaginar, desde la infancia asustada, la palabra añosa del abuelo. Ello ocurre, tal vez, porque la hablante niña prematura en su mudez, no podía enunciar algún signo que iluminara este entendimiento. Dice uno de los versos:

    Mi corto andar, abuelo  
     no entendió  
     el origen de tus palabras

Al recordar esta ausencia/presencia, en el presente de la escritura poética, el cuerpo infantil acurrucado como en posición fetal, se hace uno con los ojos (visión) apenados del abuelo. De este modo la infante-mujer descubre y sabe, descubre desde la fusión en doble mirada. Dicha simbiosis posibilita el reconocimiento, la *anagnórisis*, y esta ofrece a la hablante el descubrimiento de la verdad: su abuelo no era *williche*, sino probablemente *chono* o *kawaskar*. La niña-mujer sabe, a través de la mirada identitaria múltiple, acerca de la tristeza y de la muerte. Niñez femenina, abuelo indígena, presencia/ausencia de inciertas etnias dobles o triples en vías de desaparición, rearmen el paisaje memorioso de este hermoso poema que tantea dibujar la memoria feliz recuperada desde la infancia.

El quinto poema es de autoría de Ivonne Coñuecar, su nombre, “*Eluwun*”. De este poderoso texto se especifica que es un fragmento. Aparece organizado con números romanos hasta el número III. Su título nos pone en el lugar de la muerte. *Eluwun* alude a una ceremonia de entierro, un rito celebratorio de la muerte. Ese es el tono que cubre a esta poesía quebrada, alterada en su sentido y sintaxis, poesía del sepulcro. Escrito en prosa, pero separa cada uno de los supuestos versos con líneas oblicuas, obliga a leerlo en este doble estatuto de prosa y poesía. Vuelvo a pensar/interpretar la zona de *zeitlos* a partir de la presencia de la muerte. El tiempo quebrado también como grieta o brecha en la que cae la hablante, en la que caigo como lectora, en la que caeremos de modo inevitable. El lugar de enunciación pareciera ser la fosa, la escritura poética se erige desde el lugar mismo de la muerte, desde allí se recuerda. Se instala en los enunciados un tono de repetición inacabable en el “justo aquí”. Esta zona de ecos repite hasta la saciedad como deseando exorcizar la vida desde la muerte, pura pulsión de muerte, tal vez.

La infancia es mencionada en dos oportunidades. Primero en el número I cuando expresa: “todo lo quise a tu lado dice mi versión en la niñez de hoy todo quise y no pedí”. Como si la niñez tuviera miles de versiones, la hablante enuncia esta, la del presente de su escritura poemática en la cual la carencia, el pozo sin fondo se asienta por la pérdida, por la ausencia de “tu vida”. Cántico fúnebre, puede ser que esta máscara mortífera en la que se convierte el poema quisiera resucitar el pasado, tal vez de modo inútil. La segunda mención, en el número III, señala: “justo aquí te pierdo/huracanes roba el cabello de tu niña/ infancia en bosques de caricaturas fuimos juega el destierro con la memoria”. La pérdida en el lugar repetido hasta el cansancio: “justo aquí”. “Aquí” de la muerte, de la escritura, de la escritura a modo de muerte. Niña e infancia juntas, deformadas a modo de caricaturas, ridiculizadas tal vez a partir del modelo de lo que “fuimos”. ¿Cómo se vive la infancia entonces cuando no podemos decirla, cuando la experimentamos? Tal vez este poema de muerte abunda en la muerte definitiva de la infancia como territorio que no tiene habla en su momento, sino con posterioridad, cuando lo logra como reconocimiento precario. La infancia siempre será memoria, pero la pena de expulsión, ese destierro, juega con la memoria. ¿La burla, la engaña, la pierde? Sin embargo, en su intento, esta escritura poética resucita la memoria, logra aquella imagen feliz que se nos dona en figuras del descalabro, la interroga densa y profundamente a partir de sus imágenes en el gesto escriturario de reconocimiento.

El último poema para este acápite sobre infancia es “Melina” de la poeta Faumelisa Manquepillán Calfuleo. Este bello texto recorta una memoria de infancia a modo de juego. La convocatoria “juguemos” resulta un llamamiento de una hablante a otra, a Melina –y tentativamente otras que se multiplican como variaciones desde Melina espejeadas por la hablante– para que se sume a la propuesta de recuperar esta zona de infancia luminiscente. Lo hace seduciendo con las palabras, las imágenes, con su ritmo, cadencia y sonoridad, convoca recuperar ese terreno perdido, para atesorarlo y prolongarlo en una eterna duración. La estructura del poema repite siete estrofas de cuatro o cinco versos rimados en los que se despliega el mundo infantil luminoso, celebratorio, imaginativo, creador y potenciador de felicidad compartida. El poema cierra con una tercilla, convocando a experimentar la memoria feliz de eterna manera:

Juguemos Melina  
hagamos un juego por siempre  
a que niñas seremos

Si el juego se aproxima al rito, como señala Agamben (2011, 91-125), en este poema se abriría una zona en la que el significante “niñas”, inestable, aparece como propuesta de perpetuación de una sincronía que se niega a aparecer en trama con la diacronía. Permanecer eternamente como infantes, una escena dichosa. En esta detención, en esta fijeza, ocurriría algo así como una “utópica república infantil” al modo de la creada en *Pinochio* de Collodi, citada por el filósofo italiano para elaborar sus elucubraciones. Un único modo de habitar sería este que implica la duración de “niñas seremos”. El rito-juego será la perpetuación de la memoria de lo vivido en ese preciso pasado de la infancia.

## 2. Imágenes del cuerpo/entorno

La materialidad del cuerpo femenino favorece la emergencia de la memoria situada. La teoría-crítica feminista ha trabajado de modo múltiple este lugar, desde Simone de Beauvoir en adelante<sup>13</sup> posibilitando la apertura de signos obturados, silenciados, estereotipados y devaluados por ende, en su densidad simbólica y psíquica. Me interesa poner énfasis en las elaboraciones de Judith Butler relativas a la vulnerabilidad vinculada a los cuerpos socialmente construidos. Dice la autora: “sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (2009, 46). Cuerpos que trabajan bajo coacción de tipo político, económico y bajo condiciones de colonización y ocupación.

<sup>13</sup> En especial, Simone de Beauvoir aborda con amplitud las experiencias del cuerpo y sus sentidos en el libro *El segundo sexo*. Los capítulos “La joven” y “La iniciación sexual” resultan particularmente significativos en el modo como De Beauvoir aborda la cuestión del cuerpo en las mujeres jóvenes. Vale la pena citar: “Una vez púber, el porvenir no sólo se aproxima, sino que también se instala en su cuerpo y se convierte en una realidad más concreta” (1962b, 77); “No tener confianza en el propio cuerpo es perder confianza en uno mismo” (81); “la angustia de ser mujer, en gran parte es lo que roe el cuerpo femenino” (82). Enfoques teóricos-críticos feministas posteriores al respecto, se encuentran en las ideaciones fértiles de la ítalo-australiana Rosi Braidotti, de las norteamericanas Adrienne Rich, Judith Butler, así como de las francesas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig.

Entonces las elaboraciones de duelo y por ende las transformaciones del dolor desde recursos éticos-poéticos-políticos, detonan procesos que develan la identificación con el sufrimiento mismo. Por su parte, Braidotti señala que el sujeto encarnado es un “proceso de intersecciones de fuerzas (afectos) y variables espacio temporales (conexiones)” (2005, 37). De este modo es posible incorporar a esta crítica las variables que lo estructuran como tal: clase, raza, etnia, edad, sexualidades abyectas, nacionalidad, cultura, entre otras. Resulta fundamental para la constitución del sujeto femenino en contextos y en devenir, visitar de modo más riguroso la emergencia de este territorio material en la poesía de mujeres en general, y más aún cuando abordamos la noción de memoria en coexistencia con la producción de lenguaje poético de mujeres mapuche.

Alrededor de cuarenta son los poemas leídos que –según este ímpetu interpretativo– pueden inscribirse en este acápite desde su heterogénea multiplicidad. Sin embargo, dado el límite de páginas para la publicación de este escrito, me referiré a una selección acotada de ellos.

Maribel Mora Curriao me ofrece elucubrar una zona cara a la memoria en cruce con el inconsciente que pulsa a partir del cuerpo materno. “Canto a mi madre” pone en escena las preguntas por el origen, por el nacimiento de esta, nombrada con mayúscula. Interpreto que esta zona queda escenificada fuera del tiempo. Pienso en *zeitlos* propuesto por el psicoanálisis como aquel tiempo que se escapa del tiempo cronológico y abre la heterogeneidad de aquel otro sinuoso que se ofrece como una brecha, una grieta para la realización de los deseos. Kristeva se arriesga a preguntar(se/nos) si no resulta ser este una memoria prepsíquica, así lo semiótico pareciera pulsar inevitable (2001, 55). Lo materno, lo uterino, lo arcaico deviene eco interminable. Al final del poema la zona de *zeitlos* es dicha así: “fuera del tiempo la muerte/no tiene ningún sentido”. La presencia de la muerte se ilumina oscura, tendida como una sábana inacabable que coexiste o se tiende desde la vertiente vida-muerte. Pareciera que esta pulsión deseante del ‘cuerpo a cuerpo con la Madre’ se inscribe en la pulsión de muerte porque se sitúa en otro lugar. Paisaje del cuerpo femenino imaginado, intención y (des)conexión con/en la permanencia de los otros paisajes en el imaginario mapuche. Esta rememoración de lo materno, latencia eterna, nombrada próxima a la naturaleza hecha signo, se ofrece a manera de cosmogonía plena de sentidos

que dicen las aves, las flores, los valles, surcos, bosque, lechuzas, cielo universo, la sangre, flor roja, blanca flor, mariposas, la muerte. *Perrimontun*, otra vez las visiones-imágenes en un paso antes de lograr devenir ese fuera del tiempo, el tiempo de lo más arriba (*wenu-mapu*).

Faumelisa Manquepillán en el poema “Los túneles”, abre las preguntas por el nacimiento, acontecimiento que inscribe un cuerpo en el mundo. Interrogantes que sobrepasan cualquier imagen que ose construirse como certeza. El nacimiento y el útero, como lugares, revientan en verbos tales como parir, navegar, plasmar, ver, lanzar, abrazar, atrapar. Todos signos inciertos en su completud. Se instala el olvido de “algo” en el útero materno. Y las máscaras acechan como ocultamiento, como imposibilidad, tal vez, de aparecer definitiva, al modo de un rostro (in)visible, que la devele como cuerpo humano. La re-vuelta inevitable al útero cierra el poema, esta vez señalándolo como “útero nocturno”. Si muerte y nacimiento se hermanan como ceremonias vinculadas a la vida, a la (im)posibilidad de construir humanidad y comunidad, este poema solo arroja incertidumbre respecto de dicho potencial. Negarse a salir del útero implica la pregunta por la vida y lo humano. ¿Cuándo un cuerpo se resiste a nacer como tal? ¿En qué condiciones? Podría decir de modo polifónico con Butler: “Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social; sólo más tarde y no sin alguna duda, puedo reclamar mi cuerpo como propio, como de hecho tantas veces lo hago” (2009, 52).

El poderoso poema “PARIAS” de Adriana Paredes Pinda, se abre desde un epígrafe que funciona como dedicatoria:

A las matriarcas del sol y picaflores  
que ya partieron al *wenu mapu*  
mi mamita Yola, mi madre Mónica y  
mi amada maestra y madre Marina,  
la que ama el mar como yo...

Entonces los cuerpos de mujeres, parias-excluidas-inferiorizadas, aparecen nombrados escenificados múltiples, reverberantes. Protagonistas sinuosos entre signos de forma castellana, pero pintados con una sintaxis fragmentada/fracturada invadida por el mapudungun. Entonces, los cuerpos heteróclitos se desplazan serpenteando triplicados entre los versos

que montan el cuerpo de las “otras” anteriores, las ancestras: las abuelas maternas, las madres, las matriarcas. Un cuerpo femenino fusionado a las otras, pegado a las antiguas, asoma como lengua en su pequeñez, como pezones balanceados derramando leche ofrecida para beber. Heredero del ansia en la que su cuerpo cabalga señala las “tres ballenas azules”, imagen mítica que sostiene completo el poema largo, escrito entero en mayúsculas, que termina cuando la hablante le dice:

ABUELA, ABUELA, ABUELA, SIEMPRE FUERON  
TRES BALLENAS.

El cuerpo se torna milenario cuando nombra a Filipa Huenuleo, incardinación de la bisabuela que en el éxtasis gorgotea ríos de sus pezones. Al modo de las políticas del nombre propio, este cuerpo antiguo asoma a lo social teñido de la inevitable historia mapuche. Pero esta cabalga(dura) no se detiene allí, sinuosa atraviesa la “HOGUERA DE LAS BRUJAS”, arrojándonos otros cuerpos aniquilados por el fuego de la inquisición española, criolla, mestiza. De este modo, todas las lenguas montan este cuerpo convertido en boca, orificio, hueco, penetra en los árboles en una danza iluminada por la luna. La hablante nombra su “LENGUA CLÍTORIS” que persiste en habitar multiplicando el reino azul robado a sus dioses. Entre rito y experiencia social, el galope de estos cuerpos-parias se devela múltiple y lúcido en la escritura poética cuando la hablante nos envía al trote a re-mirar nuevamente la herencia occidental del lenguaje poético y su presencia masculina:

TE MANDATO  
QUE NO SOLO A WHITMAN HA DE AMARSE

La entrada incierta de la masculinidad desde la genealogía poética deriva en la masculinidad mapuche cifrada en el falo y su medida: “si es pinda lo tiene grande”. Sin embargo, esta dimensión del poderío y la erección del cuerpo masculino se fragiliza al nombrar las palabras: “HIJO NATURAL COMO TODOS”, “DESAMPARADO”, “GOLPEADO”, “EXPULSADO”. Esta figura del abuelo se tiñe de vulnerabilidad feminizándose. Su cuerpo herido, expoliado se funde en el padecimiento de la violencia, así como lo hacen los cuerpos femeninos. Me pregunto parafraseando a la hablante ¿Si es Pinda lo tiene grande? Una suerte de compasión cubre a la hablante. Posicionada desde la construcción omnipresente del cuerpo femenino en

el cual cabalga poderoso, es capaz de redimir al abuelo. Lo salva entonces, poniendo término al vejamen, al dolor, a su expoliación.

El texto juega a señalar enunciados religiosos, herencia manchada del catecismo aprendido a la fuerza. El Ave María, como trizadura invade el poema y se multiplica en imágenes que repiten ecos de ritos híbridos, calcinados, negados, rotos en sintaxis castellana y vilipendiada en su semántica horrorosa.

La hablante nombra el tratado “MALLEUS MALEFICARUM”, texto fundamental para conocer la caza de brujas y lo refiere a la invasión que parece cifrarse entera en una figura-cuerpo masculina demoniaca: Cornelio Saavedra. La historia del pueblo mapuche emerge nuevamente en la señal de este nombre propio masculino que condensa la hipocresía de la llamada “Pacificación de la Araucanía”. Funcionario del Estado chileno, militar, sería el artífice de la ocupación/usurpación de los territorios mapuche en el bestial y silenciado siglo XIX (Bengoa, 2008, 170-183). La caza de brujas centrada no solo en el pueblo mapuche en general, sino obsesivamente fijada en los cuerpos de las mujeres que aparecen en esta escena encriptadas como ramerías, como vampiresas milenarias o como enamoradas. Aparece como péndulo de este otro cuerpo-vientre capaz de no sentir el deseo, el goce, tal vez el sueño de la virgen.

Finalmente el cuerpo se entrega a la danza ritual, al palpito del trueno, los vientos, la lengua, el *kultrung*, la anciana y el anciano en la visión del azul beatífico. En este ritual la hablante invoca a la madre, a la abuela, a la bisabuela, pechos y piernas femeninos entre la lluvia y el bosque. Así “redime”, limpia, salva, pone fin al dolor. En la página marcada con el canto-poesía se nombra al cuerpo de modo inevitable, lo completa en su movimiento infinito-frenético, ritual celebratorio de la vida, de la presencia, las coreografías que el cuerpo incardina en el baile: marcar y aniquilar al cuerpo, exorcizar.

Roxana Miranda Rupailaf, por su parte, nos brinda bellos poemas que ponen en escena cuerpos intervenidos por relatos míticos relativos a las cosmogonías indígenas en cruce con relatos bíblicos. En “Seducción de los venenos”, el cuerpo de la hablante, fusionado al cuerpo de la escritura poética, emerge a partir de la “profecía”. Es su propia palabra poética la que dará cuenta, de modo inevitable, testificará anunciando los cuerpos mutilados heridos muertos. Inaugura esta entrada a la escritura desde

el costado del cuerpo herido de un Cristo innostrado que yace en la innostrada cruz. La escritura-masacre expone llagas, así el poema se tiñe de plegarias, golpes en el pecho, llantos que velan los ojos.

En “Evas”, Miranda Rupailaf hace estallar la figura condensada de lo femenino incardinado en la expulsión: cuerpo expoliado, culpable de la boca y de la carne roja ofrecida/comida como tentación. La boca como beso que seduce y traiciona, mordedura ofrecida a otros, la que condena a la sumisión. El otro, el “tú”, Adán innostrado, se lava las manos como Pilatos, desentendiéndose de su propia incardinación culpable. El poema cierra con un gesto del cuerpo femenino de alguna Eva probable que abandona el prometido paraíso. El cuerpo femenino desencantado, advertido del engaño, del cuento tantas veces escuchado, parte, en un gesto suave, en un giro tenue; deja atrás ese pesado territorio prometido para abrirse a la “blanca fugacidad de los inviernos”. Cuerpo blando, sutil, materia inmaterial que no teme deshacerse en el tiempo como flujo impermanente.

“Dalila” de Miranda Rupailaf, contiene dos poemas cuyas imágenes nombran escenas memoriosas del cuerpo criminal y del cuerpo asesinado. En el poema I, el cuerpo de la protagonista aparece figurado como guerrera, una amazona. La escena ocurre en una alcoba. Ella, puñal en ristre, no titubea en asestar el golpe mortal para minar la fuerza del otro. Lo desangra. Luego huye. Escapa ahíta del acto mortal. Triunfante de dejar el lecho amatorio que ha convertido en mortaja. Transformada en asesina del héroe, victoriosa, pareciera no temer lo que viene. Este cuerpo femenino nos dice que la fuerza arrebatada al amante heroico no era tal, que su propia fuerza escondida, la de ella, la secreta, desconocida constituía lo indecible. El poema rompe ese silencio y devela el cuerpo femenino en el acto criminal. El poema II representa una escena similar, en otra versión. Tal vez una situación amnésica arrebató a Dalila, una inconsciencia, un estado de furor, de frenesí. Luego “recuerda” el nombre. ¿El propio? me pregunto, ¿el del otro Sansón innostrado? Ve el puñal y siente una última caricia del cabello, de esa fuerza masculina perdida, convertida en muerte. Luego camina ciega, para no ver el temblor de los pilares que caerán sobre ella. A diferencia del poema I, en este, el final sugiere un porvenir desastroso, un derrumbe que (no)alcanzaría su cuerpo para destruirlo.

### A modo de (in)conclusión

Interesa señalar, en primer lugar, la cuestión de la reviviscencia de las imágenes en estas escrituras poéticas que parecen posibilitar el reconocimiento del recuerdo. Luego la cuestión de la existencia inconsciente de este, latencia del olvido, lo que Ricoeur llama “olvido de reserva”, tesoro del olvido al que se recurre cuando “me viene el placer de acordarme de lo que una vez vi, oí, sentí, aprendí, conseguí” (2010, 535). De este modo la escritura poética de mujeres mapuche nos deja una “experiencia para siempre”, dado que ofrece lo inolvidable. En la escritura de estas poetas emerge sinuosa la cuestión del olvido por la destrucción de huellas mnémicas, sin embargo su escritura, su propio lenguaje poético destruye esta destrucción gracias a la presencia del “olvido de reserva”.

Por otra parte, la cuestión de las imágenes relativas a dos sitios de memoria: infancia y cuerpos femeninos, nos aproximan a la revuelta concebida como transformación de aquella experiencia de la pérdida. Si coincido con Butler (2009, 52-54), en términos de que la experiencia del duelo conlleva la posibilidad de desposesión para atisbar lo que una es o cree ser (infinitas muertes), pienso que junto con ello se instaura la potencialidad de aprehender la desposesión para atisbar lo que se llega a ser. Entonces, el trabajo en imágenes poéticas, desde estas figuraciones, posibilitaría construir en el lenguaje poético memorioso de mujeres mapuche el lugar posible de la vinculación consigo misma, en su singularidad, en su diferencia, a la vez que con otras y otros (la comunidad). Como seres corporales, entregados a otros más allá de nosotros mismos, nos hallamos implicados en vidas y experiencias que no son solo las nuestras. Por ello intimidad y lazo social emergen trenzados. La subjetividad emergente en las imágenes de infancia así como en las imágenes de cuerpos femeninos develan lo que han devenido: el “yo” y el “tú” articulados en diálogo constante según lo elabora tan bellamente Bajtín cuando nombra aquel “corredor de voces” (1990, 313). Sí, se trata de voces multiplicadas que –a partir de lo dado y lo creado– originan algo nuevo, inédito. En consonancia con lo anterior, Judith Butler señala: “En otro nivel tal vez lo perdido ‘en’ ti, eso para lo que no tengo palabras, sea una relación no constituida exclusivamente por ti o por mí, pero que va a ser concebida como el *lazo* por el que estos términos se diferencian y se relacionan” (2009, 48). Genealogías de mujeres: madres, abuelas, bisabuelas, voces

de los y las fuera del tiempo, tiempo de escritura/cuerpo de la escritura, escritura/rito/juego/historia; cuerpos femeninos descentrados, dislocados, intervenidos, violados, recuperados, liberados en una escritura que escenifica la memoria feliz. Entonces el duelo aparece politizado y el trabajo de memoria poética sella ese pacto ético-estético-político. Desintegración a partir de la pérdida del otro, del sí mismo en esa pérdida, sin embargo, trabajo de memoria a partir de esa huella inconsciente que pulsa desde nuestra sociabilidad primaria.

Intimidad/lazo social emergente en imágenes poéticas de mujeres mapuche me vuelve el rostro de la micropolítica de Braidotti (2005, 26-27), aquella que tiene como centro el yo encarnado (incardinado) que transforma el conocimiento que una tiene de sí y del mundo que la rodea. Posicionamiento de sujetos femeninos, localizaciones, autorreflexividad, imaginación, procesos interactivos que suponen una red social-afectiva de intercambios. La memoria y sus imágenes poéticas conllevan la posibilidad de deshacer los diferenciales de poder. Poner en palabras, en figuraciones de potencia inusitada lo que pareciera escapar de la conciencia: la lucha singularizada de mujeres, de las mujeres indígenas y su imaginario memorioso; la lucha de la comunidad indígena por su vida social y su existencia en contextos culturales chilenos que persisten hegemónicamente en desconocer su humanidad y su diferencia. En este sentido, el cruce de la incardinación de género y etnia en estas creaciones poéticas memoriosas posibilita poner énfasis en el reconocimiento, en la visibilización, en la inteligibilidad que expande/restringe lo humano, lo que hace posible preguntarse por los cuerpos que llegan a importar y por aquellos que no importan (Butler, 2005, 11-15), los que merecen experimentar públicamente sus duelos y aquellos cuyas pérdidas se vuelven impensables e indoloras en esta sociedad. La distribución diferencial del dolor, aquella que decide “qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable?” (Butler, 2009, 16-17). Este gesto indagatorio extrapolado en la presencia de la poesía creada por mujeres mapuche hace estallar la exclusión, hace ostensiva la existencia de desigualdades, de expoliaciones y, por otro lado, afirma la resistencia y la diferencia como zonas vitales valoradas en su radical potencia transformadora.

MEMORIA Y REVUELTA EN POETAS MUJERES MAPUCHE:  
INTIMIDAD/LAZO SOCIAL II<sup>1</sup>

*Solo la poesía preserva la fuerza del no-olvido  
refugiado en la aflicción.*

**Paul Ricoeur**

*La memoria como el cuerpo está viva y duele y sangra.*

**Maribel Mora Curriao**

*El olvido de reserva [...] es tan fuerte como el olvido de destrucción.*

**Paul Ricoeur**

### Deslindes

Una trama teórico-crítica triple sostiene esta indagación, una trilogía: escrituras poéticas, memoria y diferencia sexual-étnica. Una ética-estética-política posible. Esta triangulación levanta “otro” modo de leer poesía (Genovese, 2011, 9-11), uno contaminado/contagiado con esferas múltiples, abanico desprendido desde los ricos conceptos implicados en ella. Importa el avistamiento de anclajes, puntos de apoyo para leer estas producciones en lenguaje poético. En este despliegue, me aferro a una punta singular: la acción de fondear. Reconocer el fondo del agua en estos roces: memoria-política/escrituras poéticas/diferencia sexual-étnica; registrar si hay ‘géneros prohibidos o de contrabando’; contrabandear en esta labor; examinar con cuidado lo que hay, lo que surge como conocimiento múltiple, ensuciado por vértices innombrados. Investigar y leer escrituras poéticas en los cruces implicados permite articular reflexiones dilatadas, espaciosas entre intersticios. Ello implica ir más allá de los límites teóricos impuestos por criterios estrictamente literarios. Este fondeo hace emerger los excesos de la memoria/de la imaginación poética/en un recorte ético-estético-político.

<sup>1</sup> Este segundo artículo se quiere plegado al anterior y por ende se encuentra en contigüidad con el tono que abre el primer escrito. He eliminado el primer acápite que contiene mi posicionamiento crítico de “allegada” a estas escrituras para no redundar. Sin embargo, en la revista *Aisthesis*, permanecieron ambos artículos con dicho exordio dado que era necesario debido a la discontinuidad en su publicación.

Con Ricoeur aludo a la imagen-recuerdo y a la memoria feliz (2010, 106), aquella que no puede estar lejos de la justicia. Me importa el modo en que lo estético aparece en este lenguaje y se imbrica con lo ético-político a partir de la noción de diferencia sexual en trama con diferencias múltiples. La apertura en este exceso arma pliegues de memoria, contramemoria, zigzagueante, desordenada, libre de temor (Braidotti, 2009, 226-235). Imbricaciones a partir de imágenes, ausencias que se hacen presencia gracias al alejamiento: solo aparece lo que se ha entregado a la imagen (Blanchot, 1992, 243-252). Resurgimiento de referentes que exponen el lazo social mixturado entre imaginarios mapuche de hoy, los que pulsan renacidos, junto a otros ecos antiguos. Reverberaciones, latidos urgentes.

La memoria feliz posibilitaría en la escritura poética lo ostensible, aquello que nos conmueve por lo que hace reaparecer, lo que vuelve, revuelve, *nos* revuelve porque ‘parecía’ des-aparecido. Desdicha, penalidad, dolor en las escrituras poéticas, impulso/deseo que reinscribe la labor memoriosa desde la escritura, aun cuando sea solo una fantasmática. Pienso en lo que Ricoeur llama “olvido de reserva” (2010, 548) como aquella zona de lo que estaba allí, que parecía haberse esfumado, parecía no estar más, pero que con porfía secreta esperaba aparecer. Tal vez las escrituras poéticas en cruce con género y diferencia étnica-mapuche posibilitan la difícil emergencia de aquello que está más atrás, innombrado aún y se desata como flujo en la conexión memoriosa/imaginaria. Esta vertiente entra en juego con lo que el mismo filósofo francés denomina “olvido por destrucción de huellas” (2010, 533-535). Si hubo destrucción, es posible que el latido del ‘olvido de reserva’ recree esas huellas otra vez y así de modo interminable. Por ello, cada vez que las y los lectores entramos en complicidad memoriosa con estas creaciones, vuelve a latir ese pulso generoso, que pone rostro a lxs invisibilizadxs, a lxs expoliadxs y junto con ello dibuja los rostros disímiles de quienes luchan hoy y nos hacen partícipes de su existencia.

Durante los años 2011-2012, me he dedicado con obsesión a estudiar la producción de las poetisas mapuche considerada en tres antologías que abren un buen abanico respecto de estas singulares construcciones de lo poético. He señalado en el primer artículo ya mencionado la importancia que tiene una de ellas por el rigor y la amplitud con los que fue diseñada:

*Kümedungun / Kümewirin* (Mora Curriao y Moraga, 2010). Este texto se ofrece ancho para la crítica rigurosa. Asimismo, las dos antologías de Soledad Falabella *et al.* (2006 y 2009), ofrecen un crisol que hace posible leerlas de conjunto. A partir de estos textos he seleccionado algo más de ciento treinta poemas referidos a la trama de lectura que me ha ocupado en estos dos años: el examen de cuatro figuras detectadas desde la trilogía conceptual que mueve esta indagación.<sup>2</sup> Con la finalidad de que este ejercicio de lectura crítica feminista se plasme en publicaciones, he tomado en este ejercicio heurístico una muestra acotada de ese *corpus* tanto más rico cuanto más vasto.

### Figuras memoriosas de la revuelta/lazo social

Dos son las zonas/figuras escogidas en la poesía de mujeres mapuche en las cuales este escrito indaga de manera específica: “pérdida del territorio/de la lengua” y “la lucha en el nombre de lxs caídxs/en el nombre propio”. Ambas desatan hebras, hilos que arman una trama de habla poético-política situada en medio de una comunidad y su bregar por existir como tal. Una figura remite a la otra de modo ineluctable. Surge de este modo un mapa cuyas entradas se abren en abanico: desgarros coloniales, exilios ciudadanos, la geografía/terra; el mapa-mapu habitada/deshabitada, robada, usurpada, los sueños como huellas de recuperación de territorios; una simbólica que arranca múltiple en este llamado territorial: deseos, ritos, una lengua/cultura atravesada por migraciones cuyo latido colonial estalla múltiple (Antileo, 2012, 193-204); la traducción inevitable; localización, datación; las palabras perdidas/anheladas en mapudungun; el regreso de las palabras, re-aprender la lengua: territorio esperado; la comunidad reinventada con porfía, el lazo social emancipatorio, el colectivo re-inventado en la lengua/terra: el hermano, la hermana, el abuelo, la abuela, huellas de escritura, huellas de oralidad; la palabra poética memoriosa descifradora de huellas mudas (Ricoeur, 2010, 227), instauradoras de discursividad (Foucault, 2010, 101-104). Una geopolítica: dimensiones y heterogeneidad geográfica vastas,

<sup>2</sup> Las cuatro figuras se despliegan en los dos artículos pensados como escrituras sobre memoria y poesía de mujeres mapuche. El anterior y este arman así un plegamiento.

reconstrucciones del pasado arquitectónico, violentas demoliciones culturales: construir, destruir, reconstruir. Documento/monumento, archivos del despojo (Nahuelpán, 2012, 123), el *winkün*, acto de vejamen, usurpación, desgarrar (Nahuelpán, 2012, 151); lupa, microscopio, telescopio; la historia cultural, política y literaria como búsqueda de testimonios e indicios (Bengoa, 2008; Bello, 2004; Antileo, 2012; Mora Curriao, 2012); huellas múltiples. Así emerge la poesía como zona indicial. La historia anhela la verdad dice Ricoeur, la memoria, la fidelidad. El gesto poético-ético-político pone rostro a todo aquello condensado como recuerdo-imagen. Pienso en la afirmación de Butler cuando dice:

Lo que está privado de rostro o cuyo rostro se nos presenta como el símbolo del mal, nos autoriza a volvernos insensibles ante las vidas que hemos eliminado y cuyo duelo resulta indefinidamente postergado. Ciertos rostros deben ser admitidos en la vida pública, deben ser vistos y escuchados para poder captar el valor de la vida, de toda vida. Así no es que el duelo sea la meta de la política, pero sin esa capacidad para el duelo perdemos ese sentido más profundo de la vida que necesitamos para oponernos a la violencia (2009, 21).

### 1. Pérdida del territorio/de la lengua

El poema “Pewküleayu” de María Isabel Lara Millapán<sup>3</sup> está escrito en clave del tiempo pasado y la pérdida que este abre, a la manera de una herida. El primer verso pareciera expandir el poema-relato donándose a otro, un semejante: “Hubo que partir un día hermano”. El bosque, el vapor de la tierra, la mañana de sol luego de la lluvia y las lagunas, parecen lejanos desde el momento en que hubo que partir. Dejar que no implica olvidar. Por el contrario, el despojo del corazón por la partida desde este lugar propio –el territorio– se convierte en sueño y emerge en este a manera de cabalgadura: el deber de memoria necesitará ser dicho poéticamente. La palabra “huella” podría estar asociada a aquello que Ricoeur denomina “huellas mudas”. Esas que laten con porfía antes de ser

<sup>3</sup> Todos los poemas citados hacen parte de las tres antologías mencionadas (Falabella *et al.*, 2006 y 2009, y Mora Curriao y Moraga, 2010) por lo que se eliminan las referencias a lo largo de este texto para la fluidez de la lectura. Los poemas quedan debidamente referenciados con su título, así el lector o lectora que quiera revisarlos no tendrá problemas en encontrarlos [N. de las E.].

desveladas. Los ancianos y sus sentimientos están allí como signo, como imagen en la rogativa. Una herencia, una genealogía, cierra el poema al asentar el sujeto en plural, lugar que convoca el deber de memoria: “Los encargados somos de llevar estos sueños”.

La misma poeta, Lara Millapán en el texto “Identidad” ofrece a esta escritura crítica el lugar del reconocimiento vinculado a esa memoria. Olvidar, irse los sueños, aquellos que en continuidad con el anterior poema parecieran resguardar la memoria. Dice:

¿adónde quedan los hijos de la tierra?  
¿a quién enseñamos el silencio de nuestros bosques?

Como pregunta retórica instala el vacío comunitario, pero su envés levanta a esas figuras humanas que al aparecer borran las interrogantes. Unos versos más abajo, la respuesta (im)posible:

Para volver hermano  
Para volver...  
Porque aquí está nuestra tierra

El adverbio de lugar “aquí” hace ostensible, como imagen del sitio, aquello que parecía perdido: ¡es allí! Es el mapa. Si el reconocimiento nos constituye existentes, esta palabra poética inaugura otra vez ese espacio y los sueños imbricados con el “hermano”. Sigo a Butler cuando señala que el despojo nos revela algo de lo que somos: “algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (2009, 48). No es posible aparecer si no es con otros/otras en el territorio recuperado en la memoria/imaginación. Cuán fácil resulta eliminar a otros, dice Butler (2009, 20) señalando una reflexión necesaria relativa al modo en que esta “identidad” de hermanos mapuche en este poema hace ostensible su fragilidad, su vulnerabilidad en la pérdida de territorio/lengua.

Adriana Paredes Pinda, en su poderoso texto poético “PARIAS” borda una palabra poética teñida por el cuerpo y la genealogía de mujeres y hombres del pueblo mapuche. Si bien la materialidad del cuerpo asoma central en el poema como una sintaxis-cabalgata desbocada, la “LENGUA ÁRBOL” mapudungun, encabritada, emerge para señalar el territorio, la cultura ancestral desplegando instrumentos musicales, danza que acompaña a este

verbo-cuerpo desatado, híbrido. En esta coreografía la lengua no está perdida, aparece anclada a la “LENGUA CLÍTORIS”, a la lengua-goce en la que pareciera haber también la mixtura, la hibridación. En este texto poético la frontera parece disolverse. El nepantlismo, la tierra de en medio, emerge poderosa, vital, afirmativa. Si Nepantla es una frontera, y como tal lugar incubador de memoria (Sierra, 2012, 111), puede llegar a ser un estado liminal que posibilite enhebrar lo político, lo espiritual y lo artístico. El trabajo memorioso surgirá del “cenote”, una especie de estanque, de lugar que acoge, acopia y contiene memorias difíciles de evocar según lo elabora Gloria Anzaldúa (Sierra, 2012, 113). No obstante la dificultad para realizar dicha labor, este poema bello y potente logra su cometido memorioso y culmina con dos versos conmovedores que asientan el tiempo pasado, pero eterno en su duración, que no acaba ni acabará: un territorio afectivo-espiritual ligado a la cosmovisión mapuche inacabable:

ABUELA, ABUELA SIEMPRE FUERON  
TRES BALLENAS.

En “De por qué escribo”, la misma poeta Adriana Paredes Pinda, asienta el lugar ladrón de la lengua castellana, del español. Esta es la razón por la cual escribe: el robo legalizado de la lengua mapudungun por la lengua castellana. La escritura poética contiene la pérdida. Entonces la creación poética de esta creadora no puede ser un don. Es un asalto. Es una violencia cometida sobre quien está bajo estado hipnótico. Esta “lengua meretriz”, la ha tomado sin su autorización. Por ende, le ha robado su territorio, el *mapuzungun*, y la poeta no logra zafarse de esta toma, de esta posesión indeseada. Enuncia el lugar poético como un estado quemante, una hoguera, dice: “esta *weñefe*, este pensar *weñefe* de mí...” La culpa cristiana se trenza en esta labor: “y yo ‘pecadora’, pobre de mí, me he enamorado de la lengua castellana meretriz.” Si no escribe en mapudungun, la lengua usurpada, está montada a contrapelo en la lengua meretriz, luego se empeñará en devolver a esta el asalto y lo hará violentando su sintaxis y su semántica ladronas, violentándose a sí misma. Este es un signo en su poética, uno que refiere a la pérdida de la lengua originaria por violación y asalto. Leo la muerte como un llamado desde la escritura. La muerte

para vivir de otro modo en ella. Un llamado que no permite respiro, que es asfixia, combate, desgarró.

Alejandra Llanquichún, en su poema “Lo que no es poesía” asienta una voz que narra la travesía del despojo de tierras, padecimiento de los ancestros. La memoria del robo, el engaño, la estafa se sitúa en aquellas zonas de lo que “no es poesía”. La concepción poética idealizada pareciera subsistir en esta afirmación. Luego, ¿qué es la poesía en esta voz? Si la expoliación puede ser evocada en el lenguaje poético, entonces la poesía, esta labor poética, se erige como un espacio que hace posible una justicia. La voz poética se apropia de este lenguaje para romper el silencio y la violenta desposesión.

Por otra parte, en el poema “Primera lección”, la misma poeta Llanquichún, da voz al sujeto hablante que conoce acerca del estado de desposesión del espacio propio, del lugar de la acogida y del bienestar, por ello se hace voz de “lección”. El exilio experimentado abre a la experiencia del regreso posible al lugar natal. La voz se convierte en enseñante, en una guía para encontrar el camino de vuelta a casa, la huella para llegar al “tiempo lejano”. Volver al origen, a la tierra, a los maderos, a las plantas, al agua fluyente del río, al nombre nuevo, al abuelo, al silencio, a la “lengua de los soles”. Allí se encontrarán: aprendiz y enseñante en la tierra múltiple anclada en la lengua:

Quiero que sepas que tu felicidad va a estar ahí donde se  
hizo tu vida,  
[...],  
cerca del sol  
cerca de la tierra.

En el poema largo “El último enemigo” de Graciela Huinao, la voz poética enuncia, en tono testimonial, aquello que le dejaron sus muertos. La muerte viva, otra vez, como si la poesía, lugar de la muerte incubara otra vida. Esta voz se nombra como heredera de “sus misterios y sus porfías”, por lo tanto resulta partícipe del colectivo ancestral. Su enunciación luego se transforma. Se convierte en una especie de “ajuste de cuentas” cuando después de recorrer el camino por la pérdida se vuelca en el “Hoy”. Una especie de ceremonial de sinceridad ocurre en su discursividad dialógica consigo misma, en su ejercicio memorioso. El tono no

es grandilocuente, es frágil y despierta en la voz el reconocimiento de la labor de enunciación en este poema. Sin embargo, esta tarea aparece signada como doble en su impulso: ofrece una vía posible de luz, a la vez que pareciera envolver a la sujeto hablante creadora en una voluta de cristal fría que tiende a domeñarla. Con todo, la salva de permanecer en una memoria museográfica, petrificada, vuelta pieza inánime. La memoria dibujada en lenguaje poético nunca será parte de la vitrina de museo. Por eso, dos gestos discursivos, simuladores de una arena pública, sostienen su ética-poética ambigua: la promesa y la declaración. La primera pareciera ceñirse al deber de memoria, la segunda, abriga a la memoria desdichada, porque en su descarnada afirmación desvanece el impulso justiciero. En la primera señala:

Me prometo:

“Antes que los años estrangulen mis recuerdos  
o la madre naturaleza me acune en el regazo del olvido  
con esta hebra poética me obligo a zurcir la tierra  
que me fue legada con muchas heridas”.

En el segundo gesto dice:

Declaro:

“En la última invasión escondí las armas.  
Una nueva bandera abracé en mi camino  
la vanidad pacificó  
el último bastión rebelde que poseía”.

El lenguaje poético urde ambas vías. Su tensión pone en vilo a la voz que necesita escoger. En el final del poema este conflicto pareciera ceder porque la presencia de “el último enemigo” vuelve a encender “la milenaria vertiente”. El agua es aquí el flujo no solo de la vida de la cultura mapuche, de su alegría, sino también el flujo de la creación poética, de esta voz que nos arroja las palabras a manera de reencantamiento agónico. Entonces, la trinchera será la vertiente que, aunque “huella de agua petrificada”, logra que la voz poética diga “dejaré la vida” por ella. La ‘promesa’ cobra fuerza y vence a la ‘declaración’, tal vez porque la primera no necesita estrado ni ministerio. Se promete solo desde el corazón; se declara, por el contrario, en un tribunal público.

La misma poeta Graciela Huinao, en el escrito “Simulacro de autobiografía” refiere, en continuidad con el tono del poema anterior, su conexión amante con el sur perdido, abandonado y recobrado como silueta difusa en la escritura. Ese punto cardinal reverberante y memorioso se perpetúa en su poesía. El tránsito de su migración hacia los márgenes de Santiago, en los setenta, dibuja la condena del hambre. La sujeto enunciante relata su nacimiento alimentado por el sur en un hogar obrero mecido por el canto del padre en mapudungun. La escuela, territorio hostil impuesto en ese mismo sur, desconoce su cabello oscuro y la ubica en los últimos puestos. Tempranamente, padre y madre dejan caer la muerte en su desolación poética. La memoria territorial, sureña en lo amoroso, se expande para invadir el espacio ciudadano habitado como ajeno. De ese modo surge el sostén ambiguo y frágil de la escritura poética.

Roxana Miranda Rupailaf, en un poema sin nombre crea una voz poética teñida de rojo por el dolor de las masacres. Esta voz profética, a la manera de Casandra, no puede sino escribir acerca de esta pérdida. Las muertes la alcanzan no solo porque ella es la profetiza, sino porque este lenguaje se erige como el especial lugar del duelo al constatar la profecía cumplida:

Se cumple la profecía  
y derramo la tinta por los ojos.

La memoria de la profecía es la herida de la escritura-sangre. Su derrame se condensa frágil en los murmullos de las plegarias. Se cuaja en ese dolor colectivo que esta voz se encargará de repetir al infinito. La veladora de la escritura escribe “con velas en los ojos”. La escritura derramada pareciera ser infinita, interminable. No hay asomo de memoria feliz que cubra la imagen recobrada. La escritura poética puede ser el pulso del desgarrar perpetuo.

Liliana Ancalao, en su bello poema “Las mujeres y el viento” pone en escena la manifestación del viento en una comunidad habitada por mujeres que parecen no tener hombres. Una mujer profetiza, llamada en el poema “la griega”, advierte el regreso del viento/hombre en la borra del café. Para la voz hablante, sin embargo, no es el hombre sino el viento quien siempre va a volver y el que cumple una labor múltiple entre ellas. El viento puede desparramarlo todo, borrarlo todo, volarlo todo y entonces:

se desafina la casa  
la memoria se astilla

La llegada impetuosa de esa energía volátil implica, asimismo, la espera de su partida. Sin embargo, nadie sabe cómo ni cuándo ocurrirá esta. Y el recuerdo del viento persiste. La hablante rememora otro ventarrón narrado por su abuela: un malón que dejó solo muertos, su sangre desparrramada “y eso que los antiguos eran duros”. La voz hablante figura en el lago, del que sorbe un trago, esta imagen recuerdo del rojo sangre. Al volver al presente y al “aquí” de la enunciación, el viento ha hecho estragos: se escucha, como una pausa, el ruego de Ignacia Quintulaf, para que su hijo perdido regrese. Luego, se vuelve amenaza hacia las mujeres:

el viento siempre vuelve  
 quiere rendirnos a nosotras  
 robarnos las raíces  
 llevarse algunas  
 arrastradas  
 o girando  
 Pero como dice la griega adivina:  
 el viento amaina  
 y el planeta se pone transparente.

Luego, la imagen de un pequeño tallo y sus hojas alzándose del suelo aparece sutil. La voz hablante señala:

pienso que el viento nos trajo su semilla  
 desde el boulevard  
 y ¿ves? aquí hay otro

Entonces los olmos crecerán gracias a esa energía poderosa que encarna el viento, la que traslada la vida diminuta de un territorio a otro más lejano porque su poder es ilimitado; y los hijos “claros” que vendrán serán como los olmos: llevados de un lugar a otro. Esta (des)esperanza mixturada pareciera potenciar y disminuir a la vida en sus cambios. El peso de esa energía ilimitada, incontrolable, es similar a las “arenas en las coyunturas” que impiden el flujo trashumante:

y no hay palabras  
 quién sabe dónde  
 las estará sembrando  
 el viento

El poema abre el movimiento de una energía invisible, aquella, sin embargo, se hace presente a través de las materialidades y territorios que son afectados, transformados por ella. En su brío poderoso el viento puede hacer estragos, volverse enemigo, pero a la vez, puede sembrar la vida, una tan distinta. Tal vez una vida ajena y a pesar de que las palabras para nombrar esta transformación vital se pierdan, en algún lugar ese brío perpetuo se estará manifestando como una siembra múltiple.

## 2. La lucha en el nombre de lxs caídxs/en el nombre propio

Enciendo un lugar, espacio, sitio en este escrito para que alumbre la palabra poética como arma que hace brillar, porque restaña, la intimidad y el lazo ancestral: lanza-palabra, boleadora-palabra, *kultrun*-palabra; *piuke*-palabra, *domo-lamngen* palabra, *weychafe*-palabra, mapudungun-palabra. La espera en el nombre de las y los caídos recientes-antiguos enredados en el nombre propio: re-encuentro de hermanos y hermanas en esta recobrada guerrilla poética memoriosa.

Liliana Ancalao nos dona el poema “Esperando a Inakayal” que escenifica el retorno del *lonko*. Interpreto este regreso desde la vitrina-prisión museográfica a la tierra en las manos de dos sujetos femeninos. Las mujeres lo esperan, los nombres de Fabiana y Silvia se unen al de Inakayal. Las dos mujeres se recortan como figuras impacientes, celestes y de espaldas a la luna. La imagen-recuerdo es el re-encuentro. La voz poética trae esta reunión sagrada desde el “fondo azul”, el trazo colorido espiritual que completa la mirada holística de la comunidad: el lazo se dibuja hermoso. El duelo se conforma estético-ético-político condensado en la imagen:

recorto sus figuras y las traigo  
desde antes y hasta el horizonte

En el poema “Esta voz” Liliana Ancalao nombra la emisión, el origen y los derroteros del sonido de ‘esta voz’. Elucubro que remite a la voz poética, a su genealogía antigua, diversa y a su intento fuerte/débil de poetizar. Con hermosas imágenes nos lleva a recorrer el camino de esta voz desde su nacimiento. No hay en ellas un límite de inicio o término, solo hay apertura entre materialidades orgánicas e inorgánicas. Los nombres se multiplican. Puede ser el movimiento de una respiración:

Ella respira en la membrana  
de un tambor remojado en la garganta  
desde la piel de cueros costurados  
hasta la aguada de los teros  
lejos

Puede ser un cóndor suicida, desplegado en las alturas:

a veces  
cuando pienso las alturas  
soy un cóndor que se arroja contra el frío  
arrancándose las alas en el filo de los pinos

En “Esta voz”, los volcanes se encienden en sus dedos y los potros truenan “torturados” en las venas. Esta lucha así nombrada resulta de una belleza esplendorosa en su fuerza y en su dolor. Voz que en su porfía puede llegar a ser ceniza en los labios y pretender ser cascada en el desierto. Ambas potencias materiales: el árbol/madera, deshecho, desfigurado por el fuego y el agua, elemento de la fertilidad humana, origen de la vida, porfiando en las sequedades y los páramos.

La agonía vital pareciera cerrar este poema hermoso desde el grito y el silencio, dos nombres en la lucha que bautizan para siempre a “Esta voz” múltiple en nombres:

desde la sangre caer mi llanto  
gritar  
hasta el abismo del silencio

Maribel Mora Curriao, en el poema “Berta Quintremán mira desde lejos el Bío-Bío” abre una voz poética que apela a Berta en la memoria. Ella es una de las ñañas mapuche pehuenche que dieron una lucha ejemplar contra la empresa Endesa España y el gobierno chileno, en la construcción de la hidroeléctrica Ralco, a fines de los ochenta hasta el año 2003 en territorio mapuche. Las hermanas Nicolasa y Berta, entre otras, batallarían sin tregua en defensa de sus tierras, de su cultura, de sus ancestros. Apelarían a los y las jóvenes para levantar el *newen* contra la usurpación europea en connivencia con la chilena. La imagen de Berta en el poema se perfila en medio del valle y de su casa, erguida, fuerte. Y la voz poética pareciera anticipar el desaliento:

Y lloraremos tu casa y tu valle  
Por las noches y en silencio

¿Qué mira desde lejos Berta? ¿Qué hay en esos ojos de ñaña antigua, sabia luchadora? No es solo la tierra usurpada. El movimiento de la enunciación es pendular y dubitativo: abrir/cerrar, olvidar/recordar, morir/vivir, irse/quedarse. Este movimiento doble es desechado al final del poema, porque ninguna dicotomía alcanza a nombrar el indecible (sin)sentido de la experiencia de la pérdida, del exilio, de la lucha contra el capitalismo global y despiadado de Occidente.

María Teresa Panchillo en el poema “Calibre 2.568” abre otra memoria desdichada: la expoliación del pueblo mapuche durante la dictadura militar en Chile. El título del poema alude al Decreto Ley 2568 promulgado a comienzos del año 1979 en el que se dictaminaba: “a partir de la división de las tierras dejarán de considerarse tierras indígenas e indígenas a sus dueños” (Mora Curriao y Moraga, 2010, 128). La voz del poema construye este dictamen como un disparo de una bala pesada, mortal, así su sonido y eyección se expanden. Este proyectil tiene como blanco la labor poética. Esta se convierte en el nido de la comunidad mapuche en lucha, en migración, en revuelta, en resistencia a la ley *winka*:

Porque soy poesía –madre  
Naciente  
En la resistencia  
Porque soy canción celeste del universo  
Porque mis hijos se levantan  
Enfurecidos y sonrientes  
En las comunidades  
Asumen la emigración  
En las ciudades  
Buscándome

La poesía es una defensa, una trinchera, una zanja de tierra posible desde donde responder. Es feraz en su porfía de lenguaje, espacio-tiempo para la memoria. Por ello no hay posibilidad de derrota, en la poesía solo hay permanencia en revuelta de lo femenino marcado como útero para la resistencia inagotable:

No acallarán las voces de mis hijas  
 Femeninas y maternas  
 Proclamándome  
 Desde el vientre del tiempo  
 Desde la prisión  
 Renaceré como fuego encendido  
 Bajaré de los volcanes  
 Armada de canciones y palabras nuevas  
 Porque en quinientos años  
 Nunca han podido  
 Dispararme en la boca.

La poesía como boca, un orificio inhallable para el colonizador/dictador. Un hueco nutricio por el cual entran y salen las palabras que liberan, donde se hallen, a los hermanos y hermanas mapuche.

Hay un segundo poema en el que María Teresa Panchillo levanta esta vez, el nombre propio de “Lautaro”. En él se escenifica su regreso condensado en seis versos. En su brevedad, el lenguaje dona el retorno del nombre marcado: “Lautaro de los tiempos”. El tono poético de esta voz se hace sutil, liviano, hermoso en su simpleza, pero rotundo en la afirmación de la libertad. Así esta se vuelve herencia en cierne para la voz poética:

Retorna en media luna  
 Intacto y desafiante  
 Capullo de mi libertad.

Por su parte, Rayen Kuye en su poema breve sin nombre honra en imágenes a Lautaro. Su figura se alza entre otros nombres que son sus multiplicaciones: puma, cóndor, madre y así vestido con los atributos del ágil felino, del ave veloz majestuosa y de la sabia sujeto femenina nutricia que le dio la vida.

A lanzazos se abre paso  
 entre la caballería  
 del ejército español.

En este poema mínimo, la escena memoriosa construye el lugar de la lucha justiciera dispar entre el *weychafe* libertario que porta solo una lanza y el invasor que se multiplica entre caballos y arcabuces. Sin embargo, los

atributos que visten a Lautaro lo conforman con una fuerza invencible: su nombre propio y todos los nombres que en él perviven.

Viviana Ayilef en su poema “Arte poética” pareciera decirnos que la poesía es memoria. Afirma: “viene después” porque lo que hay “antes” son los compañeros, las miradas de los hijos, los viajes, sus historias “otras”. Entonces, la palabra poética vendrá después, porque antes está la lluvia, el vivir migrando “entre lo propio más ajeno”, en las ausencias, en los despojos. Así, la palabra poética llega “únicamente” para “calmarnos”, como si arribara luego de una ardua lucha, después de una batalla por recuperar la vida: lo que hubo antes. Pareciera que ella, en su ancha plenitud fugaz, alimenta esta poesía agónica que se debate entre la vida/muerte porque el “antes” resulta asido al duelo por la pérdida y a causa de ello, tal vez, el nombre escrito no recobre en su vacío/pleno nunca lo perdido.

Karla Guaquín en el poema “Ñuke mapu puke weychafe” (“Guerreros de la madre tierra”), construye una voz poética que acoge la llegada de dos muertos: Matías Catrileo y Alex Lemún. El tono de la acogida poética no es fúnebre, el temple es celebratorio: “*marrichiweo!*” es el grito que dice “venceremos, diez veces venceremos”. Como si la muerte de Catrileo, joven estudiante universitario de 23 años, a manos de la policía de Chile el año 2008 y la de Lemún, estudiante de 17 años, en el año 2002, muerto a causa de un perdigón de plomo en la cabeza disparada desde una escopeta Winchester, se volvieran un lugar de resistencia memoriosa inacabable. El poema termina con la repetición cíclica del *winka* que se esconde, luego de despojar y asesinar a mansalva, en las “normas del poder” colonial-capitalista:

en el mismo año  
 en el mismo mes  
 en el mismo día  
 que sus pasos exudan traición.

Si como afirma Butler, la pérdida nos reúne a todos en un tenue nosotros, esta voz poética convoca esa imagen de lo humano que nos toma de la mano para volver a preguntarnos por las vidas que cuentan como tales y lo que hace que una vida valga la pena (2009, 47).

### Cierre en suspenso

Pienso en la noción de tono poético. La imagino en consonancia con lo que Blanchot refiere respecto del tono en la escritura. Si al escribir damos lugar a lo incesante, aquello que nunca termina, entonces el tono que nos conmueve es aquel que hace silencio en la escritura para dar lugar al eco de lo que no puede dejar de hablar, así toma forma y sentido aquello que habla interminablemente (1992, 20-21). De esta manera me atrevo a nombrar el impulso poético de tono memorioso que surge en las escrituras de las mujeres mapuche. He perseguido, en consecuencia, ese pulso, su modulación sinuosa, arrebatada, melancólica o en calma espiritual al leerlas y me he subido a esa amplificación haciendo gala de lo que Alicia Genovese llama el “arrastre subjetivo” (2011, 19) despertado por la escritura poética, ese que estalla como labor creadora de sentidos. Si la cuestión central del ímpetu lírico es “el deseo”, como afirma la misma poeta argentina, me siento autorizada para conectar esta aseveración con el bello lema de Ricoeur: “la fidelidad al pasado no es un dato es un deseo” (2010, 633). En este singular lenguaje poético mapuche la fidelidad/deseo sería un pliegue múltiple que se halla en cada recodo sinuoso de las palabras en mapudungun y en español, en esa presencia/ausencia de ambas lenguas, su ambigüedad y su certeza, en su música y en sus sin-sentidos reverberantes.

Mujeres mapuche, sujetos deseantes en la escritura poética que explota y le pone rostro a la carencia, nombre a lo perdido, denuncia al despojo, da luz a lo recobrado, eco a lo imaginado, todo ello como posibilidad de nombrar el triunfo memorioso. En esta labor de reencuentro en la escritura con lo perdido/arrebatado, algo se revela vinculado con aquello que las poetisas devienen, llegan a ser. Judith Butler nos señala que cuando enfrentamos el trabajo de duelo algo de nosotros se nos revela, y ese algo dibuja el lazo que nos une a los otros y a las otras. Lazos o nudos que nos constituyen en la posesión/desposesión. Así la emergencia de lo ético-político posibilita elaborar el sentido de una comunidad: nuestra dependencia y nuestra responsabilidad ética para pensar(nos) (2009, 49). Estas mujeres mapuche nos entregan un conjunto múltiple de imaginaciones de lo poético que se hallan ancladas en experiencias de sujetos diversos, complejas y potencialmente contradictorias por el solo hecho de constituir elaboraciones de mujeres cruzadas por variables sociosimbólicas: género y etnia.

Sí, en ocasiones esta lectura me pone de cara a la negatividad: la fantasmática, un insondable, pero también me enfrento a la afirmación plena regalada por el impulso creador, el recuerdo-imagen abierto y múltiple. Estas escrituras de mujeres mapuche me sitúan ante la interrogación y el desplazamiento del pasado que posibilita habitar transformadoramente el presente y atisbar el futuro en lo pequeño, infinitesimal, abierto siempre a lo im-posible.

Vuelvo mi rostro suspendido hacia la afirmación en la coexistencia de la afectividad e imaginación en trama con el lazo social. Emergencia de una revuelta im-posible que se halla unida a la agonía pendular de las voces poéticas figuradas en la escritura. Vuelvo a las preguntas que me he hecho a lo largo de estas indagaciones de la escritura poética de mujeres mapuche, detonadas por la provocación feminista kristevana: ¿es que las mujeres estaríamos más dispuestas a la revuelta? ¿Las mujeres podríamos re-elaborar un cultivo para la revuelta íntima y la revuelta del lazo social? ¿Cuáles mujeres, situadas en qué territorios? Si el territorio mapuche, en toda su amplitud, enmarca la producción de estas poetas ¿cómo pensar la violencia colonial que subyace a la pérdida, como experiencia límite en ese peor orden posible? Como respuesta tentativa afirmo ese margen de resistencia, potencia, rebelión, goce y fiesta de lo poético justiciero que emerge de las creaciones de las poetas estudiadas. Goce y fiesta del ejercicio memorioso que re-inventa, así como posibilita la proliferación de diferencias diferentes, la mixtura, las ambigüedades, incertidumbres, los nudos, las salpicaduras (Mora Curriao y Moraga, 2010, 335-336) en estas creaciones del no olvido de la cultura-escritura mapuche, la que celebra en toda su plenitud la vida/existencia/experiencia ética-estética y política de las mujeres creadoras mapuche.



CARMEN BERENGUER: “LA LENGUA FIJA SU MUDA”<sup>1</sup>

*Vacío en la lengua seca  
Habla porque es lo único  
digna lengua.*

**Carmen Berenguer**

*[L]a literatura y la escritura elaboran un conocimiento  
arriesgado, singular y que se debe compartir sobre el deseo de  
sentido anclado en el cuerpo sexuado.*

**Julia Kristeva**

“Carmen Berenguer: ‘la lengua fija su muda’” (2006, 107), pretende cercar la poesía producida por la autora chilena desde sus inicios, en los años ochenta, hasta la actualidad en Chile. Considera como *corpus* del análisis todos los textos publicados por la poeta desde *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) hasta *Maravillas pulgares* (2012a).<sup>2</sup> Mi escrito plantea tres movimientos analíticos en trama. Primero, intenta rastrear las particularidades signicas de su escritura, forma y materia de lenguaje dispuestas en las páginas de los textos; junto con ello, persigue discurrir acerca de sus derivas, (sin)sentidos vinculados a variantes temáticas relacionadas con diferencias sexuales, culturales, políticas, artísticas en el marco de contextos nacionales chilenos. Por último, evidencia la incardinación de la diferencia sexual presente en esta singular creación y su creadora.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Publicado en Sutherland, Juan Pablo (ed.). (2016). *Cuerpos y hablas disidentes en la poesía de Carmen Berenguer* (109-121). Santiago: Piso diez Ediciones. También publicado en [www.bibliotecagragmentada.org](http://www.bibliotecagragmentada.org)

<sup>2</sup> De toda la producción textual de la escritora, cuatro libros corresponden a textos que reúnen poemarios publicados con antelación: *La gran hablada*, *Chiiit, son las ventajas de la escritura*, *La casa de la poesía* y *Venid a verme ahora*. Cfr. Bibliografía de la autora. Este escrito no considera su última publicación, el poemario *Mi Lai* porque fue armado con antelación a dicha publicación del año 2016.

<sup>3</sup> Afortunadamente, anchas son las escrituras críticas que han asediado la poesía de Carmen Berenguer. Me han interesado las aproximaciones realizadas por mujeres en su diversidad y elaboradas desde los años ochenta en el siglo xx, hasta la actualidad. Entre ellas destaco las siguientes: Raquel Olea, Soledad Bianchi,

“La lengua fija su muda” condensa la invención poética de la autora. Esta aseveración pone en el centro de su ideación poética singular a la “lengua” como ese territorio que permitirá el despliegue de las invenciones artísticas particularizadas como verbo-habla: sus obsesiones, inclinaciones, sus obliteraciones-reiteraciones, incitaciones, su equívocidad, sus indeterminaciones. Una lengua ancha en su osadía, atrevimiento, revuelta. Una lengua que puede transmutarse, órgano muscular rojizo-pálido que permite degustar, deglutir y modular sonidos de lo (in)humano y remitir a la materialidad circundante: laringe, labios, boca; órgano para libar y lamer. Entonces aparece lengua-cuerpo húmeda en sus fluidos, blanda-dura, blandura, en sus gestos y torceduras. Este imaginario corporal se pliega al otro, aquel de la abstracción, de la simbolización, de la entrada a la cultura y al nombre del Padre. En consecuencia: sistema de comunicación verbal, escrito, sistema lingüístico, considerado como estructura, asimismo como vocabulario, gramática, alfabeto de esta poética alteradora por creadora e inauguradora de signos-sin-sentidos. Pero, ¿qué hace esta lengua?, pregunto. Fija, me responde la voz poética. Es decir, hinca, clava, asegura un cuerpo en otro; pero también puede poner, reparar, notar lo que funciona como complemento directo en esta aseveración: su muda. Entre estos opuestos fijar-mudar transita el quehacer poético. Mudar como cambiar/remover de piel, como alterar la forma, como dejar/abandonar un sitio para construir otro espacio, efectuar la muda de la lengua que fija. Fijar para mudar, mudar para fijar. La poeta dice:

Cuando hablan de arte, está ese espejo señalándome su estética.  
Tal charco latino platica y murmura orfandad en tal sabiduría. Ese charco hizo su escuela en mi cabeza y pobló la incoherencia. Me vi buenamoza dando tumbos por los obstáculos de mi ceguera,

---

Eugenia Brito, Magda Sepúlveda, Patricia Espinosa, Lorena Garrido. Detecto en ellas un punto nodal: la emergencia del cuerpo femenino en la materialidad signíca de Carmen Berenguer. Además, como bien señala Patricia Espinosa, la poeta Berenguer deja entrever en su creación una labor como crítica literaria. Al respecto la propia autora en cuestión se nombra como “activista cultural”. Ver: *Naciste pintada* (1999). En este sentido habría que señalar la labor de la autora como gestora y crítica del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, encuentro de 1987. De este evento emergería el texto *Escribir en los bordes* del cual Carmen Berenguer es una de las compiladoras.

devolviendo una imagen ondulante después de la lluvia que arrastra puertas y ventanas cerro abajo (1999, 66-67).

Este arrastre material en su rodada envuelve cruda y bellamente 'la lengua fija su muda' como modalidad poética territorial desde un cuerpo femenino que da tumbos. De este modo, Carmen Berenguer explora espacios, terrenos, territorios, geografías, construcciones, formas, fuerzas, volúmenes, intensidades. Todas extensiones que dan cabida a la búsqueda interminable de lo poético en constante construcción ilimitada. Las páginas en blanco, una de estas zonas de exploración para este hacer poético, posibilita el movimiento forzoso, ondeante antes que anguloso o lineal. La sintaxis fragmentada altera los sentidos, estos multiplican: signos abiertos para otros signos. Las palabras alteradas, inventadas-discontinuidades sígnicas-, perturban letras y sonidos, dejan suspendido el significante y su envés, la ancha simiente semántica. Diseminación, diría Derrida (2014). Así ocurre en *Bobby Sands* (1983), bello poemario que encubre el cuerpo hambreado para la muerte inevitable montado en la lengua encabritada hasta lo infinito, así se pierde la materia poética imposible del propio Bobby Sands. Lo físico, la sensación: la boca, lo que sale de ella, las náuseas y la expulsión del vómito como la muerte y el contorno de la boca, los labios teñidos del rojo sangre y las palabras que intentan garabatear, pintar, dibujar, grafitear en el muro de la página. Muro-página para escribir incansable esta denuncia, este activismo poético que implica jugarse al decir porque es inevitable no decir, para que se escuche, aun en dictadura. Una arquitectura, una infraestructura poética que da lugar a la aparición de una acción poético-política: la huelga de hambre de Bobby Sands. Vida-muerte se juega su ruleta en este muro-texto-página porque no es posible de otro modo cuando la revuelta social y política se encarna en los huesos y en el cuerpo. La resistencia y la vulnerabilidad humanas quedan expuestas en los signos de este poemario (Butler, 2014). La precariedad de la escenificación corporal hambrienta se hace visible en este espacio de lenguaje poético como si fuera una forma corporal arrojada a la tarima. Construido desde la vulnerabilidad resistente el cuerpo poético de Bobby Sands acomete un asalto a los barrotes carcelarios al encarnarse en la voz que la poeta favorece. Esta es una consecuencia afortunada y resistente. El cuerpo aparece en escena

por el vínculo que implica el lazo social, ese que transforma al cuerpo individual, solitario, en cuerpo político.<sup>4</sup> La belleza, densidad y atrevimiento de este poemario, marcará de aquí en adelante la creación de la autora. Entonces, interesa remitir a la cuestión tonal en esta poesía. Ella se recubre de tintes, matices, ritmos, colores y entonaciones diversas, como ocurre maestramente en *Huellas de siglo* (1986). Las mezclas, cruces, sobre-posiciones de signos, aperturas siempre, le dan una intensidad al tiempo y a los indicios que en este poemario resultan centrales desde su título: saber y recordar. En este juego aparece la palabra dulce, lengüita trino, pero también palabra trunca, cuchepa, efímera. Labios, colores, aguas, espina ardiente. Adornos de palabras, “verba de mis ardores”: furor, fuego, llama, fogosidad, ansia, anhelo, enardecimiento, eficacia de la verba. Continuidad de “su escritura” y la que viene, la que vendrá. El lenguaje desborda estilos y formas de decir la materia poética. Puede inclusive llegar a ser un habla simuladora, una lengua en jergonza. La algarabía de estos modos tiene su extrema-dura en lo que me gusta llamar su ‘hablar en lengua’.<sup>5</sup> En *A media asta* (1988) la página en blanco es otra vez un espacio para jugar con mayúsculas y minúsculas así como con la disposición de los signos dudosos en las hojas vacías. En este poemario las palabras inciertas, la sintaxis herida, las onomatopeyas se conjugan para decir el vejamen y la toma de cuerpos femeninos. Cuerpos que (no) importan, abyectos, invivibles, territorios in-explorados (Butler, 2005). Estas territorialidades se pueden leer en el “chiiit”, que pide silencio cómplice, como una emergencia: “chhhit, son las ventajas de la escritura” (Berenguer, 1988, 33). Un gesto cómplice, un secreto compartido que nos hace partícipe de la posibilidad de encarnar en la escritura alterada las flagelaciones y dolores de los cuerpos dominados por el sistema sexo-género capitalista, racista, patriarcal, colonial, depredador (Rubin, 1996): “las grietas hablan más”. Así las dislocaciones, los

<sup>4</sup> Ver “Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social I” en este mismo libro.

<sup>5</sup> En el uso popular ‘hablar en lengua’ es un acto que ocurre en ciertos espacios propios para los ritos religiosos en los que lxs participantes pueden ser ‘tomados’ por los espíritus y en ese paroxismo, éxtasis celebratorio de la conexión con lo divino, es posible que emitan sonidos y hablas que no son inteligibles sino en el marco de ese ser tomado por el espíritu invocado.

sobreentendidos y las figuras del silencio o del habla calladita, dicen el exceso en su obturación. Sangra la lengua al mordérsela, para callar en rojo lo que grita su silencio. El cuerpo femenino explosiona desde las vulvas (colores malva), conducto membranoso y fibroso que se extiende hasta la matriz y se multiplica en las mujeres onas, indígenas violentadas y (des)aparecidas en añosas fotografías en sepia. Pienso en el clítoris, ese pequeño lugar llamado amor o dulzura de Venus dispuesto para el goce, ese que fuera desplazado freudianamente para dar lugar a la vagina como canal de penetración (Laqueur, 1992). La bandera, signo ondeante ensuciado con los fluidos femeninos, aparece figuración de grito genealógico aporreado por la violencia, el abuso y la dominación:<sup>6</sup> “Cuéntame, te cuento, déjame contarte”. *Sayal de Piel* (1993) nos obliga a sentir las percepciones que la textura, la tela y el tejido, como pieles, favorecen la emergencia de la lengua poética y sus pliegues. La piel, esa membrana que cubre el cuerpo compuesta por la dermis, capa conjuntiva más gruesa que se halla bajo la epidermis, se multiplica en diversos tegumentos que facilitan el tacto. Sentido corporal que hace posible la percepción de las sensaciones de con-tacto, presión y temperatura. Lo poético moldeado puede ser el pellejo, piel del animal cuando está separado del cuerpo, o el pellejo humano, como aquella zona que se puede ocupar como sitio de habitación-construcción. Escritura (in)humana en su anchura: el cuero correoso del lenguaje poético. En esta espiral material y perceptiva se entremeten los fluidos, los sentidos, las texturas del cabello, las excrescencias de las pieles enfermas, los (c)olores de la piel, el cuerpo desnudo (desollado) y aquel otro, vestido. Relieves deformes, informes. Masa. En *Naciste pintada* (1999), la escritura parece dar un giro convulso hacia la prosa poética, el relato y el testimonio. Texto excesivo, abundante e interminable por doloroso. Contundente en su ímpetu de lente recordatorio coral: la fotografía de la casa de tortura de Borgoño 1470 reiterará este tono que asocio con la noción de deber de memoria (Ricoeur, 2010, 119-120). En su obra gruesa, esta casa-cárcel des-aparecerá a lo largo de todo el texto. Por otra parte, el olvido de reserva noción que enuncia Ricoeur (154), favorece el impulso que hace posible recortar, seleccionar,

<sup>6</sup> Ver “Memoria, escritura poética y diferencia sexual: dos poetisas chilenas” en este mismo libro.

diversas formas de lenguaje y discursos: prosa-relato-cuentos-cartas-recados, versos, citas e intertextos de poetas y autores, documentos-archivos de la tortura en el Chile dictatorial. En este texto pulsan las historias acrisoladas de las mujeres: sus relatos excesivos, excedentes, los que no cuentan. Las marginales, las desconocidas, las asesinas, las lesbianas y las inmersas abyectamente en lo político, presas-políticas, toman la palabra. Aparecer en lo público a partir de la palabra viva, dice Hannah Arendt (1988, 15). La poeta descentra la univocidad de una lengua para (des)habitar otras: lengua de visiones, la lengua de lo femenino, arcaica y novedosa en sus roces, resistencias, vulnerabilidades, locuras, criminalidades; la lengua de los documentos políticos, de la conversación y del diálogo, así como de la confesión. Su(s) propia(s) historia(s) secreta(s). Una arquitectónica reiterativa talla el texto completo: la(s) casa(s). Lo cotidiano, la poesía y lo inmóvil habitarán estas moles que guardan una economía cultural de la barbarie. Ninguna de estas categorías se salva de la prisión: la locura, el asedio inacabable del habitar duramente. La “Casa inmóvil” cobra una densidad tortuosa al poner en escena las prisiones de las mujeres políticas durante la dictadura, esa internación. Mi gratitud a la autora ante este reconocimiento que ostenta la resistencia/vulnerabilidad de las mujeres enredadas en lo político y castigadas por ello. En *mama Marx* (2006), el impulso diverso de exploración en el lenguaje se hace sonoro y múltiple: acentúa el carácter citacional, con ello la duplicidad, duplicación, la iterabilidad, la multiplicación de voces y contextos, sin que exista necesariamente un anclaje absoluto en alguno de ellos. Marx aparece desestabilizado desde el título junto con su filosofía sobre la producción, la lucha de clases y la economía. Será inevitable, entonces, que emerja Nietzsche y su conciencia trágica desde el epígrafe, expandiendo sus ondas reverberantes y que Freud, silenciosamente, se deslice desde el análisis de lo intrapsíquico que pulsa en la elaboración estética, como tercer ángulo de la trilogía teórica (Kristeva, 1998, 63-81). La triangulación de pensadores hombres en este poemario, abre territorios para concebir lo (in)humano desde perspectivas y aristas sinuosas en el siglo xx-xxi. Ricoeur inscribirá a estos tres pensadores en la corriente que llama “escuela de la sospecha” y los asemeja en ese ejercicio negativo de “la verdad como mentira” (1987, 32-35). Subyace en el

poemario una in-cierta complicidad con estas producciones filosófico-políticas. Sin embargo, junto a estas autoridades del conocimiento universal, aparecen mencionadas La pequeña Lulú y Mafalda, dos íconos de la sabiduría del mundo infantil habitado en los *comics*. Estas mínimas figuritas femeninas portan la irreverencia citacional que desclasifica, descategoriza lo dialógico que emerge en el poemario, desnivelándolo, hasta hacerlo trastabillar en su seria gravedad. En *Maravillas pulgares* (2012a), poemario bellamente breve, se hallan nuevamente las densidades signícas aludidas con anterioridad, tales como la cuestión de un lenguaje poético hecho de lo que Bajtín llama “corredor de voces” (1990, 313). Su polifonía. Los sonidos, signos elusivos, copan el despliegue del poemario en sus tres partes. Imágenes fotográficas montan escenas como si fuera un paisaje filmográfico silencioso a lo Ingmar Bergman. Importan los desplazamientos, aberturas, fracturas y desestabilizaciones de las imágenes y las figuras. Se halla, asimismo, una insistencia: la reiteración del territorio simbólico que trabaja la memoria del cuerpo femenino en un tono metamórfico, en constante transformación lindando de secreta manera con formas animales. En esta trama multiforme aparece el cuerpo a cuerpo con la madre (Irigaray, 1994, 32-34). De esta urdimbre parecieran surgir los prodigios poéticos a la manera de un trenzado de manos hacedoras, (madre-hija multiplicadas) las que urden el texto, tejido, textura, textual que retrotraen a los intentos de *Sayal de pieles*, *A media asta* y *Naciste pintada*. En “Ovillos” dirá esta condensación: “Y el lenguaje de su arrullo”. En consecuencia, la voz de la poeta devendrá “exploradora consolada” porque toma el camino de des-ovillar lo enredado en el vínculo con la madre y logra, de este modo, abrir el universo diverso de lo inhumano desde el lugar de la sublimación (Kristeva, 2013, 26). Carecemos de inocencia ante esta trama. Como señala Kristeva, no hay nada idílico en la experiencia materna, la inestabilidad que la constituye puede dar un viraje hacia la exaltación maníaca, hacia la depresión o la agresividad de la proyección/identificación. Sin embargo, la pasión materna puede elaborar el lazo posible con el otro/otra y transmutar la pasión en desapasionamiento (Kristeva, 2009, 53-54). Es en esta línea de indagación, cercana a lo dramático presente en esta escritura, que postulo como un surtidor inagotable la vertiente performática que la poesía de

Carmen Berenguer ofrece (Cangi, 2012, 177-185). Leída esta como un flujo material (arena, ripio, cemento) de tinte dialógico cercano a lo teatral, lo escénico, a las performances, forma artística visual/plástica que invadiría/tomaría por asalto lo poética y se mezclaría con ella desvirtuándola como pura literatura.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Para esta entrada solicito a Carmen Berenguer que me cuente acerca de su trayectoria en este campo artístico relativo a lo performático. Gentilmente, me envía un listado de las diversas creaciones audiovisuales realizadas desde el año 1988 hasta el año 2013. Este material ofrece una entrada interpretativa y crítica seductora que ampliaría esto que señalo: un punto de anclaje con su poesía.

LA ESCRITURA (IN)COMPLETA DE  
ANTONIETA RIVAS MERCADO<sup>1</sup>

*Hay dos clases de seres humanos: aquellos que apartan la muerte de su pensamiento para vivir mejor y más libremente y aquellos otros que, por el contrario, se sienten vivir con más fuerza y más inteligencia cuando la acechan en cada una de las señales que ella les hace a través de las sensaciones de su cuerpo y de los azares del mundo exterior.*

Marguerite Yourcenar

*Y las líneas de fuga del lenguaje siempre terminan así: el silencio, la interrupción, lo interminable o incluso peor.*

Deleuze y Guattari

1

La intensidad de la escritura (in)completa

*me adelanto en salvar lo esencial: mi obra no escrita*

Antonieta Rivas Mercado

De la producción escritural de Antonieta Rivas Mercado quedan los fragmentos de un impulso creador signado por la urgencia que no llega a término. Este, su sello, se instala en contrapunto con uno de los escritos acabados de la intelectual mexicana: *La campaña de Vasconcelos*.<sup>2</sup> Resulta develador que este texto escrito para enaltecer al héroe, haya sido pensado por la autora como un intento de situarse desde algún lugar posible en el medio intelectual mexicano; surgió desde la exigencia y voluntad creadora autoimpuesta intervenida por cruces identitarios. Hay otro impulso creador, sin embargo, que no alcanza a materializarse. Esa escritura siempre se verá aplazada, casi como un deseo que no llega a término, aun cuando la urgencia implique escribir una y otra vez planificaciones

<sup>1</sup> Publicado en Alicia Salomone, Luongo, Gilda, Natalia Cisterna, Darcie Doll y Queirolo, Graciela. (2004). *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres intelectuales 1920-1950*. Santiago: Cuarto Propio.

<sup>2</sup> El texto elabora a manera de ensayo-crónica la campaña presidencial de José Vasconcelos en México. Antonieta Rivas Mercado escribe el texto fuera de México, después de abandonar su lugar como asesora y acompañante en el trayecto que Vasconcelos hizo por México en el año 1929. Ver: Schneider, 1987, 33-183.

que ponen a esta, su creación imaginada, en el lugar de lo posible. A este péndulo creador de posibilidad e imposibilidad aparece conectado su desapego, su cansancio, el desamor, que la dejan en el sitio próximo al suicidio, inaplazable por mucho tiempo. El gesto de muerte es otra obra/acto de Antonieta Rivas Mercado (Unruh, 1998, 61-84). Prefiero leer en este gesto/acto su expresión libertaria, algo de la (in)completud que la deja instalada en la escena intelectual junto a otras magníficas de impulso suicida de nuestra literatura latinoamericana. Deseo leer en este acto final, la muerte por impulso de tanta vida, no la carencia de vida sino su exceso, escenificar hasta el final, poner en escena la pasión para dejarnos a lxs espectadorxs pensando y viviendo en ese pensamiento creación de una mujer de comienzos del siglo xx.

Su obra “completa” así llamada, resulta ser una oblicuidad que no puede pasar inadvertida a lxs lectorxs. Deseo indagar, desde cierta sospecha, cuáles son los posibles sentidos que se despliegan en esta (in)completud, puesto que de alguna manera el armado de su obra completa, como intento de totalidad, resulta estar hecho de fragmentos. No solo en relación con aquello inacabado, aplazado, sino también por la presencia de una escritura central, más central inclusive que *La Campaña de Vasconcelos* y que vertebra, tal vez, el intento de totalidad: *Las 87 Cartas de amor a Manuel Rodríguez Lozano* y el *Diario de Burdeos* (Schneider, 1987).

Me interesa examinar la escritura de esta sujeto intelectual mexicana en tanto obra abierta para iluminar esa producción ligada a los referentes obra/vida que arman un entramado del sujeto femenino suspendido en un devenir, así como a esa cierta imposibilidad de completud situada en un contexto creador difícil y de alguna manera solitario para las mujeres de la época. Contexto desafiante y obstaculizador en tanto impulsor del llamado mesianismo posrevolucionario<sup>3</sup> que coexiste en tensión con la

<sup>3</sup> Tanto Jean Franco como Vicente Quiarte proponen este contexto cultural y social como determinante para la creación de mujeres de la época: Frida Khalo, Tina Modotti, Clementina Otero, Nahui Ollín y Antonieta Rivas Mercado. Jean Franco examina de manera central el aliento que la Revolución Mexicana dio para el surgimiento posterior del mesianismo posrevolucionario. Este transformó a los hombres en superhéroes y favoreció el surgimiento de un discurso que asociaba la virilidad con la transformación social, de tal modo que marginó a las mujeres del escenario de cambios en el momento en que emergían visibilizándose. Quiarte focaliza la aparición de las cinco mujeres mencionadas en el contexto del México

presencia de un movimiento vanguardista y experimental como los llamados Contemporáneos.<sup>4</sup>

Sostengo que la potencia de esta escritora radica en lo que llamo ‘la intensidad’ de su acto gestual y verbal creador. En esta línea de trabajo postulo esta escritura próxima a lo que Deleuze y Guattari llaman “literatura menor”, focalizada casi fundamentalmente en la “forma de la expresión” y en la “forma de su contenido” que se ofrece desde esa intensidad fragmentada o no acabada (1978, 28-44). Antonieta supo crear un “devenir menor en su escritura” y en esa instalación generó su vínculo con lo político: el posicionamiento de una sujeto creadora que conecta su nudo creativo con otros nudos culturales, sociales e ideológicos.

En esta vertiente me interesa develar una cierta desterritorialización que ocurre en la exploración que las mujeres intelectuales hacen de la expresión verbal que permite la creación. Hay una línea genealógica en esta producción de mujeres que informa de su especificidad en tanto sujetos en tensión, posicionadas en los márgenes dada su condición sexo-genérica, pero intentando a la vez instalarse en lugares más centrales de la cultura. Lugares que, por cierto, constituían espacios de privilegio para los varones. El lenguaje, como materia signíca usada por minorías situadas de manera marginal en la cultura, de algún modo es alterado en su fluidez, minado en su decibilidad escritural, en sus estrategias lógicas.<sup>5</sup> La reflexión de Antonieta Rivas

---

de la década del treinta y evidencia la puesta en escena que hacen del cuerpo, la sensualidad y el erotismo, transgrediendo de este modo las representaciones más tradicionales de las mujeres en la cultura. Por otra parte, Kristin Pesola examina en su tesis doctoral el lugar que ocupó Rivas Mercado entre el proyecto cultural nacionalista y los poetas contemporáneos, analiza la lucha por la legitimación sexual y artística de la intelectual en el cruce de estas dos tendencias (Franco, 1994, 140-168; Quiariarte, 2000; Pesola, 2001).

<sup>4</sup> Los Contemporáneos fue el nombre que recibió un grupo de escritores mexicanos en el que se encontraban entre otros, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Este grupo constituyó la corriente vanguardista del México posrevolucionario y se instaló en franca oposición a la corriente de redentores superhéroes del nacionalismo mexicano. Ver: Blanco, 1978.

<sup>5</sup> En la investigación que el equipo llevó a cabo detectamos, desde el análisis de la recepción de estas autoras, que la crítica dejaba entrever el lugar incierto desde donde leer a estas autoras y en este descentramiento las operaciones y estrategias de recepción se valieron de los lugares más comunes en su intento de resignificación: virilizar esa escritura y situarla como excepcional, mirarla

Mercado respecto de la diferencia genérico-sexual fue uno de los núcleos que condicionó la forma de su contenido escritural y está presente en sus diarios, cartas, cuentos, ensayos críticos, así como en los fragmentos de su novela y del teatro. Es posible pensar que el acceso a la producción escritural por parte de las mujeres de esta época hace de su escritura algo imposible, pero subvertir este mismo tono reflexivo, posibilita considerar también la ‘imposibilidad de no escribir’ que incita la transgresión de los dominios culturales. Entonces esta inevitabilidad de escritura grita su propia alteración.

Sostengo que la escritura de Antonieta devela su complejidad porque está alojada en un impulso creador que forma parte de su proyecto cultural *otro*, una suerte de montaje que va a contrapelo de aquellos proyectos viables en su contexto. El suyo está conectado pulsionalmente a su vida escenificada en la pasión y en la diferencia resistente más que en la obediencia ante los mandatos culturales y sociales. Es por ello que el suicidio encaja de manera perfecta como acto, como escena de un guion que no concibe otro final en su obra/vida.

Antonieta Rivas Mercado nació en México en 1900, es decir que su impulso creador la instala en pleno desarrollo de la modernidad latinoamericana y la sitúa también en el México revuelto y complejo tras la Revolución Mexicana (Franco, 1994, 144-168). Desde sus primeros años recibe una formación privilegiada dado que su padre y su madre pertenecen a la burguesía nacional. Viajará tempranamente a Europa y en sus estudios con selectas institutrices extranjeras aprenderá latín y griego, leerá a los clásicos así como dominará el francés y el inglés. Salvador Novo dirá de la escritora “Ella que una vez quiso estudiar para linotipista, que ha viajado por todo el mundo, que nada, monta a caballo, que ha emprendido cursos de filosofía y de idiomas”.<sup>6</sup>

La figura de Antonieta escenifica en el contexto de la década del veinte a la mujer moderna, en el devenir de su liberación sexo-genérica y en la búsqueda de identidades más flexibles que transgreden el calce genérico de la época. Su formación intelectual y artística la impulsará a mantener vínculos con intelectuales destacados, tanto nacionalistas como vanguardistas. Es, tal

---

como un reflejo de los sentimientos y las emociones, justificarla a partir de mitos biográficos, desautorizarla por estar fuera de tiempo, entre otras.

<sup>6</sup> Citado por Vicente Quiriarte (2000).

vez, esta vinculación con los polos en tensión de la cultura mexicana lo que la posicionará más radicalmente en cierto *topos* que se pretende ambiguamente cercano y a la vez lejano de ambos. Es la búsqueda del espacio propio tensionada por estos extremos lo que la vuelve resistente a quedarse para siempre en un solo tono de impulso vital que la dispone a la creación.

El teatro será uno de los primeros nichos que le posibilita su despliegue artístico.<sup>7</sup> Colabora en la década del veinte en el levantamiento de uno de los grupos más destacados en ese ámbito mexicano, el llamado teatro Ulises.<sup>8</sup> Junto a creadores de talento tales como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Andrés Henestrosa y Manuel Rodríguez Lozano comparte la aventura teatral. Allí actúa, escribe y traduce piezas dramáticas y es capaz de transformar una de sus casas en escenario lo que posibilita montar piezas de teatro experimental; además, produce y gestiona montajes teatrales de envergadura. A fines de la década del veinte inicia sus viajes a Nueva York y a Francia, escribe cartas de amor y su *Diario de Burdeos*, trabaja en traducciones literarias y adaptaciones de novelas al teatro. Intenta la escritura de sus novelas y también escribe algunos artículos sobre la condición de las mujeres mexicanas.<sup>9</sup>

El desplazamiento territorial de Antonieta Rivas Mercado, sus viajes para sanar o para huir de México con su hijo, sus amores y deseos, su sexualidad, las resistencias y entregas a la hipertrofiada presencia de los padres/dioses/amantes intelectuales, están en su escritura de manera que

<sup>7</sup> Vicky Unruh señala, en su artículo ya citado, que Antonieta desde pequeña se entrena en montar *performances* y que ese apresto la acompañará en la creación de sus personajes durante toda su vida y formará, asimismo, parte de su proyecto cultural.

<sup>8</sup> En el año 1928, en México, surge un grupo de intelectuales entre los 25 y 30 años de edad quienes fundan el Teatro Ulises. Toman el nombre de una revista que hacían circular. A la vez que ponían en escena obras de vanguardia, traducían a autores tales como Eugene O'Neill, Jean Cocteau, entre otros. El fundamento de este teatro era instalar un gesto de apertura a la experimentación teatral. Querían formar parte de la contemporaneidad de afuera de México e iniciar una búsqueda estética.

<sup>9</sup> Dos son los artículos que aparecen en *Obras Completas*: "La mujer mexicana" e "Ideales de las mujeres". También aparece la reseña que Antonieta hace de un texto de Margarita Nelken: "En torno a nosotras". No se han encontrado aún los artículos que supuestamente escribió sobre Sor Juana Inés de la Cruz y otro sobre la Malinche. Jean Franco, en el artículo citado, señala también que habría declarado su intención de escribir sobre Antígona.

es imposible desvincular mundo público y privado. Su escritura completa e incompleta me ha ofrecido una suerte de imagen de caja china o muñecas rusas. Todo lo que escribió cabe una y otra vez dentro de cada texto: las *Cartas* en el *Diario*, este en *La Campaña*, esta última en sus obras de teatro, sus cuentos en su *Diario*, su novela en *La Campaña* y en el *Diario* y así sucesivamente, en ese sentido no hay principio ni final en su creación, no linealidad, solo hay intensidad.

## 2

*La Campaña: el guión de la poseída*

*Estar poseída en forma semejante a la de hace un año, por el sujeto, con la diferencia de que ahora es para hacer arte, obra permanente; y antes era para hacer vida.*

**Antonieta Rivas Mercado**

Antonieta escribe *La Campaña de Vasconcelos* como una exigencia para sí, es la inevitabilidad de la voluntad escritural, como pulsión de muerte/vida que toma la figura de Vasconcelos inscrita en ella como mujer mexicana, amante y escritora. Estos tres ámbitos identitarios confluyen en una escritura doliente y genial, diferente en totalidad y en impulso al resto de su escritura. En su *Diario de Burdeos*<sup>10</sup> hace alusiones fragmentadas a esta escritura tormentosa y a través de este distanciamiento, que dicha creación verbal le permite en tanto la concibe como “la escritura de la ‘verdad’”, realiza una especie de confesión de este proceso.

Antonieta junta el material de los hechos, de los datos y así recrea ese México que le duele, al que abandona, del que huye, pero al que imagina redimido y resucitado. Pero México es a su vez Vasconcelos, a quien resiste, quien le duele, al que deja y recrea, imaginándose como mujer-amante y escritora mexicana. Hay en estas confesiones del *Diario* sobre la escritura de *La Campaña* un exponerse ante sí para despejar sus propios intentos de vida y escritura. Sin embargo, también confiesa su deseo de que este texto

<sup>10</sup> Las páginas del *Diario de Burdeos* aluden permanente y silentemente a este trabajo de escritura. Sin embargo, considero fundamentales las páginas 441, 443, 449, 464 de la edición de *Obras Completas* citada, ya que allí se da con particular intensidad este trabajo reflexivo sobre su propia producción escritural.

le posibilite una instalación diferente, más central en el ámbito de los intelectuales mexicanos. Es un ejercicio de escritura que le perturba y que siempre tiene detrás como fantasma, en un tono más liberador, la creación de esa novela y drama pendientes, que no llegará a terminar.

Pareciera que *La Campaña* no le perteneciera del todo como creación, siempre aparece insatisfecha de sus resultados. En uno de los pasajes de su *Diario* revela que habría anhelado que este texto fuera como un ejercicio psicoanalítico, en otros momentos se exige sobriedad y preeminencia absoluta de los hechos. Es su deseo llegar a ser una connotada y reconocida escritora dramática lo que también la impulsa en esta batalla por la forma del texto que enaltece al héroe redentor: Vasconcelos.

Otro elemento fundamental en este texto es el guion que Antonieta Rivas Mercado sigue para hacer de él un texto completo y cerrado sobre sí mismo. Las siete partes que lo constituyen arman un entramado geográfico del Sur, el Norte y el Trópico que se instalan como trazando un mapa en el que la figura del candidato presidencial del Partido Antirreeleccionista se desplaza seguido por un pueblo seducido en el instante. En este itinerario Antonieta sitúa los discursos del héroe, la palabra apasionada, encendida de promesas, en un escenario en donde es escuchada y creída por todos. Es la figura de Cristo/Padre que aparece en esta especie de escritura posesiva, embriagada y erotizada por el hombre que aparece como la salvación del México corrupto y manipulado por Calles y sus colaboradores norteamericanos que saquean a la nación. En este guion perfecto, que escenifica la tragicomedia mexicana, Antonieta monta al personaje principal en escena y copia en la escritura el modelo de alabanza y apología del mesianismo posrevolucionario. No obstante, desde la resignificación sospechosa, pienso que el texto socaba ese mismo guion, a través de ese impulso dudoso que deja traslucir la enunciación, de manera fugaz en algunas ocasiones, adelantando la caída y poniendo la duda, su propia duda respecto de este proyecto, su duda amorosa y también la duda intelectual respecto de la imposible transformación política y social de México.

Antonieta abandona la Campaña real, porque su cuerpo le impide continuar en ese impulso vasconcelista incierto, lo que el propio candidato no le perdonará. El cuerpo, territorio de ciudadanía de las mujeres, se resiste a seguir dócil y abnegadamente el sacrificio por la nación y su héroe. Antonieta

abandona la Campaña, además, para ir a refugiarse y así sanar su cuerpo y su psiquis en el país del enemigo, Estados Unidos. En la distancia, arma esta escritura en lucha intentando reiteradamente aclarar su propósito porque este es vago y está colisionando siempre con su constitución como sujeto.

La escritura del texto nos engaña muy bien, muestra que Antonieta de verdad cree, sin embargo, simula estar poseída porque necesita escribir e intentar su precaria instalación. Es en definitiva, el acto de la creación escritural centralmente concebido lo que nos arroja más allá de su convicción en el héroe y en México. Es esta sospecha la que me hace pensar que Antonieta en esta simulación de la poseída encendida, erotizada y creyente devela una estrategia planteada por ella misma en el texto “La mujer mexicana”. En dicho ensayo la escritora expresa su planteamiento respecto de ‘la diferencia’ como especificidad de las mujeres en relación con los varones. Sin embargo, señala que aún las mujeres no se encuentran con la forma de expresar esta diferencia, por ende es necesario escenificar, simular y travestirse en las formas y modos masculinos hasta ahora conocidos por ellas. Lo explicita como: “aprovechar la lógica masculina existente” (Schneider, 1987, 320). Por ello sostengo que *La Campaña* deviene una escritura cuya estrategia central consiste en coger un guion conocido, establecido culturalmente, y hacer un ejercicio de ventriloquía que le asegure esa instalación buscada como escritora latinoamericana, aun cuando sea una producción realizada a contrapelo de su propio impulso creador y de su subjetividad develada en el proceso a través de la escritura del *Diario*.

### 3

#### Ensayos sobre las mujeres: La “maternidad social”, una paradoja

*Las mujeres mexicanas en su relación con los hombres son esclavas.*

**Antonieta Rivas Mercado**

Antonieta Rivas Mercado escribió dos ensayos sobre la mujer mexicana a fines de la década del veinte. Uno es “La mujer mexicana” y el segundo “Ideales de las mujeres. Maternidad vs. Igualdad de derechos” (Schneider, 1987, 315-328). El contexto político escenificaba el México convulsionado por el proceso de la campaña electoral. Se tornaba irrespirable dada la gran tensión establecida entre quienes pretendían perpetuarse en el

poder y quienes lideraban el partido Antirreeleccionista. En esta época de crisis moral, las mujeres aparecían desde el impulso de constituirse en sujetos de derechos para sí mismas. Como contrapartida, emerge en esta misma época un discurso cultural y político androcéntrico que las obliga a volverse nuevamente hacia la construcción identitaria de ser las madres de la sociedad en crisis, las cauteladoras secundarias del camino que hacen los varones en la construcción nacional. Dada esta escena cultural, las mujeres se encuentran en la encrucijada de resistir o docilizarse nuevamente ante el calce genérico. Esta constatación no siempre resultaba ser parte de la conciencia de las mujeres aun cuando se expresara en discursos de denuncia. Por ello es que constituye un desafío a la hora de interpretar más complejamente los posicionamientos de las mujeres creadoras de cultura en esta época.

Es inevitable, entonces, que el tono de esta escritura dibuje la ambivalencia y plantee la contradicción. Su decibilidad fluctúa entre las aseveraciones y constataciones del lugar subordinado de las mujeres latinoamericanas que aún no llegan a ser lo que deberían para constituirse en sujetos portadores de ciudadanía. Por otro lado, constata que el lugar en el que se encuentra la mujer implica inevitablemente el de la “maternidad social” entendida como responsabilidad última y radical en tanto asigna responsables a las mujeres respecto de cómo se constituya moralmente la sociedad.<sup>11</sup> La autora no duda en responsabilizar a las mujeres por los desastres que los varones han instaurado como tono inmoral de época. Las preguntas indirectas dejan entrever dudas e incertezas respecto de la pertinencia de esta construcción cultural de género que las mujeres necesitan y deben asumir. Se constituyen, en tanto interrogantes, en la zona de un ‘no saber aún’. Desde mi lectura, develan el movimiento más sutil de una resistencia a la designación sexo-genérica. El tono de la denuncia, coexistente con el de aprobación del discurso dominante aborda cuestiones como que las mujeres mexicanas son esclavas de los hombres, por ello no tienen voz; las ha hecho creer que son incapaces de actuar puesto que son buenas; no son consideradas en la legalidad como sujetos paritarios. Todo esto se ve aplacado y reafirmado en la necesidad de que la mujer se eduque, se cultive con el propósito de responder de mejor manera a ese

<sup>11</sup> Respecto del concepto de “maternidad social”, ver: Vicuña, 2001, 263-272.

llamado para ocupar el lugar de la “maternidad social”. La escritura de sus ensayos construye a las mujeres latinoamericanas como resguardadoras de la moral, fundamentales para el proyecto civilizatorio y el progreso de las naciones. Se constituyen en quienes deben cautelar el camino valórico que los varones transiten para consolidar los intereses de la ciudadanía toda. De allí que se enuncie en estos escritos que el feminismo es una idea vacía y sin sentido para las latinoamericanas. La razón de ello, según la autora, se debe a la distancia que hay entre la constitución de las mujeres del primer mundo que lo hacen en la igualdad, en cambio las de estas latitudes necesitan cultivar una diferencia esencializada: ser madres de sus hombres, según el mandato divino.

Me interesa relevar en esta escritura la paradoja que surge al asentar el lugar carenciado de las mujeres en el ámbito político y cultural. Esta estrategia tiene su envés en el giro discursivo que posiciona desde la superioridad espiritual a las mujeres/madres. Carentes en lo público, superiores en lo privado. Se espera así la conformidad de los sujetos femeninos ante este mandato. En sus cuentos, Antonieta volverá a este lugar tensionado así como planificará en su *Diario*, de modo reiterativo, escribir sobre las madres posibles y la diversidad de su ejercicio. Asimismo, resulta transgresora en su intento de problematizar la naturalización de la maternidad.

Respecto de este mismo nudo me parece interesante la estrategia discursiva en la que Rivas Mercado toma a Gregorio Marañón, como intertextualidad, para elaborar su ensayo “La mujer mexicana”. Inicia el ensayo con una cita del representante máximo de la discursividad médica española quien afirmó: “El hombre hace la historia; la mujer hace al hombre”. Rivas Mercado, en una ecolalia defectuosa, intentará repetir el mismo discurso, pero ya deformado en tanto da lugar a la pregunta y porque en un gesto decisivo intenta situar la maternidad en contraposición con la igualdad de derechos. Es que en el guiño a la cita parece interrogar la posibilidad de que esta dicotomía quede en suspenso. Interroga también el elemento común, según señala la autora, a todas las mujeres: su fe en la creencia religiosa que las obliga a esa maternidad sin límites y responsable de la perfección moral de la sociedad. En definitiva, los discursos médicos, científicos y religiosos, constituyen un entramado ideológico con el cual Antonieta Rivas Mercado lidió para levantar un precario aunque resistente

montaje artístico y cultural del cual estos ensayos son una huella que porta inevitables paradojas inscritas en sus intentos de creación.

## 4

### El teatro: la denuncia política y el fragmento del místico

Antonietta declaró en *Diario de Burdeos* su deseo de que la escritura dramática fuera uno de sus pilares escriturarios. Dejó solo dos obras de un teatro incipiente que tal vez hubiese cultivado con mayor amplitud de no haber sido por su opción suicida. La sedujo esta forma verbal y gestual de expresión y se sintió formando parte de un movimiento vanguardista que transformaba radicalmente esta manifestación artística.<sup>12</sup> El primer entorno creativo de Antonietta estuvo marcado por artistas que actuaban, escribían, dirigían y montaban teatro. El Ulises, grupo al que ella se une en 1928, fue el lugar de cultivo para dejar fluir esta vertiente creativa dramática. La intelectual ofrece generosa y entusiasta su casa de Mesones número 42 para que se convirtiera en lugar de escenificación y funcionamiento del que fue llamado “grupo sin grupo”. Esta comunidad teatral creaba a partir de la experimentación y desarrolló una forma de trabajo en donde todos compartían las responsabilidades múltiples de la creación teatral. La innovación y la ruptura con la tradición conformaban los pilares de su quehacer (Rivas Mercado, 1981, 14-17).

Antonietta en este contexto actuó, tradujo y produjo varias obras para ser montadas. Asimismo, comenzó algunas investigaciones sobre el teatro medieval y sus manifestaciones populares. Su escritura dramática, sin embargo, quedó anclada en el lugar de la incompletud. Son escasas las mujeres que se atrevieron a incursionar en el lenguaje dramático en la primera mitad del siglo xx en América Latina.<sup>13</sup> En este sentido resulta atractivo indagar en los intentos de la escritora.

<sup>12</sup> En el contexto cultural y artístico de las primeras décadas en América Latina, México y Argentina son los dos países que produjeron tempranamente un movimiento teatral de vanguardia.

<sup>13</sup> Es de particular interés el hecho de que una de las mujeres más sobresalientes en la creación dramática contemporánea, Griselda Gambaro, haya explorado el lenguaje dramático, después de batallar con las formas canónicas del relato novelesco y de cuentos. Esta escritora argentina ha señalado que hay en el lenguaje teatral una

Una de las obras de teatro de Antonieta está completa y la otra resulta ser un fragmento. Ambas toman episodios coyunturales del México pos-revolucionario. Antonieta selecciona temáticas y eventos del México del veinte y las expone en toda su contingencia. La obra “Episodio electoral” está dedicado a José Vasconcelos y escenifica el conflicto de un hombre que es detenido por fuerzas no revolucionarias, autoritarias y arbitrarias que lo sitúan en el lugar del sometido y de la víctima.

Esta pieza corresponde a un tipo de teatro de denuncia que puede ser leído como teatro de propaganda política dado que pareciera asumir una posición y señalar un camino. Sin embargo, es interesante el modo en que el lugar del héroe queda descentrado, puesto que es obligado a firmar una carta que se hará pública, para lograr su pretendida libertad. El guion no pretende enaltecer al héroe que enfrenta a enemigos miserables, y que resiste hasta el final. Es, por el contrario, el *impasse* de un hombre que temeroso del adversario y humillado por sus contendores se ve en la obligación de someterse a su arbitrio al poner su firma en una carta que limpia a los opresores de toda culpabilidad. Esta versión que simula la propaganda, interroga de este modo la estructura maniquea de un discurso panfletario. Propone la indagación respecto de los modos de enfrentarse a la experiencia política patriarcalmente construida y a la manera en que esta es negociada entre los hombres. Víctimas y victimarios forman parte del mismo montaje. Ambos polos quedan suspendidos en la propuesta que interroga el lugar y el actuar de los opresores y de las supuestas víctimas cuando ambos pertenecen al mismo lugar identitario y se validan y reconocen mutuamente.

Desde esta escritura dramática es posible pensar que el proyecto nacionalista del mesianismo posrevolucionario, que tuvo a Vasconcelos como una de las figuras centrales, resulta enjuiciado y apelado como vía de transformación social y política. La obra está dedicada a Vasconcelos y obliga a

---

especie de agresión de la cual las mujeres no se han podido apropiarse. Este lenguaje ha sido concebido como una posibilidad de ajustar cuentas con la sociedad y con nuestra cultura. De este modo hay un vínculo con cierto ejercicio de poder, a través del lenguaje, que condicionaría este tipo de creación verbal. Del mismo modo, las aproximaciones críticas a la producción teatral de mujeres recién en las últimas décadas han cobrado un lugar más central. Ver: Gambaro, 1980.

indagar respecto de su intencionalidad resistente antes que situada desde la complacencia y adhesión.

La segunda obra es un fragmento que está estructurado temáticamente a raíz del asesinato de Álvaro Obregón a manos de Toral.<sup>14</sup> Este episodio histórico ocurrido el 17 de julio de 1928 es elaborado también por la autora en *La Campaña de Vasconcelos* y le otorga una importancia radical que devela el México de la época y el conflicto de la guerra cristera. José León Toral toma en sus manos la justicia del pueblo y la escritora lee esta acción como la escenificación de la convicción de un católico fervoroso. Eso la fascina y le otorga al asesino una talla moral que lo pone en el lugar del místico. Esta vertiente se conecta con la Antonieta capaz de entregarse también a cierto misticismo:

místico de una sola pieza, mató movido por el amor que las dolencias del pueblo despertaron en él; buscaba un atajo que llevara rápidamente al arreglo del lacerante conflicto religioso; quería mover a compunción a los poderosos del momento, hiriendo como un rayo de justicia divina (Rivas Mercado, 1981, 31-32).

En la obra también aparece escenificada la presencia de la mujer que resulta ser la guía espiritual de Toral e instigadora del asesinato, la madre Conchita. Esta monja tiene, así como Toral, la convicción de su fe religiosa. Ambas figuras como pareja, sostienen la intensidad de la obra. Esta resulta carente de acción y excedida en diálogos de defensa y acusación por el juicio que en ella se monta. Antonieta Rivas Mercado vuelve a ensayar, en este fragmento de obra teatral, la provocación y el descentramiento de los espectadores y lectores en la reflexión sobre este puntual conflicto histórico y moral.

<sup>14</sup> Álvaro Obregón, caudillo que fue jefe del Gobierno provisional de México en la década del veinte, dio su apoyo a Plutarco Elías Calles para que asumiera como presidente en el mismo período. Este había de preparar el terreno político para que al término de su mandato, 1928, ocurriera la reelección de Obregón. Calles durante su mandato impuso la persecución religiosa a los católicos y este conflicto, conocido como la guerra cristera, conecta con el episodio de la muerte de Obregón a manos de Toral, defensor del movimiento católico resistente.

## Cuentos: deseos y dolores de las mujeres en el contrato conyugal

Cuatro son los cuentos que se recopilan en *Obras Completas de Antonieta Rivas Mercado*: “Un espía de buena voluntad”, “Equilibrio”, “Incompatibilidad” y “Páginas arrancadas”. De ellos, el primero tematiza breve y lúdicamente la noción del viaje/desplazamiento. Es recurrente en la escritura de Antonieta el viaje como núcleo de sentido en la búsqueda, en la curiosidad y descubrimiento. En este primer cuento hay un despliegue de la apertura del mundo en las alas de un avión. Esta travesía es realizada por un joven poeta-niño. En este sentido, el cuento se articula entre identidades subordinadas ante el mundo masculino/adulto. El poeta niño se halla hermanado con las mujeres de sus otros cuentos, las que están en busca de posibilidades de vuelo y de liberación en medio de los encadenamientos sexo-genéricos.

Los otros tres relatos se refieren a mundos habitados por mujeres que se someten o se enfrentan a la fuerza patriarcal e intentan apropiarse de sus deseos. Todos ellos se articulan en una búsqueda del modo en que es factible transformar la relación conyugal, esa trama cruzada por relaciones de poder que condicionan los afectos y la sexualidad.

En “Equilibrio”, el saber de la madre implica el no saber del padre. La fuerza que radica en el ejercicio de los saberes tanto reproduce los lugares normados por la cultura, como se convierte en una posibilidad para la alteración del orden simbólico. Esto puede llegar a ocurrir siempre y cuando las complicidades de las mujeres se articulen como fuerzas oppositoras al padre/patriarca. La madre, cómplice de la hija que deja fluir su deseo amoroso, termina culpable ante el padre, pero gana en fuerza por la dureza de su odio. Como el hombre es incapaz de sospechar el origen de ese odio, continúa ligado al no saber. Parece que la resistencia femenina a la subyugación masculina logra generar, en la trama del cuento, cierto equilibrio precario en las relaciones intergeneracionales, pero no logra la armonía. El abismo es insalvable entre ambos géneros.

El cuento “Incompatibilidad” trabaja la escritura del sueño que permite dar curso al deseo de la mujer. El relato, elaboración secundaria del material onírico, arma un mundo de posibilidad e imposibilidad en el que

la protagonista, madre y esposa, sueña divorciándose, es decir, cumpliendo un deseo reprimido. En él dos sombras, perfiles de mujeres, se confiesan una a la otra su determinación para apropiarse de la libertad anhelada.

El acto confesional entre mujeres permite escenificar la maternidad desde otro lugar. Esta experiencia femenina no es impedimento para tomar la decisión de ser libre y además se puede experimentar diferencialmente: no todos los hijos son próximos a la madre ni son amados por igual. El relato pone la interrogante sobre la desincardinación de la experiencia materna, gesto reiterado de la cultura patriarcal, que esencializa un ámbito que puede llegar a ser múltiple y variadamente complejo en la experiencia femenina incardinada. La búsqueda de esta diferencia se hace múltiple. Hay una conciencia de que los engaños han armado la vida de las mujeres, por eso es necesaria la búsqueda aun a riesgo de descentrar el pequeño mundo construido. El relato finaliza con el ‘despertar’ atemorizado del sueño de la mujer. El mundo narrativo se articula en una tríada de la siguiente manera: hay un nivel en el que la protagonista está casada y es madre de dos hijos, pero en este interviene otro referente discursivo que es armado por la lectura de una noticia sobre el divorcio de una pareja por razones de incompatibilidad, aparecida en el diario el día anterior al sueño, por último el discurso onírico completa esta tríada. El discurso noticioso entra en el cuento instalando también otro mundo posible, similar al del sueño, pero más asible, menos críptico y no tan lejano: el divorcio como posibilidad real en la cultura latinoamericana.

“Páginas arrancadas” constituye la escritura más desgarrada de los tres. Está estructurado en forma de diario íntimo y por ello es posible leerlo como si fuese el propio *Diario* de Antonieta Rivas. Es nuevamente el discurso confesional de una mujer que escribe sobre su dolor ya que está casada con un hombre que la maltrata y la violenta cuando rompe sus escritos por celos. Un hombre que resiste el rechazo de su esposa que ha dejado de amarlo y que, incapaz de concebir la independencia afectiva de la mujer, la acusa de ser infiel y la acosa obsesivamente. En este *Diario* cuento es la misma escritura la que se desborda por el exceso de dolor, este colma las páginas y devela la subjetividad herida de una sujeto atrapada por el otro en el orden conyugal. La escritura aparece aquí ligada a un espacio de liberación, pero también como ejercicio que exorciza el

sometimiento y de este modo se aproxima al devenir sujeto femenino. Asimismo, la escritura se instala como amenaza al hombre ya que posibilita la complicidad entre la sujeto y ese territorio al cual él no puede tener acceso. La imposibilidad de liberación y la mutilación del deseo son puestas en escena en este relato, lugar para el secreto. La práctica confesional de la escritura para sí (el secreto) se distancia de aquella otra práctica confesional que está representada en la figura del cura/confesor que sella el tutelaje del orden matrimonial impuesto a las mujeres.

El último nudo del cuento es la certeza de la protagonista de su embarazo. La maternidad es una identidad que se ofrece como posibilidad incierta de recuperar un lugar de plenitud, como lugar que ata a las mujeres, pero que también las conduce a la búsqueda de lo divino como refugio posible. La esperanza de la complicidad con el otro que llega a habitarla en el cuerpo de manera irreversible, es imaginada como un lugar de salvación y de liberación. En este relato, nuevamente el hombre está situado en el lugar del no saber, no alcanza a atisbar siquiera ese mundo femenino habitado por mujeres. No logra entender la diferencia que existe entre este respecto del aquel que él habita como sujeto dominador, pero ignorante del otro modo de ser, el de la experiencia femenina a la que solo concibe y entiende subyugada y prisionera de los mandatos culturales.

## 6

### La novela: sombra del fragmento erótico

La novela de Antonieta Rivas Mercado es una constante sombra en sus escritos. Es nombrada en reiteradas ocasiones en su *Diario de Burdeos*, es comentada por la autora a Manuel Rodríguez Lozano en sus cartas y aparece mencionada en diversas ocasiones, mientras lucha por terminar *La Campaña* en Nueva York. Es nombrada también con diversos títulos. E incluso su título: *El que huía*, aparece en algún momento, como uno de los acápites posibles del texto que recoge la travesía de Vasconcelos. Este fragmento de novela aparece incompleto al igual que otros de sus escritos y está dedicado a Manuel Rodríguez Lozano y su permanencia.

El personaje central de uno de los ejes del relato es Malo, un escritor mexicano que regresa a su patria, después de haber permanecido largamente

en París. Su regreso es confuso y lleno de incertidumbres frente a los acontecimientos políticos y sociales. La interrogante acerca del rol del escritor y su función social y política, en el contexto mexicano, es escenificada en el fragmento con el mismo ímpetu que se daba en el México en la década del veinte. Malo regresa tres meses antes de las elecciones presidenciales y muy motivado por el reencuentro con amigos, especialmente uno de ellos, Salvador, quien está imbuido en los acontecimientos nacionales y muy comprometido con la intensidad de los cambios esperados en México. En el fragmento aparecen, en repetidas ocasiones, anotaciones entre paréntesis que recuerdan recuperar, cortar, ampliar o retomar otras líneas de construcción del relato que parecieran (con)fundir el trabajo escritural de Antonieta con el de Malo, en este sentido cumplen una función extrañamente ambigua en términos de identidad autorial.

El otro gran personaje que ocupa parte del fragmento de la novela es Joel Nolan, una americana que viaja en el transatlántico junto a Malo en su regreso a México. Esta figura femenina ocupa un lugar central en el relato y tiene un perfil marcadamente erótico y sensual, es un ensayo del deseo femenino liberado y liberador. Este personaje femenino forma parte de la obsesión de Malo después que la descubre, atisbando como un *voyeur*, cuando se besa apasionada y sensualmente con el capitán del barco. Las descripciones que el texto entrega de los gestos, encuentros, persecuciones y conquistas explicitan una erótica femenina. Las escenas son detalladas en un registro tal que crean una figura de mujer, que en sus actitudes y movimientos no devela ninguna traba para establecer relaciones marcadamente sexuales con los varones.

Esta libertad hace de la figura femenina un personaje arrogante frente al viril latinoamericano, empoderada de sí, sin titubeos ni inseguridades. Hay una inversión de los modelos tradicionales: la mujer conquistadora y el varón sumiso ante esa figura. La descripción de Joel se arma desde los múltiples amantes que tiene y de los que dispone. Malo la acosa y la busca permanentemente fantaseando con ella, seducido por esa soltura sensual y corporal. Sin embargo, a Malo se le hace difícil la conquista y lo obsesiona el intento fallido de seducirla (y si es posible penetrarla) gruesamente, gesto que lleva a cabo ante el cual ella responde golpeándolo.

Las escenas que ocurren en el barco están narradas casi como una secuencia filmica. La producción bien podría ser la de un filme hollywoodense que capta el ojo voyerista del espectador asombrado por la audacia de las escenas. La descripción del cuerpo de la mujer ocupa gran cantidad de páginas que le dan un lugar central en la narración antes que nada como cuerpo sexualizado, que produce y experimenta el placer. Nada sabemos de Joel, solo que es un cuerpo voluptuoso, entregado al goce, bello y profundamente deseable. Malo reacciona ante esta provocación:

La quería esa noche para destrozarla, poseyéndola. La quería. Y el recuerdo de cómo lo había rechazado irritaba su virilidad. ¿Por qué después de provocarlo le había negado su boca? Y como un chorro frío, pasaban, trocitos de cristal helado sus exclamaciones “Qué asco, qué bruto”. Asco, asco como si la mujer, la hembra no buscara justamente al bruto, no supiera a lo que se exponía incitando a los hombres. O tan sólo poderla tener una vez, una (Schneider, 1987, 300).

El fragmento continúa en este mismo tono, la figura de esta mujer sensual, libre, que juega erotizando y controlando las relaciones con los varones, se aleja siempre de Malo. El fragmento termina con el encuentro de Malo y Joel en Nueva York: Malo insistiendo para verse a sí mismo en la demostración del macho que posee y se apropia del cuerpo femenino y Joel resistiéndolo sensualmente.

La narración erótica, sus descripciones detalladas y explícitas hacen de este fragmento una entrada escritural pocas veces trabajada por mujeres de la época, en un intento por situar el cuerpo sexuado y la materialidad del deseo físico expresado sin titubeos en una mujer. Antonieta Rivas Mercado pone el cuerpo cruzado por el deseo sexual, pero lo hace tan potente en el exceso de la oferta como en la abstención de no ceder sino hasta que se desea. En ese juego, Rivas Mercado nos arroja a la lectura de la transgresión más interesante que la intelectual mexicana escenifica en este relato incompleto: el cuerpo sexualizado, erotizado de la mujer para sí desde su propio deseo, y por ello tiene bajo su control el objeto de deseo del varón.

### Deseo de cartas: descentramiento del deseo heterosexual

Las cartas de Rivas Mercado son textos escritos desde fines de 1927 hasta 1931, pocos días antes de su suicidio. El amor que Antonieta sintió por Manuel Rodríguez Lozano, pintor mexicano que colaboró activamente también en el grupo de teatro Ulises, está plasmado en esta escritura que tiene su remitente en distintos lugares: México, Estados Unidos y Francia. El editor Schneider las agrupó con títulos que, de alguna manera, aluden a veces al minuto de la relación y otras al lugar de origen de las cartas enviadas por Antonieta. Así por ejemplo, las primeras están tituladas como “El acoso” y corresponden a la época en que Manuel y Antonieta se conocen y comienzan a frecuentarse. Antonieta lo sigue y lo reclama. Ella es la activa que no se repliega sino más bien toma la iniciativa y explicita su deseo. No conocemos ninguna misiva de respuesta de Manuel. Su voz es silenciada y podemos imaginar, a veces, sus respuestas según la decibilidad de Antonieta. Lo que sí sabemos es que Rodríguez Lozano nunca accede a tener una relación explícita con Antonieta, es decir una relación que materialice tanto corporal como espiritualmente el vínculo.

En el segundo título “Espera contra esperanza” el núcleo central de la mayoría de las cartas es declarar el lugar amoroso permanente que tendrá este pintor en su vida. Aun cuando la lógica amorosa de estas cartas vuelve sobre el lugar común de expresión de cartas de mujeres,<sup>15</sup> es decir, la recurrente pulsión de volcarse entera para el otro sin importar si el otro está en el mismo registro del sentir amoroso, la entrega incondicional del amor; la espera de la respuesta del otro, el cobro y la demanda de la respuesta esperada, entre otras. También ocurre en este caso otra operación interesante que dice relación con el deseo que la sujeto activa por ese otro que se sitúa, desde siempre, en otra orientación sexual: la del homosexual.

Antonieta Rivas Mercado colaboró y trabajó con artistas homosexuales, se vinculó con ellos armónicamente y llegó a enamorarse de este pintor cuya orientación sexual era el impedimento para consumir

<sup>15</sup> Me refero a las lecturas y estudios realizados de los textos *Cartas a Ricardo* de Rosario Castellanos (1994) y a *Cartas de amor de Gabriela Mistral*, recopilación de Sergio Fernández Larraín (1978). Ver: Luongo, 1999; Doll, 2003.

un vínculo espiritual que se podría materializar, además, en el contacto corporal sexual. Creo que este nudo es central a la hora de analizar esta relación amorosa a través de la escritura. A pesar de que Antonieta se esfuerza por ponerse en el lugar de la amante que se obliga a responder a la pureza del amor solo espiritual entre dos almas, también reclama para sí el derecho de la sexualidad compartida más integralmente.

Resulta difícil sostener que Antonieta ignorara la orientación sexual homosexual de Rodríguez Lozano.<sup>16</sup> Entonces, es posible interpretar más bien otro impulso descentrador de la norma y del mandato cultural heterosexual que obliga a establecer relaciones amorosas y sexuales entre sujetos de orientación sexual complementaria y aceptada por la normalidad estatuída legalmente como tal. Este es uno de los sentidos que determinan que la relación se ubique la mayor parte del tiempo en un vínculo situado en el amor “divino”. Manuel llega a ser para Antonieta solo el medio para amar de manera abstracta, para perfeccionarse en ese tipo de amor, sin concreción ligada a la materialidad sexual. En esta operación de demanda del objeto del deseo, Antonieta detecta lo que llama la existencia de un “error” en la relación. Ese error lo comete ella, no él. Es ella la que le demanda la otra forma de compenetración que resulta imposible dada la homosexualidad de su amante, lo que difiere para siempre el encuentro sexual.

Paralelamente al momento en que ella escribe estas cartas de una entrega amorosa religiosa, mantiene una relación amorosa con José Vasconcelos que habla del vínculo (im)posible, el heterosexual, que está cruzado no solo por la entrega sexual, sino también por el vínculo político, creador, hacedor. Si su relación con Manuel es contemplativa y solo se hace posible en la decibilidad de la carta, la relación con Vasconcelos estará cruzada por intereses comunes y se hará material. Con Manuel, se posiciona en el deseo de una relación abyecta con el intelectual anómalo y marginal. Finalmente, desiste de la búsqueda de la integralidad del

<sup>16</sup> En el transcurso de la década del veinte y del treinta comenzaron a aparecer en México figuras del ámbito intelectual que identitariamente se ubicaban en la disidencia sexual alterando la norma heterosexual. Esta visibilización de homosexuales generó polémicas, denuncias y debates en los cuales los intelectuales que formaban parte de la vertiente nacionalista y viril denunciaban y atacaban a los “afeminados”. La mayoría de ellos eran creadores próximos a la vanguardia artística crítica a las tradicionales virtudes viriles (González, 1991).

amor con ambos amantes. Con Vasconcelos desistirá porque no la completa como anhela. Ambos vínculos aluden al vacío amoroso. La escritura parece ser el intento vital de llenarlo. La relación con Vasconcelos se hace carne en *La Campaña*, la de Manuel, con epístolas. Las cartas, esa intimidad de la ausencia, funcionan como una metáfora del deseo amoroso por un sujeto homosexual, posible de serlo solo en la escritura como única materialidad posible.

## 8

**El *Diario* sin límites: escritura, emoción, cuerpo**

*¿Y no hay más belleza en ceder al instante violento y vivir el resto del tiempo en austero apartamiento a convivir sin pasión?*

**Antonieta Rivas Mercado**

Antonieta escribe el *Diario de Burdeos* en Francia. Arribó allí con su hijo de manera clandestina, después de abandonar México para conseguir, tras arduos trámites legales, la tuición del niño. En este *Diario* la subjetividad de Antonieta y su cuerpo se funden con su deseo de escritura. El ejercicio de llevar la cotidianidad instantánea a palabras escritas implica, para la autora, la claridad de sí, de su quehacer intelectual. Es el intento de ordenamiento del caos. Es, como afirma, la búsqueda de la verdad que le permitirá concluir con sus proyectos escriturales. Siempre ante sí, la confesión que declara explícitamente, comienza su fluir porque es ella misma la que se asume desde una (in)cierta libertad. Confiesa los múltiples diarios comenzados, pero nunca acabados por temor de que esas confesiones llegaran a las manos de su marido. El secreto es para Antonieta parte de la libertad propia, aun cuando lo fuera a voces. La escritura del *Diario* se erige como venganza a la limitación/prohibición institucional de la conyugalidad. Arma de lucha, el ejercicio escritural del *Diario*, es doble en su constelación: se la teme y se la adora, duele y da placer porque ya es un acontecimiento íntimo, consigo misma, de desnudez para sí. Es su batalla. Metafóricamente la decibilidad del *Diario* propone la “batalla cuerpo a cuerpo con la materia extraña” (Schneider, 1987, 440). Esa materia es todo lo que la intelectual porta desde su subjetividad, es su sensibilidad e inteligencia, es también su “*petite histoire*”,

su iniciación amorosa, su pasión y su razón. La escritura del diario es la ruptura de Antonieta consigo misma y su construcción identitaria normativa, es el proceso de deconstrucción que la libera y le posibilita optar, desde la intensidad de la vida, por la muerte.

En el *Diario* el lugar de la reflexión sobre la escritura es central. El texto que escribe, en ese momento, es *La Campaña* y a través del *Diario* devela los movimientos que implicó dicha producción. También están pulsando, sostenidamente, sus proyectos inacabados y postergados hasta el infinito. Rehace una y otra vez las planificaciones. Dialoga con la idea de la muerte y pelea con la posibilidad de otra vida, una imaginada que la sitúa en una zona libertaria. Se impone la escritura como trabajo y planifica en el tiempo. Suma y cuenta los meses de trabajo intensivo. La forma textual es para la escritora el desafío en su labor. Su proyecto de novela la seduce en esta búsqueda y *La Campaña* le repugna. Esta última se halla conectada con lo que denomina su “responsabilidad histórica para con México” y con su “deseo de saldar con México virilmente” (443). Así, la escritora se encuentra tensionada entre dos polos: la demanda del nacionalismo cultural del México posrevolucionario que la asfixia, y el impulso creador vanguardista que la seduce y conecta al universo y su anchura sin restricción. Sin embargo, realiza una operación de distanciamiento pragmático y reconoce que saldar la deuda con México, que no es sino Vasconcelos, le dará un rendimiento utilitario con el cual podrá solventar sus próximos proyectos de creación.

Es esta tensión la que cruza el acto confesional. Asimismo, la tensión vital de Antonieta como sujeto femenino se establece entre sus pasiones, sus sentidos, su erótica vinculada al cuerpo sensual, su embriaguez dionisiaca y, por otra parte, la necesidad de centrar su “yo” consciente conectado al imperativo del “deber ser”, ser la razón. En esta línea se afilia con su gemela, Sor Juana, quien se obligó a crear en el México colonial. Antonieta la emula ahora en pleno México, estado nación, que comienza a padecer la modernidad de una República herida. Al igual que Sor Juana, la solitaria inauguradora de la modernidad feminista en nuestro continente, Antonieta se sostiene en el conocimiento, el saber y la creación verbal. Idea, planifica, desea escribir en el siguiente orden: su novela incompleta, los estudios sobre las madres, escribir teatro, otras dos novelas y cuentos

cortos. Todos estos trabajos tienen títulos y temáticamente rondan la sexualidad, la sujeción, el dolor, la maternidad. Sin embargo, la parálisis en la labor creadora la asalta una y otra vez. En la confesión señala que es la emoción lo que la detiene, la petrifica ante el impulso creador, esta es una de las verdades que la atormentan y de la que quiere sanar. Depende emocionalmente de los otros y esa grieta que la constituye la deja en la incompletud, en el fragmento. Se mandata a sí misma, consciente de la fragmentación de su producción: “*He de poner mi trabajo en su totalidad, más allá de los desfallecimientos o de las altas tensiones de mi emoción personal*” (455).

También su cuerpo es otra verdad, se enferma, desfallece sin energía. El cuerpo de Antonieta habla sin cesar en sus síntomas. Es una presencia relevante que no quiere dejar de lado. En el *Diario* expone el diagnóstico de su padecimiento: antes y después de la menstruación. El flujo de sangre aparece como el límite de la resistencia del cuerpo. Escritura en el papel con sangre, escritura del cuerpo. El flujo como exceso y como desborde que señala así:

Antes —hace meses— los días que precedían la menstruación eran marcados por una excitación sexual, una necesidad clara de vida sexual, ahora no interpreto el desgaste de energía del cerebro como causa, ya que la única cura evidente a mi enfermedad periódica es la disminución de tensión intelectual, es la revancha del sexo destronado (457).

Vida sexual y cerebro, como dice la autora, están ligados y en las mujeres esta conexión marca la experiencia vital así como la creadora. Antonieta habita su cuerpo así como habita su escritura y lo hace desde esa especificidad genéricamente marcada. Su decibilidad acoge la experiencia alterada del cuerpo femenino que sangra y al hacerlo altera la experiencia intelectual, mancha la escritura, la suspende y deja su huella. También la tinta de la escritura mancha y penetra ese cuerpo, lo deja marcado. Son inevitables ambas producciones, la corporal sexuada y la intelectual. Por eso luego que escribe sobre la escritura, escribe, a renglón seguido, sobre su vínculo amoroso con Vasconcelos en el futuro. Este vínculo aparece de manera múltiple en ella y su deseo. En primer lugar, lo entiende como trampolín para su propósito literario e inserción social. También se

imagina su esposa ya no más su amante, se dejará influir por él, pero será independiente, tendría así el lugar respetado socialmente. Imagina todo esto a contrapelo de sí misma porque sabe del carcelario yugo matrimonial. Por último, Vasconcelos es la figura del macho, a quien Antonieta es capaz de desear sin trabas sexuales, físicamente le atrae: “Su presencia me humedece, subyuga y retiene” (464).

Esta decibilidad de Antonieta, la del *Diario*, que sostengo es toda su escritura, culmina en el Epílogo en las *Obras completas*.<sup>17</sup> Esta es su última actuación en la escena de la cultura latinoamericana del siglo xx. En la escenificación de la opción por la muerte, en el suicidio, aparece el detalle minucioso de la planificación. Ese gesto resulta cercano al tono más vitalista, es que de tanta vida elige la muerte. No es un sacrificio, no es el punto cúlmine de su victimización como se ha leído reiteradamente. Esta lectura colaboró al silenciamiento de su labor intelectual. Desató, asimismo, el pudor ante el exceso de esta escena, posible de hallar en algún filme o en una obra de teatro: la mujer, intelectual, que se dispara un balazo en el corazón con la pistola del amante, héroe intelectual y político de México, mientras mira a Jesús crucificado en la catedral de Notre Dame. Interpreto este último acto, desde su lectura ávida de Nietzsche, como la opción más bellamente egoísta, la más inmoral si es que así se quiere llamarla, la que resiste y en esa resistencia afirma, dionisíacamente, una subjetividad contradictoria, ambigua, en tensión que opta por la muerte en toda su maravillosa magnitud libre y creativa.

<sup>17</sup> Curiosamente, Mario Schneider titula como “Epílogo” la escritura de la escena del suicidio que Antonieta elabora. Sin embargo, lo elimina del *Diario* para ponerlo, fragmentariamente, antes del *Diario de Burdeos*. Este fin de la escritura de Antonieta queda alterado y anticipado en las *Obras Completas* de la autora. Interpreto que esta solución editorial está vinculada a la censura que pesó largo tiempo sobre esta opción de vida/muerte de la autora mexicana. Es, de alguna manera, negarle su gesto afirmativo de decidir sobre su vida como acto final.

## MUJERES EN LA REVUELTA DE LA CONTRAMEMORIA<sup>1</sup>

*Y me sé (no me sé) un poema de memoria:*

*No soy el Capitán Avalos  
No soy el Tiburón Contreras  
Soy lengua ampollada por la  
electricidad.*

*Nunca estaré colgando de una lágrima del Everest  
Estoy sentada y me columpio en el sillar de mi pelvis  
el filo del mundo.*

**Elvira Hernández**

*¿Qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no? [...]  
¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable?*

**Judith Butler**

Leer teoría crítica-política feminista resulta un goce así como cuando leo un escrito bello que alguna mujer creadora ha puesto en mis manos. Cuando las feministas nos dejamos tomar por las elaboraciones críticas o literarias de otras mujeres, algo profundo se transforma en nosotras y no sabemos hasta dónde podemos llegar. Afirmar positivamente lo que digo, en este lugar en el que nos encontramos hoy, es un acto ético-político. No siempre se dan las condiciones para hacerlo; habitualmente estamos obligadas a medirnos y ser más correctas en nuestras expresiones de contento o dicha respecto de lo artístico, ético-estético e intelectual-político. Esto ocurre porque nos medimos con la vara patriarcal que nos retiene y estrecha. Me desmediré hoy. Deseo con todo mi cuerpo sano y enfermo “devolver lo activo al activismo” (Braidotti, 2009, 87) como si fuera una intensidad que me permitiera distintos tonos vocales. Eso es. Busco una polifonía sinuosa.

Con mis herramientas de lectura, como crítica y activista feminista, sé de la apertura, del armado en pliegues de memoria, contramemoria, zig-zagueante, desordenada, libre de temor (Braidotti, 2009). Imbricaciones a

<sup>1</sup> Este escrito fue leído en el evento “Me sé un poema de Memoria; *encuentro con la poesía del 73*”, organizado por el Colectivo de Poesía CARDUMEN y realizado en el Museo Fundación Salvador Allende, bajo el sello: A 40 años del Golpe. Mesa de apertura: “Poéticas de la escena de Golpe” y “Bio-política y Derechos Humanos”. Fue publicado en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org)

partir de imágenes; resurgimiento de referentes desde la imaginación que pulsan renacidos, con otros ecos, reverberaciones, latidos. El recuerdo-imagen posibilitaría en las escrituras de lo poético lo ostensible, aquello que nos conmueve por lo que hace reaparecer, lo que vuelve, re-vuelve, nos revuelve porque ‘parecía’ des-aparecido.

Me interesa insistir en la noción de contramemoria, un concepto nutricional, porque refiere a aquella memoria minoritaria que no se somete a los bancos de datos centralizados, se expresa como una fuerza intensa, cíclica, desordenada, persistente de una manera zigzagueante; tiene un estrecho vínculo con acontecimientos traumáticos; esta memoria encarnada, engendra diferencias fortalecedoras, almacenada en la densidad física y no solo en la psique; posibilita el desplazamiento del ser por el devenir, dado que se aleja de la monumental memoria mayoritaria levantada por la masculinidad hegemónica que somete e invisibiliza la memoria de mujeres, homosexuales, indígenas, negras, pobres y subyugadx (Braidotti, 2009, 226-235).

Digo que en este escrito memorioso hablan, acumuladas, disímiles voces de mujeres hasta este presente de los cuarenta años que han pasado ya desde el golpe de Estado en Chile. Esta heterogeneidad resulta imposible de enumerar, es una vocalidad abierta, pero bien podría jugar a dibujarlas: las borrachas mujeres marginales que mi madre acogía generosa en el tugurio que sostenía a pulso en San Miguel y a las que mi mirada no lograba contener en su anchura; mi hermana mayor comunista empedernida; las militantes de partidos tradicionales en los sesenta y setenta; las profesoras que jugaban a ser madres intentando domeñar mi cerviz rebelde; las adolescentes compañeras militantes de las Juventudes Comunistas (Brenda Gijón), las activistas del CUP (Comité de la Unidad Popular) en los setenta, reunidas en la Gran Avenida, en la Casa de la Cultura de La Cisterna; entre transgresoras comunistas, miristas, socialistas, mapucistas compartíamos bríos políticos adolescentes tempraneros; las escritoras de esta Latinoamérica nuestra y las del primer mundo, que desorbitaban con sus ficciones revoltosas estos ojos grandes; las mujeres de teatro, las teatrantes (des)bordadas, multiplicadas siempre en personajes y diálogos intensos; las cómplices mujeres feministas, aquellas que me abrieron a esta revolución trabajosa que constituye nombrarse como tal; las mujeres burguesas cómplices; aquellas privilegiadas que me han permitido compartir investigaciones académicas; las mujeres poetas mapuche; las mujeres lesbianas, aquellas que aman y desean sexualmente a

otras mujeres, a las que amo hoy. Y aquí me fijo, moviéndome, porque es mi estación favorita, las cómplices mujeres lesbianas que me han enamorado. Recuerdo e imagino, imagino y recuerdo.

Viene a mi memoria feliz (Ricoeur, 2010) María Eugenia Escobar, escritora, investigadora, videasta, lesbiana abierta, trabajadora incansable por la cultura. Militante del Partido Comunista en los setenta, estudiante de la Universidad de Concepción, profesora ayudante de la misma. Detenida para el golpe de Estado en esa ciudad sureña, mujer torturada, exiliada en Noruega. Retornada a Chile en los noventa debido al alzhéimer de su madre. La veo en uno de los cursos del Doctorado de la Universidad de Chile, estamos en los noventa. Me acerco, la conozco, la reconozco. Me sorprende su voz cascada, ronca, profunda, su piel bien morena, su cabello tieso y negro. Me gusta. Su porte enorme me obliga a mirarla hacia arriba. Tan pequeño mi cuerpo frente a ella, lo siento mínimo. Encontrarnos en un tono: la rebeldía, un desborde. Me obliga, con su silencio, a adivinar su diferencia lébrica; el amor deseoso de las mujeres: sus amadas mujeres; la lengua filuda, ponzoñosa hermanándonos. Políticamente incorrectas, coexistimos en los afectos, las palabras, los textos, la indagación intelectual y creadora, la política de la diferencia sexual, la memoria de Chile de los setenta y la memoria del exilio; la pasión por el cine, la comida y el vino; nuestras tesis de doctorado. La de ella, sobre dos mujeres –supuestamente– infames, Marcia Alejandra Merino, la Flaca Alejandra y Luz Arce, mujeres militantes de izquierda que se habían convertido –luego de torturas sistemáticas aplicadas por los hombres de los servicios de seguridad de la dictadura– y de manera trágica en informantes de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA; discusiones interminables respecto de esta trama: la acusación que recae sobre las mujeres como estigma sucio, la genealogía de las supuestas traidoras en América Latina, un lugar perverso; la culpa, la delación, la responsabilidad política de todos y todas; la vulnerabilidad del cuerpo femenino, nuestras fragilidades; el descalabro partidario después del Golpe y sus resortes masculinos y patriarcales que nos marcaron a fuego. Me narraba incansable las entrevistas y encuentros con ambas mujeres, Luz y Alejandra, en Santiago y en Isla de Pascua, eran su desvelo; llegar a puerto con nuestras obsesiones creadoras sobre mujeres, celebrar con sabores y olores diversos de modo interminable, era nuestro rito.

Pero como la muerte está siempre próxima con su guiño seductor, el brindis por la vida compartida llegó a su término. Nos encontramos por última vez en la calle, en una marcha de septiembre a propósito del Golpe. Fue el 10 de septiembre del año 2003, en el Paseo Ahumada, centro de Santiago, donde diferentes organizaciones de mujeres marchábamos para conmemorar la lucha de las detenidas desaparecidas, las presas políticas y a las torturadas a treinta años del Golpe. Esa vez la presenté en el café de la Plaza de Armas con mi amiga feminista, lesbiana rara, Angélica Valderrama Cayumán con quien podría, a futuro, compartir sus ideaciones respecto de las mujeres mapuche. Luego nos fuimos a su departamento en el Barrio Lastarria. Allí, por primera y única vez, me habló, fragmentadamente, de la tortura a la que fue sometida en el año 1973. Olvidé su relato. Solo tengo la imagen de un barco y cuerpos desnudos de hombres y mujeres sometidos al vejamen militar. Yo partía al extranjero al día siguiente.

Cuando volví a Santiago, el día 24 de septiembre del año 2003, mi pareja de ese entonces, me llamó por teléfono para avisarme que habían encontrado su cuerpo muerto en el departamento de Lastarria. Fue un 23 de septiembre, a 30 años del golpe militar en Chile. María Eugenia se había suicidado.

Ese mismo día debía recibir el premio a su relato “El país de las lindas postales” con el que participó en el concurso literario “A 30 años... Aún creemos en los sueños”, organizado por Letras de Chile, El Salón del Libro de Gijón y Le Monde Diplomatique. Ese reconocimiento no alcanzó a llegar a sus manos, le fue escamoteado, pero hoy en las mías, fructifica, vuelve, a 40 años del Golpe su impulso creador memorioso y me revuelve desde una afirmación plena por los estilos radicales, subversivos, contestatarios y persistentes de las mujeres lesbianas en Chile.

Leeré a continuación un fragmento del cuento de María Eugenia Escobar y posteriormente, un escrito de mi autoría, que imaginé recordándola.

### **El país de las lindas postales**

María Eugenia Escobar

Una voz monótona interrumpió mi somnolencia y dijo que debíamos ajustar nuestros cinturones, ya que en unos quince minutos más aterrizábamos en Santiago, agregando con idéntica vocecilla que la temperatura exterior era de cuarenta grados bajo cero, pero que en Santiago

nos esperaban treinta grados de calor. Abrí los ojos y no vi nada, todo era gris, el avión se agitaba y yo, instintivamente, me aferré a los brazos del asiento, mientras me preguntaba si afuera, en ese frío, estaría la temible cordillera de los Andes, donde una vez se había caído un avión uruguayo, y habían sobrevivido su buen lote de pasajeros, claro que me acordaba perfectamente de la película, la había visto cuando tenía menos de quince, y siempre, cuando se me hablaba del regreso, recordaba a esos jóvenes, un poco mayores que yo en aquella época, y me prometía a mí mismo que si algún día me veía obligado a volver, lo haría por tierra, aunque tuviera que cruzar medio mundo. Pero, las cosas se olvidan y la película pasó a un rincón lejano de recuerdos, hasta que ahora, luego de más de veinte horas de vuelo, la recordaba nuevamente. Repentinamente, una fuerte luz reemplazó al gris exterior, ya pasamos las nubes, dijo mi vecino de asiento, allá, allá abajo, mire, ya se ve Santiago. Vi unos cerros pelados color café claro y unas construcciones bajas. Santiago.

Salí sin problemas de policía internacional, me pareció ver una sonrisa irónica en el rostro del policía que timbró mi pasaporte, pero tal vez era mi pura imaginación, no sabía ni me importaba tampoco. En dos maletas livianas llevaba mi ropa de invierno, un par de poleras de marca y el resto eran cajetillas de cigarros americanos, encendedores, unos perfumes de mujer, otros de hombre, y un montón de leseras que había comprado a última hora y que había traído de regalo para amigos de mi padre.

Un montón de gente se trataba de hacer lugar para ver aparecer a algún familiar, así es que dije de inmediato que sí al primer taxista que se ofreció para llevarme al centro. Salimos del aeropuerto a gran velocidad, o al menos eso me pareció, vi automóviles que sólo en el cine había visto, buses que despedían un humo gris y maloliente, mientras desde el espejo retrovisor del taxi colgaban un crucifijo, un CD y un zapato de niño, los que se movían al compás de los movimientos zigzagueantes que nos cambiaban de pista a pista sin ni siquiera señalar.

Vi que el taxista me miraba con curiosidad, y él, al darse cuenta que también estaba siendo observado, me preguntó que de dónde yo era, a lo que le respondí con otra pregunta, que por qué me preguntaba eso, y él, con absoluta calma me dijo que se me notaba que yo era extranjero, a lo cual le respondí que no, que naturalmente era chileno, y él, como evitando entrar en discusiones, se había quedado en silencio y encendido la radio. Le pedí permiso para fumar un cigarrillo, a lo que me

respondió que sí, que fume no más caballero, claro que las cenizas me las echa para afuera por favor. Meneando la cabeza se rió un poco y yo no supe por qué.

Lo encontré gesticulando y hablando en voz muy alta. Alrededor suyo, un grupo lo miraba entre sonriente y desconcertado, y entonces, decía él, mi esposa y yo decidimos que nos daríamos el lujo de pasar una nueva luna de miel, pero ella, digo mi esposa, nunca había tomado un avión y decía que sí, que le encantaría viajar a Buenos Aires, pero que el cruce de la cordillera, no, era mejor escoger un lugar aquí en Chile, un lindo hotelito en el sur podría ser, le había dicho, o tal vez irnos a tomar unos buenos baños termales, porque eso de pasar sobre la cordillera, no, no podría, y gesticulaba él recordando, mientras los ojillos azules de los otros lo miraban hablar, lo miraban manotear, pero él que no, sacudiendo la cabeza, que iríamos a la Argentina igual le había dicho él, que yo le tomaría la mano, así, y tomando la mano blanquecina de una anciana, así pasaríamos la cordillera, tomaditos de la mano como dos enamorados, y que yo la abrazaría le había prometido, así, y la viejecilla que ya a estas alturas sólo quería irse, no participar más de este show matinal, mientras él continuaba manteniéndola abrazada como un oso pardo, y claro que sí, le explicaba a su atento público, claro que viajamos, y vinieron unas turbulencias atroces, que hasta yo me asusté un poco, y sentía que mis manos traspiraban, pero me hacía el leso y hacía como que era a ella a quien le sudaban las palmas, y de repente, entre los gritos y llantos de algunos pasajeros, una azafata pasó y ella, piensen ustedes, mi esposa, ella que nunca bebía una gota de alcohol, había dicho con voz clarita que por favor nos trajeran champaña, que si iba a morir en un avión, quería hacerlo con un vaso de champaña en la mano, y piensen ustedes que en medio de la trifulca la azafata volvió con dos botellitas chiquitas, así, de este porte, mostraba, y dos vasitos de plástico y plaf, plaf, gritaba mientras soltaba a la viejecilla, y metiéndose un dedo en la boca hacía el ruido como de una botella que se destapa, plaf, plaf, salud, salud, y los ojillos azules repitiendo casi a coro, salud, salud riendo como niños.

Y dándose una rápida media vuelta, como si me hubiera visto desde un comienzo, me guiñó un ojo, hizo un gesto con un dedo en la sien y riendo todavía me dijo algo así como que todos esos viejos estaban chalados, mira que escucharlo a él, hablándoles en español, contándoles historias, pero, en fin, peor es hablarle a las paredes, y qué bueno

verte hijo, ¿sabes? Estaba acordándome de tu madre, de cuando ella y yo nos fuimos a pasar una semanita a Buenos Aires, tú te quedaste con tu madrina, celebramos nuestros diez años de casados, lo pasamos regio, pese a que ella le tenía terror a los aviones, quién lo diría, y quién se creería de lo que fue capaz de hacer después, y solita, sí, era valiente tu madre, dijo mientras se afirmaba en mi brazo para regresar a su habitación.

Cuando abrí la puerta, ví que no estaba en el salón. Unos ojillos celestes que miraban hacia cualquier lugar, repentinamente se concentraron en mí, sólo por unos brevísimos instantes, para volver luego a su vacuidad. Una casi imperceptible mirada de desilusión en sus miradas lejanas, opacas nuevamente. El exiguo brillo de esperanza había desaparecido como un soplo, nuevamente seguirían esperando, allí, en el salón, hasta que un día, tal vez, la visita, la puerta que se abriera fuera para ellos.

Llegué a su habitación. Estaba vestido con su terno azul, el que usaba para las grandes ocasiones, el mismo que le había pedido a mi madre que le llevara para ponerse, para viajar había dicho, no voy a llegar a un país extraño como un derrotado le había subrayado cuando ella lo había visitado allí por última vez, llevándome de la mano, pensando en mostrarle mi nuevo uniforme que él ni siquiera miró, y además tráeme la foto matrimonial y la del niño andando en bicicleta, así no me sentiré tan solo, recuerdo que había dicho mientras gesticulaba con ambas manos, apretando un lugar incierto que seguramente correspondía al corazón. Y con ese mismo terno y mirando su foto matrimonial estaba ahora, mi foto no se veía por ninguna parte. Este viejo en el fondo siempre será un romántico, pensé mientras unos curiosos movimientos en su espalda me detuvieron a la entrada, no cabía duda, estaba llorando, entonces me sobrevino un curioso pudor al ver a este hombre tan grande, con esas enormes manotas, ahí, quebrado, llorando, mientras yo sentía lo patético de la situación, al mismo tiempo que me daban unas ganas tremendas de decirle, y ahora, ¿te acuerdas cuando me decías que los hombres valientes no lloran? O más tarde tu frase favorita, esa de que no llores como mujer lo que no supiste defender como hombre, pero no, no era el momento para esos recuerdos, ahora que lo veía en esa inmensa soledad concentrada en una pequeña habitación sin más adorno que una ampollita en el techo y una jardinera sin plantas frente a la ventana.

Hasta aquí el fragmento del relato de mi amiga amante.

En el año 2004 en el marco del Taller de escritura dirigido por Guadalupe Santa Cruz, escribí un relato breve en el que vuelvo a esta figura de mujer amada a modo de trabajo de duelo. Leeré este breve texto para cerrar esta presentación.

### “La recobrada”

Recuerdos vagos y olvidos permanentes, decían sus cercanos, la habitaron antes de morir. Tal vez. No estoy segura. Nunca estuve segura de nada que la ciñera, identificara. Seguirá siendo un silencio cargado de volcanes, lugares inhabitados, un lento rostro moreno parecido al de alguna mujer indígena.

*Pensé, no sé por qué, en mis despertares de mañanas soleadas tratando de recordar las palabras de mis sueños. Al abrir los ojos me asaltaba penosamente esa sensación en la que los nombres se pierden en laberintos desconocidos. Algo era en el sueño el personaje principal, pero al amanecer solo quedaba la vaguedad de una forma, una sensación que se desplazaba constante a lo largo del día. Solía rebotar hueca una imagen conectada a una sílaba, una parte de un objeto, una cosa, luego nada.*

*Fui perdiendo sin darme cuenta la conexión entre el espacio habitado y los signos que podían ubicarme. Olvidaba sistemática y torpemente los nombres. Cada acción quedaba como suelta, a la deriva, perdida. La desconexión entre cada paso que daba me volvía sin peso, volátil. Mi rutina se volvió, hasta cuando pude darme cuenta, un acecho constante de recuerdo en vano y olvido pleno.*

Usted me pregunta, pero yo no sé nada, la vimos por última vez saliendo de un bar y entrando a otro. Ya no se sabía bien con ella. Iba dando tumbos con su cuerpo enorme. Era demasiado alta para que usted no la viera. Balbuceaba sonidos que no se entendían, eran como ruidos de un animal herido. Usted dirá que exagero, pero si la hubiera escuchado, me entendería y no me miraría como lo está haciendo. Ella me daba curiosidad y les decía a mis hijos que me contaran cada vez que se cruzaran con ella. Les daba miedo. Dicen que era sola y que había recorrido el mundo entero. Yo creía que por eso no podía hablar bien, por eso los ruidos, tanta lengua extraña la había dejado confundida. Se notaba, sabe, que era educada por los gestos. Es una lástima. La encontraron en el piso, boca abajo y amoratada. Quién sabe quién era y qué le pasó que fue a morir así tan dejada de la mano de Dios.

## ALFABETOS DE LA MEMORIA

### MEMORIA, ESCRITURA POÉTICA Y DIFERENCIA SEXUAL: DOS POETAS CHILENAS<sup>1</sup>

*El feminismo sostiene que la evocación es un modo de superar las huellas de la violencia, aplicada con letal regularidad por regímenes opresores en todo el mundo. Es un acto de creación que moviliza no solo la experiencia, sino la imaginación.*

**Rosi Braidotti** (destacado mío)

Un (indecente) deseo: centrar la indagación crítica en un *corpus* específico de dos poetas chilenas, Elvira Hernández y Carmen Berenguer. La lectura de esta díada de mujeres creadoras de lo poético me posibilita ajustar un particular foco: memoria, escrituras poéticas y diferencia sexual. Este aparato conceptual de tres puntas abre “otro” modo de leer poesía (Genovese, 2011, 9-11). Así, este ejercicio se halla contaminado con la obsesión/alucinación de perseguir la imagen-recuerdo, la memoria feliz o la desdichada (Ricoeur, 2010, 106) y sus huellas en estas producciones escriturales de mujeres poetas. Interesa relevar el modo en que lo estético se imbrica con lo ético-político (Braidotti, 2009, 182-185), el modo en que despliegan subjetividades emergentes, en revuelta transformadora (Kristeva, 2001). Por otro lado, me guía la obsesión por el rastreo de figuraciones, es decir de formas de trazar mapas, posiciones inscritas, incardinadas (Braidotti, 2009, 130-131); localización espacial y temporal, pero también representaciones para esas localizaciones (Braidotti, 2005, 14-15). En definitiva, las figuraciones permiten levantar un mapa cartográfico de las relaciones de poder y, en consecuencia pueden servir para identificar los posibles lugares y estrategias de resistencia. Braidotti dice: “En mi opinión se trata de ubicaciones significativas para emprender la tarea de reconfigurar y redefinir la práctica y la subjetividad políticas” (2005, 15-16).

Con estas herramientas de lectura, crítica feminista alucinada, intento saber acerca de la apertura, del armado en pliegues de memoria, contramemoria, zigzagueante, desordenada, libre de temor. Imbricaciones a partir

<sup>1</sup> Publicado en revista *Nomadías* n°19, julio de 2015, 49-61.

de imágenes; resurgimiento de referentes desde la imaginación que pulsan renacidos, con otros ecos, reverberaciones, latidos. El recuerdo-imagen posibilitaría en la escritura poética lo ostensible, aquello que nos conmueve porque ‘parecía’ des-aparecido, no obstante, en la labor poética se nos dona en el re-aparecer (Ricoeur, 2010, 548-549).

Me interesa insistir en la noción de contramemoria, un concepto nutricional, porque refiere a aquella memoria minoritaria que no se somete a los bancos de datos centralizados, se expresa como una fuerza intensa, cíclica, desordenada, persistente de una manera zigzagueante; tiene un estrecho vínculo con acontecimientos traumáticos. Esta memoria incardinada, almacenada en la densidad física y no solo en la psique, engendra diferencias fortalecedoras; posibilita el desplazamiento del ser por el devenir, dado que se aleja de la monumental memoria mayoritaria levantada por la masculinidad hegemónica que somete e invisibiliza la memoria de mujeres de color, homosexuales, indígenas, pobres y subyugadas (Braidotti, 2009, 226-235).

Recuperar y crear. Dos modalidades que nos permiten revisar la producción de dos poetas que han sostenido sus ideaciones escriturales desde los tiempos de la dictadura hasta la actualidad en Chile. Postulo, posicionada, que la fuerza de la memoria y sus huellas, esa energía deseante, se vislumbran como un acicate para este intento creador. Esta labor de búsqueda crítica permite, asimismo, dar cuenta de las conexiones existentes entre el trabajo con la memoria y las subjetividades encarnadas que aparecen en el lenguaje poético porque en este mismo impulso exponen un vínculo con lo colectivo, con una comunidad a la cual se está unido de modo complejo. Butler lo dice así: “algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen” (2009, 48). No es posible aparecer si no es con otros en el territorio recuperado en la memoria/imaginación. En este sentido importan tanto los afectos como las conflictividades sociales y políticas emergentes en estas producciones. Coincido con Braidotti cuando asienta la dimensión temporal como fundamental:

una localización es un lugar espacial, pero también temporal, porque incluye una memoria y un sentido del pasado compartidos en común que siguen afectando al presente y continuarán

afectando al futuro. Comprender esto es la clave tanto para la ciudadanía como para las formas de acción ética que ésta autoriza. (2009, 208).

Así, elucubro que la labor poética en manos de estas dos mujeres se aproxima a zonas de creación en las que se imbrican, como plegaduras, lo ético, lo estético y lo político.

Por otra parte, afirmo, no es posible leer de este modo, ajustando difusamente el foco de la memoria para situarlo en los textos, sin considerar el involucramiento del propio ejercicio crítico memorioso situado allí, tal vez incómodamente. Pienso mi pensar, imaginar y sentir como otro velo que se despliega en este escrito sobre las palabras ligadas al trabajo de rememoración, y lo siento teñido de las percepciones e ideaciones de las mujeres poetas a la vez que preñado de las propias experiencias. No evito la vibración de ecos nebulosos respecto de las genealogías probables que surjan de esta labor: escala acumulativa de mujeres embebidas de experiencias que constituyen un legado simbólico (Braidotti, 2004, 197). Más bien le permito el espacio a dicha reverberación difusa. Así, su temblor me muestra senderos, desvíos para esta labor de escritura crítica.

He tomado la noción de “allegada” a la memoria de las elucubraciones filosóficas de Paul Ricoeur cuando me dediqué a asediar las poesías de las mujeres mapuche y el trabajo de memoria en ellas.<sup>2</sup> Vuelvo a repensar este lugar porque me posibilita retomar el juego de distancia y cercanía. La proximidad y la lejanía que activo cuando interpreto estos lenguajes poéticos recreándolos, pero también cercanía y distancia de aquellas experiencias y subjetividades emergentes de los textos; y así el lazo social entre mujeres se vuelve una interrogante: ¿cómo elaboramos el tiempo memorioso? ¿De qué modo habitamos lo espacial ligado a la memoria? ¿Discontinuas o cíclicas? ¿Lineales antes que fragmentarias, forzadas a ello por la razón de la modernidad eurocentrada y falogocéntrica? (Braidotti, 2009, 215).

<sup>2</sup> Consultar artículos “Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche: intimidad/lazo social I y II” en este mismo libro [N. de las E.].

### Dos poetisas chilenas escriben en los ochenta

Decir los ochenta poéticamente. Decir los ochenta ética-estética y políticamente. Esto es volver sobre la poesía de Elvira Hernández y Carmen Berenguer. Implica, además, el esfuerzo de leerlas hoy de manera conjunta, constatando sus diferencias estilísticas, sus hablas poéticas disímiles, sus énfasis referenciales; el tono temporal que las conecta, una época, un tiempo que impulsó a las mujeres creadoras para seguir los pasos de la poesía en Chile, ese espacio dictatorial. Chile, un país en el que los hombres habían colonizado tempranamente el territorio de lo poético de manera casi ‘natural’. De este modo, el decir poético y lo masculino parecían hacerse Uno. La diferencia sexual, entonces resulta una herramienta nutricia para leerlas. Sobre todo si considero en este enfoque el privilegio de la identidad sexual—el hecho de habitar precariamente en cuerpo de mujer— como un primer sitio de resistencia. Este sitio, materialidad siempre en disputa, es planteado, no de modo esencialista, sino como un campo en proceso de constitución múltiple, complejo y de facetas potencialmente contradictorias en un despliegue de posiciones de sujeto (Braidotti, 2004, 198).

Si persigo la línea temporal de los ochenta, como un punto de inflexión en esta selección poética, tendría que dar cuenta de las elaboraciones que críticas y críticos han propuesto para diferenciar o categorizar estas creaciones en torno a la matriz de la dictadura como período histórico en Chile (Nómez, 2009). Sin embargo, esto último que resulta de primerísima importancia para nomenclaturas y categorías nacidas desde los estudios disciplinares especializados en géneros literarios —los que agrupan y distinguen textos así como a sus autores y autoras—, no me interesa porque resulta ser un modo demasiado centralizado. Me permito así, el intento de encauzar mis pasos por un sendero crítico más sinuoso, menos lineal y categorizador. Sigo a Braidotti en este intento, dado que la teórica feminista da preeminencia a la constitución de la subjetividad en el trabajo memorioso, dice: “la memoria entendida como principio de contención y realización de los recursos de un sujeto desde el punto de vista ambiental, afectivo y cognitivo” (2009, 211). Este foco sitúa a la memoria como una producción afirmativa, intensiva que hace posible imaginar futuros posibles. En consecuencia, en este escrito hará su entrada

*Aion* que disputa a *Chronos* una temporalidad más difusa y circular. Leer desde la contramemoria significa entrar al ejercicio memorioso nebuloso, gris, aquel practicado por sujetos que ocupan sitios frágiles y por ende no centrales en esta matriz cultural literaria-canónica. De hecho, se hallan débilmente adscritos a esa memoria mayoritaria.

Las dos poetas que he reunido en esta indagación son mujeres. Esta diferencia sexual dicha de este modo parece obvia, pero al constatarla se radicaliza. Resulta una entrada que obliga a considerar esta singularidad desde otra triangulación: lo ético, lo estético y lo político. La noción de “intimidad sensible” propuesta por Kristeva me permite una entrada para interrogar el lugar de lo ético que circunda a esta diferencia (2001, 61). Si las mujeres estamos más dispuestas a la revuelta de lo íntimo, estaríamos en condiciones más auspiciosas para tomar en nuestras manos las transformaciones de lo humano. Por otra parte, la dimensión utópica de la diferencia sexual inaugura un modo de pensamiento donde la poética y la política se rozan poderosamente en su énfasis con el trabajo del lenguaje. La filosofía de la diferencia sexual enfatiza la experiencia compartida de las mujeres, esta es una práctica política y discursiva *del y en el* lenguaje, por ello conduce a una reapropiación política de la afectividad (Braidotti, 2004, 199).

### **Figuraciones en *Bandera de Chile* y *A media asta***

Las figuraciones, noción cultivada por Rosi Braidotti, refieren a modos de pensar que no son figurativos ni metafóricos, implican formas de trazar mapas más materialistas de posiciones situadas, o inscritas y encarnadas. Es una cartografía, lectura del presente (que contiene pasado así como futuro) basada en la teoría y marcada por la política. Cumple la función de proporcionar tanto herramientas interpretativas como alternativas teóricas creativas, por ello posibilita dar cuenta de la propia localización tanto en términos espaciales (dimensión geopolítica o ecológica) como temporales (dimensión histórica o genealógica). Las figuraciones entendidas como “mapa vivo” posibilitan un análisis transformador del “yo”. Braidotti señala:

Ser nómada, vivir en la calle, haberse exiliado, tener la condición de refugiado o refugiada, haber sido víctima de una violación durante la guerra de Bosnia, ser emigrante sin lugar fijo de residencia o

ser inmigrante ilegal no son metáforas [...] carecer de pasaporte o poseer demasiados no es equivalente ni meramente metafórico. Son localizaciones geopolíticas e históricas sumamente específicas; en otras palabras, historia tatuada en el cuerpo (2009, 15).

Levantando, por lo tanto, un mapa cartográfico de las relaciones de poder y pueden servir, por ello, para identificar lugares y estrategias de resistencia dado que relevan ubicaciones significativas para iniciar la tarea de reconfigurar la práctica y la subjetividad políticas.

En este tono leo *Bandera de Chile*, de la poeta Elvira Hernández, escrito como poemario el año 1981, texto que circuló en los ochenta en edición mimeografiada, y fue publicado recién en el año 1991 en Buenos Aires. La autora señala al respecto:

La verdad es que yo primero hice fotocopias de *La Bandera de Chile*, después de eso se iba a publicar cuando se hizo un Congreso de Mujeres acá, pero luego no se publicó por problemas que nunca llegué a entender bien, aunque quedó hecha una maqueta y todo. Y antes de eso, después de que estuve detenida y escribí *La Bandera de Chile*, que es un poco consecuencia de esa detención también, yo le pasé ese material a la gente del MIR, de la revista *Vanguardia*, y eso fue confiscado, entonces la primera versión de *La Bandera*, la tiene la CNI. Esto porque la gente de esa imprenta fue detenida. Yo me enteré de eso mucho después, nunca supe si la revista salió o no salió. Mucho tiempo después me enteré de que esa publicación había tenido problemas, de que había caído ese taller. Y bueno, las cosas que se pudieron imprimir, se fotocopiaron. Y así, por ejemplo, una vez Diamela [Eltit] me dijo que en una Universidad donde había una protesta estaba *La Bandera* pegada, pero de manera ajena a mí (Hernández, 2013).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En el texto se refiere al MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), clandestino durante la dictadura y que en 1980 realizó una operación de “recuperación” para sustraer desde el Museo Histórico Nacional la bandera con que se proclamó la independencia de Chile. Además, se menciona a la CNI (Central Nacional de Informaciones), policía política del régimen de Pinochet (1977-1990) [N. de las E.].

*La Bandera* fotocopiada, *La Bandera* no publicada en Chile, *La Bandera* en las precarias manos del MIR, *La Bandera* en las torturadoras manos de la CNI, *La Bandera* pegada en un muro de alguna universidad durante la dictadura. Trayecto que habla de *La Bandera de Chile*, incorporado a la presente lectura. Este escrito monta la aparición de un emblema repetido hasta el infinito en dictadura y en el espacio de lo público, esta repetición emblemática de la nación aglutinada en un pedazo sígnico da lugar a la entrada del absurdo, aquel que como legado estético-filosófico (Jarry, Ionesco, Kafka, Beckett) desarma la razón y con ello descalabraba lo racional humano. Hace ostensible el uso abusivo para representar la nación-estado-patriarcal, salvada del marxismo y recuperada para lavar al pueblo de Chile de la mancha proletaria. El poemario escenifica una toma: una ocupación de la página en blanco por la palabra, un espacio reelaborado como territorio eriaz. Poetizar y de este modo volver a manosear, pero esta vez como intervención de lenguaje: toma de la palabra “bandera de Chile” que compele a posicionarse desde otra zona: ¿una ciudadanía perdida? Pero no, no hay nostalgia de una política tradicional en ello, no hay la búsqueda de un ejercicio ciudadano teleológico, más bien el tono del pasado de esta bandera tomada por la voz poética permanece suspendido, como algo inalcanzable, no hay padre ni madre en este parto ignoto, algo no sabido. Desde este suspenso tendría que dedicarse una a saber de esta toma, la toma de lo poético que desmonta la gran bandera para dejarla miniaturizada en “banderitas para los niños y saludan”. Este signo del absurdo, repetido como tal, se desgrana en porcentajes colorinches “en otros tiempos”: el blanco de la estrella, el rojo de la sangre y el azul del cielo-mar pero nunca el “cien por ciento de hoy” en este absurdo radical. Ni patria vieja, ni nueva, ni socialista, ni neoliberal, ni tigre de Latinoamérica. La voz poética toma distancia de esta figuración como si fuese extranjera o estuviera de paso por este territorio hecho añicos; tal vez es una voz migrante que vagabundea alrededor de las materialidades a las que connota absurdamente el hecho de que no se está nunca como en casa. No en ella, porque hay un desarraigo inevitable en este habitar: ese silencio del final.

Carmen Berenguer publica *A media asta* el año 1988, a pasos de la llamada transición a la democracia en Chile. Su título refiere de modo

sugere a la bandera, ese pedazo de tela que flamea cargando el peso de la muerte. El mismo signo que la poeta Elvira Hernández nos ha arrojado suspendido en el vilo de lo absurdo reaparece en este texto en clave del ultraje femenino. Leo el luto colgante a modo de colgajo de este emblema patrio, la cinta negra que mancha el nacional tricolor no solo como un texto de la pérdida de lxs muertxs en lucha, sino singularizado por el tono sepulcral de la violencia/violación del cuerpo femenino que contiene toda esta escritura. Mi lectura, sin embargo, se queda en el primer conjunto de poemas titulado con este nombre.<sup>4</sup> El cuerpo de la bandera de percal, tela de vestir cuerpos femeninos, para rasgarla y cubrirla luego de la violación, como si los cuerpos abusados fueran un espectáculo obsceno y no lo fuera el acto del estupro. Cuerpo desnudo/des-vestido de la violada por muchos mientras el ojo vigilante circunda a los otros ojos, los cegados, vendados para no ver: “Sangrantecercadala sangran”. El cuerpo amarrado sufre y sangra sepultado por el peso de los cuerpos masculinos que “bramaban/como la mar”. El vocativo mamita, se cuela pequeño en el decir/retrato de la voz poética que se multiplica, se aproxima y se distancia de la escena del horror poético-político. La evidencia en el cuerpo femenino: “Mira la manchita en mi piel”, se extiende a la mancha oscura ¿una piel mestiza? ¿Una piel indígena? Y entonces emerge la figura del cenote, ese reservorio-estanque, lugar de acopio de las memorias difíciles de evocar (Sierra, 2012, 113) que nos fue donado por Gloria Anzaldúa. El tiempo entra a raudales en el movimiento, tránsito de la memoria/historia, pero la escena continúa como una duración, revolviendo:

Mis ojos devolvían la mirada  
 Mientras me iba poniendo  
 El capuchón y la tela emplástica  
 en los labios

El cuerpo femenino torturado porfía en nombrarse una y otra vez como vulva, multiplicado en la heterogénea forma, color y materia corporal, para así volver de la “espesura” del infierno y dar lugar a ese otro pulso, el de la vida; anteponer a la violencia sexual masculina lo fértil, lo feraz,

<sup>4</sup> El texto se completa con otros tres conjuntos de poemas nombrados como: “Fragmentos de Raimunda”, “La gran hablada (MM)” y “Cuatro tomas para su cuerpo azul”.

ubérrimo de la vulva. Y el gesto, la mano agitada, en ruego llamando a la espera de la promesa: “Luego estaré donde la flora no recuerde”. Este olvido de reserva (Ricoeur, 2010, 548) en su potencia vivificante tomará los restos-cenizas y los dibujará porfiando: las mujeres mapuche y la llegada de los españoles, vírgenes no vírgenes y las mujeres ONA, violentadas por “LA PRIMERA CRUZ”. La sexualidad de las mujeres indígenas es intervenida por la cruz, sin embargo, ello no impide la persistencia del ritual de lo pequeño: ritos cantados, susurrados como sanación para paliar el abandono, para sanar del ultraje que abre la llaga: “ME LA ESTOY LAMIENDO”. Esta duración del evento traumático permanece: “siempre fue así” y “Entonces todo duele”. Una genealogía de mujeres: la primera y la última; en medio, la abuela y su regazo protector. Esta matriz de sentido se encuentra desplegada en las poesías de las poetas mujeres mapuche y es recobrada en toda la anchura de la figuración cuerpo-ética-política. Entonces la voz poética de *A media asta* se incluye en esta contramemoria cuando nombra a las Marías en su tránsito mariano como malditas entre infortunios, continuadoras del presagio de la ultrajada, llagada, violada. Entre este despojo revuelve otra vez el tejido del encuentro entre mujeres que cuentan y se cuentan el vejamen. El nombre propio altera este listado de innombradas: Amelia, otra Verónica cubre con su manta a la tiesa, pálida, llagada. Esta se levantará y correrá en la noche violeta con una criatura-lechoncita en brazos y la manta quedará con la huella muda de su cuerpo. El agua de la lluvia aparece limpiando y aclarando los ojos para ver como la aurora:

escrito está:  
LA MAR ESTÁ AYUDANDO

El rito benéfico parece consumarse alrededor de las cenizas y se fija en la huella del rostro marcado en el vientre. Una vuelta al epígrafe signado como versículo bíblico: “Por qué no me mató en el vientre/ y mi madre hubiera sido mi sepulcro”. La escritura aparece por segunda vez, ahora como lengua que hiere y limpia. Este rito refiere a lo arcaico, ese espacio anterior al lenguaje, cercano a la sangre como flujo. Su peso cae sobre la lengua poética, la voz poética inmersa en este recorrido memorioso, trabajo de duelo, de cuna y sepulcro, y en ese tránsito, la memoria viva en llaga del cuerpo femenino en nuestra cultura chilena.



¿LA CIUDAD DE LAS MUJERES?  
UNA ÉTICA-POLÍTICA EN TUS CRÓNICAS, PEDRO LEMEBEL<sup>1</sup>

*Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser  
cantora, trapequista o una india pájara trinándole al ocase.*

**Pedro Lemebel**

*(lo que la escritura y la política tienen en común, es quizás, que  
ambas son procesos creativos que llevan consigo comienzos fallidos,  
extraños desvíos y muchas elecciones difíciles).*

**Adrienne Rich**

1

La conversación sinuosa, la risa a saltos, el olor del té en hojas; el pan bien tostado en la cocina antigua, blanca, de cuatro platos; los huevos revueltos en su departamento del Parque Forestal, la ampolleta añosa, de pocos watts de voltaje colgada de una lámpara porque la instalada en el cielo ya no funciona. Pleno centro de Santiago, septiembre del año 2014. De pronto me pregunta como afirmación: “podrías escribir sobre las mujeres en mis crónicas, Gigi, como lo que hicimos con *Cristal tu corazón*, la obra de teatro”. Me habla su deseo: que las mujeres de sus crónicas tengan un relieve diseñado desde otra mano, una lectura cercana, cómplice, política. Me quedo pensando en su anhelo ahora que solo reverberan sus palabras como eco inacabable. Deseaba una lectura teñida de una complicidad como la insinuada en la obra de teatro que habían montado con Claudia Pérez, Liliana García, Coca Rudolphy y Tatiana Molina, el año 2008. Le dije que sí, que podría ser, sin mucho entusiasmo. Luego hablamos de otra cosa. Deseaba en ese tiempo acompañarlo, escucharlo y contarle. Estar con él y disfrutar su compañía enferma, dolida y en movimiento incesante. Su propuesta me dejó un buen sabor en la boca. Sabía que lo haría. Llegó el momento con esta

<sup>1</sup> Este artículo fue solicitado como colaboración para formar parte del libro *Canciones que nunca callan*, cuyo editor es el académico Fernando Blanco, chileno, que vive y trabaja en Estados Unidos. Libro que aún no ve la luz. Publicado en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org)

invitación de Fernando Blanco. Acepté desde su deseo. Su voz resuena, como canción que nunca calla en este escrito para él, dedicado a nuestra complicidad amorosa y al deseo interminable de crear en revuelta.

## 2

Me obsesiona la lectura de tus crónicas, Pedro, y pongo el ojo sospechoso en aquellas en que aparecen como protagónicas las mujeres, la mayoría con nombre propio. Otras, simplemente sustantivadas por ese “mujeres” que ha sido largamente interrogado en las últimas décadas a propósito de lo post, de todo tipo y sobre todo de lo posidentitario. Los peligros de llamarnos como tales provienen de los marcos teóricos que definen el esencialismo como una sombra maligna, su fijeza, su naturalización, su riesgoso asentar una diferencia que envuelve a todas sin distinción, y en ese “todas” se pierden las particularidades, las singularidades múltiples que nos constituyen en este continente y en el mundo: clase, raza, disidencias sexuales, edades, territorios culturales, etnia, profesionalización, oficios, migrancias, locuras varias. Pulsa, además, la desconfianza de ser designadas bajo el yugo de las mujeres privilegiadas, aquellas que, por fortuna o habilidad, han sabido posicionarse en el lugar que Adrienne Rich llamó, tan certeramente, “la mujer cuota” (1986, 26-27,) que sirve bien al sistema patriarcal para decir que ya estamos dentro: “¿qué más quieren?” Su opresión y su violencia. “Mujeres” constituye, para algunas posfeministas o transfeministas, un estancamiento que impide hacer política feminista en su anchura, tampoco resulta ser un surtidor ético porque las jerarquías odiosas se imponen aplacando las múltiples subyugaciones. Sin embargo, te cuento que la asumo esta vez como una categoría abierta, necesaria para este ejercicio, un significante parcial o provisional, para decirlo con Butler: “entender el término ‘mujeres’ como un sitio permanente de oposición o como un sitio de lucha angustiada, es suponer que no puede haber ningún cierre de la categoría y que, por razones políticamente significativas, nunca debería haberlo” (2005, 311). La diferencia sexual como binarismo estanco que silencia otras diferencias aparece puesta en entre dicho, sobre todo a partir de los enfoques de los estudios poscoloniales. Lo *queer* pone en jaque a las nociones de género y sexo aunque a ti no te gustara tanto la idea. (Pienso, asimismo, en “La tecnología del género” de

Teresa de Lauretis, publicado en los ochenta del siglo pasado, en las pensadoras de color que en esa misma década levantan *Esta puente, mi espalda*, y más tarde, a comienzos del presente siglo, en *Otras inapropiables*, al tiempo que Butler propone sus disquisiciones sospechosas desde los noventa hasta la actualidad). De ello nunca hablamos en extenso, divagábamos. Hoy, con lo nombrado por teorías feministas decoloniales como interseccionalidad, otros caminos desafiantes se abren para los feminismos.<sup>2</sup> Sin embargo, el riesgo de mirar esta zona, desde lo que Spivak nombrara como esencialismo estratégico, “un error necesario”, según Butler (2005, 323), resulta un norte posible, agencia política de lxs subalternxs que intenta abrir horizontes antes que obturarlos. Resulta un atractivo seductor releer tus crónicas Pedro, las de los noventa y comienzos de los dos mil, con una lente que elijo posicionada desde mi lugar feminista de tono radical y abierto (cercana a estos aires nuevos, pero, asimismo, entendiendo la lucha de las feministas latinoamericanas como una que se arma desde genealogías grises, febles, mutantes siempre), activista suelta cercana a la CFL<sup>3</sup> y al movimiento “Ni una menos”, allegada nómada a la academia, ya sabes, lectora empedernida, escritora ambivalente. En la cercanía, supe de tus afectos y complicidades con mujeres de carne y hueso, cuerpos femeninos de diverso tono, estilo. El amor amoroso. Te nutrías de ellas, sobre todo de aquellas que para ti cultivaban una vertiente estético-política en su estar vivas en la lengua filosa. Tú decías que no tenías amigas sino amores. Nunca habría estado cerca de algunas bellas e intensas si no hubiese sido por tu tendencia a juntar sujetos tan distintos. Otra de mis gratitudes que no te dije. Entonces, ahora te digo bajito, miraré contigo, cronista irreverente/insurgente, con ojo agudo, aquellos escritos que pongan de relieve, en espacios urbanos, las figuras femeninas que aparecen en lo público, por ende ocupan un lugar en lo político –desde este feminismo heteróclito– y me dejaré sorprender frente al armado, al tinglado, a la tarima, al trazo al

<sup>2</sup> Resulta amplio el espectro de ideaciones al respecto. Ver: Segato, 2016; Lugones, 2013; Espinosa, 2014.

<sup>3</sup> Coordinadora Feministas en Lucha cuyo origen se vincula al caso de Belén, niña de once años que quedó embarazada tras las recurrentes violaciones de su padrastro, el año 2013. Ver más adelante en Escritos de opinión, el artículo “Abortarlo todo: los movimientos del movimiento CFL”.

que echas mano para dibujarlas en tus crónicas, el modo en que las situas, las palabras con que las llamas, maneras y formas en que las perfilas, zonas de lo ético-estético-político; sus devenires alegres, tristes o tenebrosos en contextos, siempre en contextos ciudadanos seleccionados e imaginados por ti. Esta es a mi apuesta, en medio de nuestro vínculo amoroso y tan cómplice en la vida y en el tránsito inevitable hacia la muerte.

### 3

Este ejercicio de lectura, pone en circulación tramas culturales, históricas y políticas en las cuales los sujetos femeninos aparecen como figuras (im) posibles, protagónicas, dibujadas en entornos ciudadanos, mapas o cartografías, cuerpos/lugares marcados por lo político, en las crónicas seleccionadas. Me he detenido solo en dos libros, a pesar de que en toda la obra lemebeliana aparecen dichos sujetos vinculados a la construcción sexogenérica, inmersos en relaciones de poder. Así *De perlas y cicatrices* (1998) y *Zanjón de la Aguada* (2003), contienen los textos elegidos. Postulo que estas crónicas han sido dibujadas, como croquis, en ese tono que se juega entero en sus escritos al abrir la herida para que aparezca la llaga y su sangrar. Visiones. Desollar en rojo chileno. Pero también es posible que el trazo que las delinea sea sutil y cómplice, sobre todo cuando los personajes femeninos se aproximan a las construcciones desde tarimas febles, al constituirse como agentes desestabilizadores de la dictadura, o luchadoras por ganarse un lugar visible desde la vulnerabilidad que las constituye en nuestra sociedad (Butler, 2009, 45-78). No solo por encarnar lo femenino devaluado desde la categoría identitaria (siempre parcial) “mujeres”, sino porque están cruzadas por diferencias proliferantes como las de clase, edad, disidencia sexual, lenguajes, cuerpos, territorios. Estas aparecen a la manera de fognazos, nebulosas, desde entornos ciudadanos que permiten las multiplicidades como telón de fondo. Asimismo, la voz-boca, la letra pronunciada, recitada, el tono, el matiz poético que las construye y las enuncia en ritmos, cadencias o sonidos más o menos estridentes, bullen en espacios cuyo límite lo constituyen fronteras inestables, peligrosas en estas ciudades. Lo fronterizo aquí. Lo público/político aparece como la emergencia del conflicto que estos sujetos abren en su aparición/acción, lo agonístico implicado en ello se manifiesta de distintos modos

enfrentado a la política, aquella zona que intenta (des)ordenar las sociedades, territorios, en que habitamos (Mouffe, 1999, 14-20).

## 4

Un espacio, un giro espacial, llena los recovecos en los cuales la voz cronista fija su mirada (Sierra, 2014, 16-22). Un posicionamiento en perspectiva crítica siempre. Los ojos de Pedro Lemebel dibujan una percepción visual que se desliza entre lo sonoro, lo táctil, lo gustativo y olfativo de lugares de la city santiaguina. Una que ya no es más la de Pedro de Valdivia, porque sabemos, gracias a recientes investigaciones, que este territorio fue un centro administrativo del Tawantinsuyu. Este imperio tenía presencia antes de la llegada de los conquistadores y colonizadores europeos, quienes a la vera del Mapocho “fundan” la ciudad del San Santiago, el patrono. El anhelo de Sanhattan se cae por la borda y naufragará ácido en las crónicas lemebelianas. Tal vez por esta razón sus habitantes pintamos tan quiltramente la ciudad, para habitarla de algún modo incierto, ocultando su secreto, ese mestizaje que avergüenza, (por ello se blanquea), pero en las crónicas de Pedro Lemebel aparece siempre para embadurnar con barro, o cualquier materia de consistencia blandengue, las calles y las poses tipo postales. Por eso, tal vez dice “recién ayer era aldea” y se detiene en los lugares del centro para poner su “ojo de loca que no se equivoca”. La ciudad europeizada de la colonización, la ciudad latinoamericana colonizada, en forma de damero dibujado con lápiz y regla, geoméricamente levantada a fuego sobre otras culturas, las precolombinas, devastadas, oprimidas, exterminadas a la manera genocida, una necropolítica colonial (Achille, 2011). Así devino, luego de siglos de dominación, ese espacio de lo público republicano, higienizado, lugar de ejercicios de poder para construir Nación-Estado de matriz homogeneizante, eurocéntrica, patriarcal, racista-capitalista a la sombra de la dicotomía civilización/barbarie. Una nación aplacadora de las resistencias al ordenamiento jerárquico (ver fotografía en la página 176 de *De perlas*, sobre una acuarela anónima nombrada como “Indios araucanos cortando cables telegráficos”, o la fotografía titulada “Pitucos en la plaza de armas”, o aquella, sin nombre ni autoría, en la que aparece, en un sitio eriazado de la zona sur de Santiago, una mujer arrebozada en un manto con faldón

largo, de negro (¿de luto por un hijo o hija muerto tempranamente?) y su hijx, que imagino podría ser Violeta Lemebel y Pedro, en un tiempo de otros tiempos), reductora de las diferencias, exterminadora de subversiones de todo tipo; ciudad-deseo “fundante de un *orden* y de un *poder* y que va creciendo palabra a palabra con los avatares de una sociedad que articula realidad y letra en una lucha que llega hasta nuestros días” (Achugar, 1984, xv, , destacado mío). De este modo la razón ordenadora y sus rígidos encuadres aseguran la (im)posibilidad del futuro desorden. En el panorama elaborado de modo fino por Ángel Rama en *La ciudad letrada*, no aparecen mencionadas ni las indígenas explotadas, ni las negras violadas-esclavizadas, ni las mestizas denostadas por incardinar cruces perversos, ¿formarán parte de la *ciudad real*? Las mujeres en el levantamiento de las ciudades en el continente nuestro-americano ocuparon el lugar abyecto. Sus cuerpos sexuados fueron blanco de la abominación, del abuso sexual y de la explotación económica. Las mujeres de las clases proletarias, las obreras, las migrantes campesinas o indígenas no tenían voz en el centro de la ciudad-capital, trabajadoras pulperas, trabajadoras sexuales, negras, mulatas y mestizas, trabajadoras de lo doméstico en casas ajenas (o propias) fueron tempranamente lanzadas hacia la periferia de la ciudad. Las privilegiadas, letradas, educadas, no lograron manifestarse como voces colectivas en lo público sino hasta entrado el siglo xx y de modo complejo puesto que desde un feminismo ilustrado silenciaban a la gran mayoría de las “inapropiables”.<sup>4</sup> La emergencia de las mujeres en la escena pública, citadina, por cierto, y su legitimación (otorgada por ellas

<sup>4</sup> Uso esta palabra para dar lugar a las múltiples densidades que subyacen en los escritos de las mujeres de color en el libro de hooks *et al. Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Por otro lado, diversos son, afortunadamente, los estudios que dan cuenta de la historia de los movimientos de mujeres y del feminismo en Chile, producciones discursivas elaboradas en la primera mitad del siglo xx hasta el actual siglo xxi. Es necesario nombrar a autoras que nos han legado sus elaboraciones, tales como Amanda Labarca, Olga Poblete, Elena Caffarena, Asunción Lavrin, Julieta Kirkwood, Edda Gaviola, Cecilia Salinas, Rosa Soto, Eliana Largo, María Angélica Illanes, Soledad Zárate, Lorena Godoy, Elizabeth Hutchison, Sonia Montecino, Alejandra Araya, María Stella Toro, Claudia Montero, Francisca Barrientos, Lelya Troncoso, Hillary Hiner, entre otras. Asimismo, es imprescindible mencionar, en un marco nuestroamericano, el texto de Francesca Gargallo *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos de Nuestra América*, texto que toma

mismas) ha sido viable desde los procesos de emancipación (de variada índole) levantados en contextos sociales e históricos coyunturales y hemos debido sortear las barreras que el sistema androcéntrico y capitalista nos imponía, no sin castigo. De ello dan cuenta las crónicas seleccionadas para el presente escrito. Esta genealogía fugaz no pretende totalización, sería un desatino, solo intenta señalar un marco histórico-político para situar los lugares con los cuales las protagonistas femeninas están emparentadas en las crónicas de Pedro Lemebel, sobre todo aquellas que aparecen conectadas con la emergencia en lo público, desordenando los territorios del poder político que las quiere fuera de escena.

Siguiendo a Ángel Rama, podría decir que la ciudad letrada, esa que nace petrificada por el orden y el poder colonial jerárquicos, se opone a la *ciudad real*, una que existe en la historia y que, por lo tanto, se pliega a las transformaciones de la sociedad, abanico interminable (1984, 55). En este sentido la crónica lemebeliana, escritura que nunca quiso serlo a la manera sujeta del alfabeto caligráfico colonial/dictatorial, sigue el flujo transformador conectado a la movilidad de la *ciudad real*, uno que hace posible los pasos sinuosos de las vocalizaciones de aquello que viene desde abajo, con pulso musical, un empuje, sacudón conmocionado en la ciudad letrada, subvirtiéndola, alterándola siempre, al estilo de los primeros *grafiti*, que denunciaban en los muros a Cortés (Rama, 1984, 52-53). Así como la oralidad de las crónicas hace posible el acceso a mundos que resuenan múltiples, sonorizados de memoria, la mirada, los ojos, atrapan al vuelo las imágenes que se aglutinan heterogéneas en la escritura y son, a veces, plasmadas en fotografías añosas que dialogan de modo sugerente con los signos verbales.

## 5

### Primera visión

Saber y callar. Un sintagma verbal que cruza las crónicas seleccionadas cobra un relieve singular desde las figuras femeninas protagónicas. La primera se mueve desde la triada casa/literatura/dictadura. En “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o ‘el centro cultural de la DINA’)” surge la denuncia de una sujeto femenina cercana a lo ominoso en esa “ciudad-de

---

a las mujeres indígenas en su ancha diversidad movimientista feminista (o resistente a nombrarse como tal).

las casas” regida por la dictadura, normalizada por sus mandatos.<sup>5</sup> Emerge un sujeto político con “un pasado antimarxista que hundía sus raíces en la ciénaga de Patria y Libertad.<sup>6</sup> Una mujer de gestos controlados y mirada metálica que, vestida de negro, fascinaba por su temple marcial y la encantadora mueca de sus críticas literarias”. La voz del cronista quiere enjuiciar a esta mujer y sus cortocircuitos político-literarios. Se atreve a desvelar el hecho de que una mujer sea cómplice de los poderes torturadores y asesinos en dictadura.<sup>7</sup> Ocupa una zona del terror, aquella que salió vencedora del golpe de 1973 y pudo, en consecuencia, sobrevivir a la acusación silenciosa de ser cómplice de su esposo, Michael Townley y su “alquimia exterminadora”.<sup>8</sup> El espacio de la casa, lugar de lo doméstico, inocente espacio de lo privado/íntimo, situado en zonas alejadas del centro posibilita decir que literatura rima con tortura, como lo he señalado a propósito de la novela de Bolaño, *Nocturno de Chile*.<sup>9</sup> Una subversión, estrategia de desplazamiento y condensación espacial. La política del exterminio

<sup>5</sup> Sigo a Guadalupe Santa Cruz (2008, 2009).

<sup>6</sup> Patria y Libertad, movimiento chileno de extrema derecha que se opuso al gobierno de Salvador Allende, realizando numerosos atentados en contra de personas e instalaciones públicas, asesinó al edecán naval de Allende, comandante Arturo Araya, y estuvo al origen del levantamiento militar pregolpe conocido como el “tanquetazo” del 29 de junio de 1973 [N. de las E.].

<sup>7</sup> Mariana Callejas, escritora chilena, acusada y condenada por violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet falleció el 10 de agosto del año 2016. En su casa de Lo Curro organizaba talleres literarios a los que asistían escritores chilenos, entre ellos Enrique Lafourcade, Carlos Franz, Gonzalo Contreras, Carlos Iturra. En esta misma casa fue torturado hasta morir, el diplomático español Carmelo Soria en el año 1976.

<sup>8</sup> Michael Townley, agente de la DINA en tiempos de la dictadura participó en los asesinatos del general chileno, Carlos Prats y de su esposa Sofía Cuthbert (1974) y del ex canciller chileno Orlando Letelier, ocurrido en Washington, Estados Unidos, el año 1976.

<sup>9</sup> En dicha novela emerge el lugar del taller literario que dicta el personaje María Canales y su conexión ominosa con las instituciones literarias. En el texto distingo dos segmentos relativos a Mariana Callejas y la casa, referentes de los crímenes de la dictadura. La novela de Bolaño es narrada en una sola emisión de voz, por lo tanto, los segmentos corresponden a la lectura analítica que llevo a cabo: “Con María Canales y las tertulias de intelectuales chilenos. El horror de la otra impunidad”, “La escena de tortura: todos tuvieron miedo del horror”. Ver “El pasado no pasa, pesa o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos” en este libro.

dictatorial conforma a la sujeto protagonista de esta crónica, escritura que de manera maestra conecta lugares históricos, político-culturales materializando una práctica quirúrgica sangrienta de desmantelamiento del olvido.<sup>10</sup> Guadalupe Santa Cruz, nos dona la noción de “ciudad archipiélago” que implica una vasta gama de ciudades conformadas en una especie de amalgama.<sup>11</sup> Entre estas ciudades se encuentra la “ciudad de las casas”, cuyo ritmo construye el adentro/afuera en un tic-tac incesante, ritmo que se deja escuchar en este espacio de lo ominoso reconstruido.

La segunda crónica podría llevar el nombre de ‘animales en celo’. El cronista mira la escena de acoplamiento animal en la calle y a partir de ella escenifica el relato “La leva” (o ‘la noche fatal para una chica de la moda’). Los perros en celo, se ensañan con la quiltro flaca y acezante que no puede sino encogerse ante el asalto de esa jauría de perros que la montan una y otra vez. Esta visión, cotidiana en las calles de la urbe, sirve de provocación a la voz del relato. Recuerda otro territorio: el barrio alejado del centro, parte de la ciudad sitiada, una periferia descarnada, brutal en su violencia comunitaria abusiva. Una metonimia. La estrategia narrativa transpone la animalidad de los canes a la de los machos en celo, violentos especímenes desbocados que con sus tentáculos asaltan a la chica de la moda, carente de nombre propio. En este gesto la voz radial/cronista se hace cómplice de la muchacha poblacional que osa mostrar un guiño libertario en su modo de vestir el cuerpo joven, turgente y ceñido un territorio de ciudadanía feble. Esta autonomía es castigada por la propia comunidad proletaria que silencia lo que ve y calla ante la violación en patota. “Pero eran tantos, y era tanta la violencia sobre su cuerpo tiritando. Eran tantas las fauces que la mordían, la chupaban, como hienas de fiesta, la noche sin luna fue compinche de la vejación en el eriazo”. La sujeto protagonista solo tiene la vulnerabilidad como parapeto ante la impune violación. Lo político en esta narración pareciera gritar la impotencia frente al abuso macho, la erección

<sup>10</sup> Recuerdo una de las tantas conversaciones con Pedro, en su departamento, sobre su escritura. Allí me comenta que Bolaño habría tomado de esta crónica el episodio del Taller de Mariana Callejas para su novela *Nocturno de Chile*. Asimismo, me cuenta que, en alguna entrevista a Roberto Bolaño, este habría reconocido la deuda que tiene para con la escritura de Pedro en tanto surtidor de escenas y escenarios silenciados del Chile dictatorial.

<sup>11</sup> Ver: Montecino, 2015.

y su potencia animalesca arrasan con el ímpetu de la chica, humillada en su intento rebelde/frágil de vestir el cuerpo para sí y su elección del propio goce/deseo. El cronista cómplice de la muchacha, denuncia:

la brutalidad de estas agresiones se repite impunemente en el calendario social. Cierta juicio moralizante [ella se lo buscó, andaba provocando] avala el crimen y la vejación de las mujeres que alteran la hipocresía barrial con el perfume azuceno de su emancipado destape.

Lo ético-político cobra una expresión poderosa en esta crónica que condensa en la protagonista a tantas mujeres en América Latina que son objeto de estupro en las calles de las ciudades y en espacios de lo doméstico que no logran justicia ni visibilización.<sup>12</sup> La voz radial/cronista, en

<sup>12</sup> Resulta interesante pensar en el avance movimientista en América Latina contra la violencia hacia las mujeres en torno al “Ni una menos”. Enunciado arrancado de un poema de la mexicana activista, poeta y periodista, Susana Chávez, asesinada en ciudad Juárez el año 2011, por constituirse en mujer resistente a los poderes hegemónicos capitalistas y patriarcales. De este modo, una luchadora social muerta por femicidio, dona el lema que levanta el movimiento de mujeres y feministas para continuar la movilización social contra todo tipo de violencia hacia las mujeres. En Chile, la primera de estas convocatorias fue realizada en el mes de octubre de 2016. En esta línea, resulta satisfactorio verificar la presencia de las Secretarías y Vocalías de Sexualidad y Género en las universidades chilenas. Los liderazgos de las jóvenes mujeres han visibilizado y denunciado los acosos sexuales provenientes de los académicos hacia las estudiantes y algunos de ellos han sido removidos de sus cargos. Ante esta demanda ha sido necesario el levantamiento de Comités de Ética en algunos de los centros de educación superior. Por último, el movimiento contra el acoso callejero ha tomado un impulso inédito en Chile. Un comportamiento considerado habitual y naturalizado como el piropo callejero, ha sido blanco de las denuncias y críticas por parte de las jóvenes feministas y de movimientos sociales, particularmente OCAC (Observatorio Contra el Acoso Callejero) ha liderado estas acciones en Chile. Es necesario mencionar, con gozo, la emergencia del mayo feminista 2018 contra la violencia hacia las mujeres. El estallido movimientista actual se constituye como una nueva ola feminista en Chile, una formada por mujeres jóvenes, estudiantas universitarias, que están en sus veinte y que no temen nombrarse feministas. Una generación de muchachas radicalizadas en sus acciones y demandas que no aceptan la intervención ni de partidos políticos, ni de instituciones variopintas, ni de hombres sueltos u organizados. Ellas son las protagonistas. Es una dicha poder mencionar a boca llena el repudio y la resistencia política en contra de los acosos, abusos y violaciones hacia las mujeres

ambos escritos, se asume como denunciante de este ordenamiento ciudadano que confluye en dos espacios distantes y cercanos: el territorio de la casa de una intelectual letrada/cómplice fría de la dictadura, así como aquel del macho-pobre de la población, heterosexual-patriarcal-dictatorial, impune en su silenciamiento colectivo como torturador/violador.

### Segunda visión

Escenas de lectura/escritura. El cronista nos vuelve hacia los libros y sus espacios pesados como plomo. “Claudia Victoria Poblete Hlaczik (o ‘un pequeño botín de guerra’)” deja caer en nuestras manos el texto *Mujeres Chilenas Detenidas Desaparecidas*, publicado en Santiago el 8 de marzo de 1986. Su voz lectora parece sombría ante la diversidad de obreras, profesoras, estudiantes, modistas, dueñas de casa, sociólogas, empleadas domésticas. Todas desaparecidas por involucrarse en el ámbito de lo político tradicional durante el gobierno de la Unidad Popular. Y se detiene “sin querer” en el último caso, la niña más pequeña de la “ronda de muerte”. Se queda pegado de manera dulcemente entristecida ante ese rostro que no debiera estar allí. Nos dice: “Creo que a esa edad nadie tiene un rostro fijo, nadie posee un rostro recordable, porque en esos primeros meses, la vida no ha cicatrizado los rasgos personales que definen la máscara civil”. Construye el relato de manera condensada pero minuciosa en la urbe argentina, Buenos Aires. Imagina a la bebé en medio de sus juguetes, de esos asaltantes con botas de gigantes de siete leguas de la dictadura. La dibuja junto a su padre y su madre a quienes se los vio por última vez en el Olimpo, centro de detención y tortura argentino.<sup>13</sup> De Claudia Victoria, nos cuenta, nunca se supo, aunando a

---

en los centros educacionales por parte de profesores, académicos y estudiantes. La lucha de las estudiantas, en todo Chile, ha tomado diversos cauces: tomas y paros universitarios, elaboración de protocolos y marchas multitudinarias que tienen como finalidad impulsar la transformación de este sistema patriarcal-capitalista y su violencia estructural hacia las mujeres. Las feministas de generaciones anteriores hemos dado nuestro apoyo al movimiento a través de cartas, colaboraciones en conversatorios y en las marchas convocadas. Estamos dichosas y alertas al desarrollo de las movilizaciones en el país.

<sup>13</sup> Llamado así por los represores por ser “el lugar de los dioses”. Funcionó entre el 16 de agosto de 1978 y fines de febrero de 1979 en una dependencia de la Policía Federal situado en el barrio de la Floresta de Buenos Aires. Se calcula

ambos países en la ausencia y el dolor.<sup>14</sup> El cronista selecciona este evento que se enmarca en una serie de hechos ocurridos en tiempos de dictadura y no cesará en su empeño: levantar su recuerdo y su imaginación en este “deber de memoria” (Ricoeur, 2010, 117-123). Resulta conmovedora la serie abuelas, madres, hijas desaparecidas.<sup>15</sup> Construye una genealogía de mujeres luchadoras en el ámbito político y es posible, desde esta zona de la ciudad de las mujeres, afirmar que el impulso político que nos constituye como el grito de Antígona (Butler, 2001b),<sup>16</sup> en tanto demandamos el derecho a sepultura para nuestros muertxs y desaparecidxs, ocurrió antes de la dictadura, durante y después de ella. Permanece

---

que durante este lapso de tiempo fueron recluidas alrededor de 500 personas detenidas desaparecidas, de las cuales sobrevivieron 100. Las fuerzas represoras estaban al mando de la Jefatura del I Cuerpo del Ejército, comandada en ese entonces por el general Guillermo Suárez Mason. Ver: Messina, 2011.

<sup>14</sup> Claudia Victoria Poblete Hlaczik fue hallada el año 2000, gracias a la incansable labor de la Asociación de las Abuelas de la Plaza de Mayo. A continuación, la cita del artículo periodístico que relata la información: “El juez Cavallo comenzó a investigar el caso Poblete hace algo más de un año, a partir de una denuncia hecha por la representante de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, Alcira Ríos. La abogada informó que el militar retirado Landa y su esposa –quien por razones de salud no podía tener hijos–, tenían en su poder a una joven anotada fraudulentamente como su hija, que podía ser Claudia Victoria Poblete. También consignó que el médico militar Julio César Cáceres Monié –ya fallecido– aparecía firmando el falso certificado de nacimiento. La pesquisa estableció que la niña, además, había sido anotada seis meses después del día en que supuestamente había nacido. En la denuncia, las Abuelas señalaron que Landa estaba sindicado como comandante de operativos militares durante la última dictadura militar”. Más información en: <https://bit.ly/2ME7NEf>

<sup>15</sup> Bernardita Llanos, académica e investigadora chilena radicada en Estados Unidos, revisa las figuraciones de las madres en las crónicas de Pedro Lemebel y en su novela *Tengo miedo torero*. Su recorrido persigue el modelo cultural desplegado en las crónicas y en la novela, indaga el lugar de las mujeres populares y de las “locas” travestis quienes cobran relieve analítico como sujetos individuales y colectivos en su encarnadura de esta construcción tan cara a las perspectivas feministas en América Latina. Ver: Llanos, 2010, 181-209.

<sup>16</sup> Aun cuando el enfoque de Butler se desmarca de la figura de Antígona en términos feministas tradicionales, políticamente, según mi lectura, deconstruye el lugar del parentesco interrogándolo para desajustarlo en su normativa heterosexual-androcéntrica, incorporando la lectura aguda respecto de la (im)posible inauguración, con su discurso y acción desobedientes de la ley, de otros parentescos que no lo sean al modo conocido.

latiendo hasta hoy. La segunda figura, lleva su nombre en el título de la crónica “Carmen Gloria Quintana (o ‘una página quemada en la feria del libro’)”. La Feria del Libro en Santiago es el lugar que elige la voz del cronista y se detiene allí para estampar este escrito bello, poético, sobre “la cara en llamas de la dictadura”, “una magnolia estropeada”. Su tono encendido por la presencia de la joven quemada viva en dictadura por los militares golpistas, trama un contraste entre esa tarde, de los noventa, en que la joven pasea por la Feria urbana neoliberal atiborrada de libros –muchos de ellos *light*, algunas revistas con rostros de niñas “top”–, y el evento del horror que raptó la vida de Rodrigo Rojas Denegri, joven fotógrafo, recién llegado a Chile en los ochenta. Esta historia tiene el peso de un testimonio vivo en “el boceto incinerado de la escritura”: Carmen Gloria desde su “rostro tatuado a fuego” por el horror militar. No es posible callar esa noche del 2 de julio de 1986 en Chile, entre caceroleos, gritos y barricadas callejeras. Ella es una de muchas jóvenes de los ochenta, luchadoras contra la garra dictatorial. Su rostro, “un pétalo chamuscado entre las hojas de un libro” obliga a la voz cronista radial, a contar en detalle la escena y sus llamaradas vivas. Las risotadas asesinas parecieran resonar en esta Feria de los noventa, confundidas con el bulli-cio.<sup>17</sup> Luego del abandono de los cuerpos en una zanja, Carmen Gloria puede vislumbrar una luz de amanecer. Ella sobrevive y es activa en su paso entre la muchedumbre que sabe/no sabe del horror incardinado en ella: “Gloria va entre la gente sin dejar entrar la piedad al sentirse observada. Algo en ella le abre paso cabeza en alto, erguida, como si fuera una bofetada al presente”. El cronista ciudadano memorioso no puede sino dejar ir su “corazón homosexual” “como una luciérnaga enamorada” tras ella, luego que es tragada por la multitud feriante. Este relato enciende,

<sup>17</sup> La académica Marta Sierra (2010), latinoamericana radicada en Estados Unidos, aborda algunas de las figuras femeninas que aparecen en las crónicas de Lemebel. Lo hace a partir de una matriz analítica que estudia la presencia crítica de los medios en las crónicas del autor en cuestión y su relación con la propuesta estética que nombra como “estética de la interrupción barroca”. De este modo alude a Claudia Victoria Poblete, Cecilia Bolocco, Gloria Benavides, la Virgen del Carmen, la empleada mapuche, Marta Larraechea, Karin Eitel, Carmen Gloria Quintana, La Payita, sin extenderse en la singularidad de la construcción sexogenérica de las figuras (Blanco y Poblete, 2010, 101-134).

desde el presente, un pasado aún quemante: la zona dictatorial y la lucha persistente de muchachas militantes o simpatizantes de la izquierda en contextos oscuros y riesgosos de esta ciudad. El nombre propio de Carmen Gloria hace reverberar los nombres de otras tantas que como ella actuaban políticamente en revueltas de distinto tipo.<sup>18</sup> El cronista sabe que es un eco multiplicado, sabe de tantas otras, que pudieron, con su brío vital, retomar el rumbo en sus vidas heridas. Esta visión que llamo escena de lectura se torna en una escena de escritura que devela una política del cuerpo en tanto la figura protagónica es la del rostro: ambos, la de la infante sin voz y la de la muchacha resistente, son lo que Ricoeur denomina “memoria feliz”, aquella que hace posible el reconocimiento y expresa: “¡es ella!” En una modalidad ostensiva quedamos de lleno frente al hallazgo de lo que parecía olvidado en la ciudad neoliberal.

### Tercera visión

Proliferación de las diferencias: las lesbianas, las trabajadoras, las del Frente.<sup>19</sup> La singularidad del grupo de lesbianas feministas, “Las Amazonas de la Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén”, en plena dictadura, ponen una nota discordante en el contexto combativo de esos años, los ochenta en la ciudad. El cronista afirma que parecía “impensable” imaginar a esas mujeres bravas dando la pelea en el Parque O’Higgins, dibujando grafitis alusivos a su militancia sexual. La Su y la Lily, dos “macorinas” habían

<sup>18</sup> El día 23 de diciembre de 2016, fecha cercana a las fiestas de la Navidad, algunos presos de Punta Peuco, centro de detención para los condenados por cometer delitos de lesa humanidad durante la dictadura, escribieron textos testimoniales para pedir perdón por los crímenes cometidos. Sus razones se asientan en que recibieron órdenes de superiores y lo hicieron en el ejercicio de sus funciones por el bien de la patria. Entre algunos de ellos se pueden nombrar a Basclay Zapata Reyes, Pedro Hormazábal, Carlos Herrera Jiménez y Claudio Salazar Fuentes. En este marco Carmen Gloria Quintana, sobreviviente del atentado y actualmente psicóloga, escribió sus razones para no perdonar a sus hechores en una carta poderosa en la que narra el evento que Pedro Lemebel retoma para crear esta crónica. Para los escritos de los prisioneros que piden perdón, ver: <https://bit.ly/2rYC6J6>. La carta de Carmen Gloria Quintana puede ser leída en el siguiente link: <https://bit.ly/2ij3agP>

<sup>19</sup> Se refiere a las militantes miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que se formó el año 1983, movimiento clandestino y armado ligado al Partido Comunista [N. de las E.].

impulsado esta movilización para denunciar la muerte de Mónica Briones, muerte violenta a manos de la lesbofobia, y perseverar en la lucha de la disidencia sexual. Colectiva Lésbica Ayuquelén, nombre estampado en el muro de algún sitio de la ciudad, recuerda, por un tiempo breve, el mundo raro y la intolerancia de este país hacia “aquellas amazonas”. La voz cronista cómplice, señala que la segregación de las feministas lesbianas no solo provenía del patriarcado sino también de la Casa de la Mujer La Morada que en esos años no quería confundir lesbianismo con feminismo. Pone a circular, de este modo, una crítica que pocas veces ha sido tomada por las feministas blancas, letradas, heterosexuales, burguesas. Afirmando que esta coexistencia en las diferencias resulta desafiante siempre, no obstante, en las décadas de los ochenta y noventa se expresaba con mayores limitantes dado el contexto autoritario que se expandía hacia diversos espacios sociales. Pienso que se requiere de un ímpetu político radical, fluido, reflexivo y deconstructor de las jerarquías heredadas como improntas patriarcales para abrir los espacios activistas y movimientistas a las multiplicidades de sujetos feministas que hoy, más que antes, se manifiestan con igual impulso en lo político.<sup>20</sup> Resulta gozoso pensar/imaginar que hoy las exclusiones entre mujeres feministas, a raíz de las sexualidades, la raza, la clase, el rango etario, puedan ser visibilizadas, debatidas y confrontadas dialógicamente.

En “Las mujeres del PEM y el POJH<sup>21</sup> (o recuerdos de una burla laboral)”, escrito ácido e indignado, la voz cronista quiere rememorar una temporalidad de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta en dictadura. Época en que las cifras del desempleo se alzaron a más del

<sup>20</sup> Es necesario señalar que, en la actualidad, los feminismos lésbicos han cobrado una presencia de radical importancia para los activismos y movimientos feministas en Chile. Las mujeres jóvenes que se asumen abiertamente desde la disidencia sexual, han levantado liderazgos de diverso tipo en distintos ámbitos de lucha tales como el aborto y contra la violencia. Han levantado casas de encuentros, preuniversitarios (Mara Rita, joven poeta, escritora y activista trans que murió de un ataque cerebrovascular en abril de 2016) en las universidades. En los centros comunitarios y en los ámbitos de la cultura y el arte aparecen de modo que resulta gratificante. Por otra parte, las pensadoras lesbianas de América Latina tienen un lugar preponderante en el desarrollo del paradigma epistémico decolonial, entre ellas Yuderkys Espinosa Miñoso y Ochy Curiel, ambas académicas y activistas.

<sup>21</sup> PEM: Programa de Empleo Mínimo, POJH: Programa de Ocupación para Jefes de Hogar [N. de las E.].

veinte por ciento en Chile. Mientras que para la clase política el *boom* económico no paraba: “viajes, fiestas y circo para los adictos al régimen”, los “palogrosos” inventan un disfraz para la enorme cesantía que azotaba a la población de trabajadoras y trabajadores, “un proyecto masivo que le diera pega tembleque al ocio hambriento de los chilenos”. Actividades sin sentido en la ciudad, traslados de piedras de un lugar a otro, cavar hoyos a pleno sol para luego tapparlos otra vez. El absurdo y su extensión. “Un Santiago nublado que recordaba esos pueblos nazis donde marchaban hileras de judíos para trabajos callejeros”. La comparación obliga a visualizar imágenes que conocemos y se repiten en nuestra retina para evidenciar el horror dictatorial, “hacer morir o dejar vivir”, como señala Achille (2011). Santiago se despertaba mirando a las señoras de las poblaciones con sus delantales grises barriendo calles, sacudiendo monumentos, lustrando baldosas del municipio, esperando la llegada de la primera dama. Un jaguar con uñas ensangrentadas que toma la tintura del color de la sangre de las mujeres pobladoras. El cronista cierra su escritura señalando: “Podría decirse que estas geometrías temporeras de la función salarial, rememoran otro Santiago, otro paisaje corpóreo, que en los días del PEM y el POJH, marchaban por las calles goteando la ocupación mendiga de su inestable pasar”. El cronista ciudadano sabe que la situación social de estos sujetos no ha cambiado de modo radical. A pesar de que los programas de subempleo desde el Estado se han modificado, el neoliberalismo ha dejado su impronta para ocultar, de modo astuto, la feminización de la pobreza en Chile. Cabría preguntar, por lo tanto, en este presente de hoy acerca de las consecuencias que ha tenido, para las mujeres trabajadoras, la implementación de un modelo económico neoliberal salvaje que las endeuda, las mal-paga y las hace presas fáciles para formar parte de lo que Silvia Federici nombra como esclavitud asalariada.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Hace falta mayor reflexión y activismo respecto del estado de la cuestión de las mujeres trabajadoras en el Chile neoliberal actual. Las feministas aún no logramos poner las palabras justas para iniciar las resistencias frente a la explotación de las mujeres en empleos precarizados, mal remunerados, su desempeño en ambientes misóginos y maltratadores (tanto por hombres y mujeres), las sobre-exigencias a las mujeres profesionales a partir de la noción del “éxito”; la perversa lógica patriarcal-capitalista-neoliberal que enfrenta a las mujeres en ámbitos laborales competitivos e impone así la dominación de unas por sobre otras; además de la

En “Las mujeres del Frente (o estrategias de cazuela y metraca)”, la voz cronista usa la estrategia de fechar un año, 1986, para señalar el álgido batallar de la izquierda clandestina contra el régimen militar. Jugarse la vida, es el modo de nombrar el involucramiento en estas acciones de resistencias mínimas o en las más osadas para hacer volar por los aires al tirano. El atentado a Augusto Pinochet ocurrido el 7 de septiembre de ese año en el camino a San José de Maipo –Cuesta Las Achupallas–, cuando el dictador regresaba de su lugar de reposo, El Melocotón, es la imagen que atrapa el ojo del cronista. El Frente Patriótico Manuel Rodríguez, brazo armado del Partido Comunista en la época, es la instancia que proyecta el asalto, la llamada operación Siglo xx. Esta implicó una estrategia cuidadosa, armada en redes, que duró meses en su preparación. El cronista, sin embargo, quiere poner énfasis no en la vertiente bélica, combativa, a la manera de la guerrilla urbana conocida en América Latina y liderada supuestamente por hombres heroicos. No. En esta ciudad “copuchenta” “donde todo el mundo se conoce”, es necesario que aparezcan las mujeres en su actuar subversivo clandestino, en ese pasar inadvertidas por el hecho de ser mujeres. Pareciera que la voz cronista sugiere que esta participación facilitó el engranaje que puso a funcionar la maquinaria del complot contradictorial. Arma un mosaico de figuras de la simulación: “desde las liceanas que cargaban incómodas mochilas”, “profesoras que escondían algo en sus escritorios”, “dueñas de casa que guardaban balas entre las cebollas”, “abuelitas que pasaban piola los controles policiales llevando sus pesadas bolsas”. Estos cuerpos diversos, vestidos no a la manera milica, sino más bien al modo *hippie*, o de enfermera, o con abrigos de pieles, o hábitos de monjas, simulando ser putas o hablando con acento cuico, fueron las valientes que colaboraron en lo cotidiano para ir aceitando el engranaje y sus funciones. Son esculpidas en su tono creyente en las vírgenes de variado tono y hasta podrían recurrir a alguna bruja para que echara las

---

inamovible triple jornada de trabajo de las mujeres-esposas-madres, persistente en nuestra existencia cotidiana. Recuerdo que en mi paso activista por la CFL (2013-2015) elaboramos un esbozo de esta problemática, pero no llegamos a profundizar en ello. El ensayo de Lina Meruane *Contra los hijos*, resulta ser una entrada interesante para evidenciar las tiranías de las maternidades en contextos actuales. Silvia Federici es un referente fundamental para esta entrada en sus textos *El patriarcado del salario y Revolución en punto 0*.

cartas del tarot o leyera el *I Ching* para saber cómo resultaría la operación. En este tono de lo femenino camaleónico se cuele una mirada cómplice desde el trazo escritural. El cronista quiere que estas mujeres anónimas, las cualquiera, cobren un relieve diferencial echando mano de estrategias que subvierten el habitual modo de resistir, ese masculino, racional, calculador y frío. “[O]tras sobrevivencias del ingenio que tejieron las mujeres desde su anónimo lugar, donde el susurro de su intuición bordó en minúsculas las letras ignoradas de sus nombres”. ¿Cuántas otras, innostradas por la historia, permanecen en la memoria de la ciudad archipiélago? En este paso por los territorios citadinos en que se mueven las mujeres de diverso pelaje, las lesbianas, las trabajadoras del subempleo y las políticas partidistas (militantes y ayudistas), surgen una multiplicidad de espacios que cobran un relieve, un mapa, una geopolítica en los cuales los cuerpos de estas sujetos cobran importancia para el actuar político y sus transformaciones. Desde el muro citadino, usado como pizarra para la denuncia lésbica, los espacios abiertos en los que las mujeres pierden su tiempo en trabajos sin sentido, hasta los tránsitos clandestinos por barriadas periféricas o calles más o menos centrales, se alzan en la pluma cronista estas micropolíticas espaciales que parecen insignificantes en el armado de la memoria, sin embargo, hoy parecen cobrar pleno sentido ante la especie de anomia política de las izquierdas que el capitalismo tardío ha favorecido en nuestros países latinoamericanos. Tal vez sea necesario pensar, como lo sugiere Rancière,<sup>23</sup> que en el alzamiento de lxs “cualquiera” radica un cultivo para la resistencia y la revuelta política.

#### Cuarta visión

Retratos. En el acápite nombrado como “Retratos”, el cronista dibuja mujeres que tienen nombre propio, las que han formado parte de luchas políticas partidarias, por los derechos humanos y la disidencia sexual en contextos dictatoriales, en las décadas de los ochenta, noventa y en los actuales. Entre ellas se encuentran Sybila Arredondo, Carmen Soria, Gladys Marín, Sola Sierra, Gloria Camiruaga y su video *La venda*, y la última de la serie, que se escapa de las demás, y deja un halo desestabilizador en lxs lectores, es Marcia Alejandra, la primera transexual de la

<sup>23</sup> Ver: Rancière, 2012 y Rancière, 2010.

ciudad de Antofagasta, norte de Chile. Para ella el cronista pide las llaves de la ciudad, como si en ese gesto Marcia Alejandra pudiera obtener carta de ciudadanía plena, una deseante utopía. En cada una de las figuras, el retrato toma cuerpo a partir de las señas biográficas que el cronista selecciona.<sup>24</sup> Su visión es próxima y cómplice desde el entorno citadino. Las figuras cobran un relieve que las deja en un espacio vital y político fortalecido, aun cuando todas han vivido experiencias devastadoras que van desde el encarcelamiento propio, muerte de los seres amados, desaparición de sus familiares y en el caso de *La venda*, la tortura del cuerpo propio y su testimonio desgarrador. En esta crónica, en particular, la voz elide los nombres y los testimonios para dejar lugar a la denuncia del horror. Esos días son tan difíciles de recordar, sin embargo, la memoria es pertinaz y en algún lugar “cobija su humillado ardor”. Una “cierta intimidación temblorosa” se deja escuchar/ver en la “vocalización confesional del video testimonio”. Este registro visual de conversaciones hace posible escuchar estas voces silenciadas y entre ellas, la violencia brutal. El cronista retrata el impacto de los golpes en los cuerpos de las mujeres, ellos se convierten en la huella de la tortura no contada en este país. “Esto ocurrió” insiste una y otra vez e irradia su eco hacia todos los lugares de la ciudad, no se necesita museo para dicha extensión.<sup>25</sup> La venda cubre al país entero, es de este modo una metonimia del signo “ceguera”, “no

<sup>24</sup> No me extenderé aquí como quisiera en cada una de las figuras de modo detallado. Esperarán una versión amplia en un futuro cercano.

<sup>25</sup> El colectivo “Mujeres sobrevivientes, siempre resistentes” ha levantado una petición para declarar la casa de tortura conocida como “La venda sexy”, ubicada en la comuna de Macul de Santiago de Chile, como sitio de memoria. Aún no existe ningún fallo condenatorio a los victimarios, criminales de lesa humanidad, por esta violencia hacia la integridad de la sexualidad y los cuerpos de las mujeres detenidas. Diversos colectivos feministas han realizado esfuerzos para que sea tipificada la violencia política sexual, diferenciada en relación con la tortura. Se apoyan en el hecho de que Chile ha ratificado la Convención Interamericana contra Toda Forma de Discriminación hacia las Mujeres (CEDAW, por sus siglas en inglés), así como de la Convención de Belén do Pará que previene, sanciona y pretende erradicar la violencia contra las mujeres. Este año 2018, la Corte de Apelaciones de Santiago ratificó una condena a tres ex agentes de la DINA como autores del delito de aplicación de tortura a seis prisioneras políticas, perpetrados en el centro clandestino de José Domingo Cañas, ubicado en la comuna de Ñuñoa. Ver: <https://bit.ly/2nD3n2i>

querer saber” acerca de los hechos de violencia sobre cuerpos femeninos. Por ello esta visión resulta central, su actualidad y su impunidad aun claman justicia. Para terminar este asedio con dedicatoria, no puedo evitar un texto que traza el retrato de Gladys Marín y que a Pedro le gustaría que resignificara: “Mi amiga Gladys (‘El amor a la libertad es imparable’).”<sup>26</sup> Me quedo en este texto porque encarna una figura que entra de lleno en la escena pública ciudadana desde la labor política partidista: el Partido Comunista. El cronista se ve enamorado de esta figura que nombra como su amiga. Es desde la amistad, lugar, ético-político, que la voz traza sus pinceladas para dibujar un rostro-cuerpo anhelante de justicia y de peregrinar por la lucha de clase. No, el cronista Pedro Lemebel no se equivoca, quiere decir a boca llena que el lugar incardinado por Gladys Marín es uno que a él lo seduce, lo cautiva, porque “fue marcando de lacre utopía el largo esqueleto del flaco Chile”. Los epítetos que dibujan a esta figura de mujer resaltan su construcción primaveral, con mucho de frescor y sobrevivencia ante los violentos golpes, los obligados traslados y reclusiones. Así, nos enteramos que es a contrapelo el modo en que la sujeto femenina se hace visible en su lugar de luchadora política a caballo entre dos siglos, el xx y el xxi. La porfía de su batalla la lleva, desde la formación normalista, a tomar caminos de entrega hacia la sociedad y a su pueblo. Es una de tantas “muchachas sencillas deseosas de entregarse al simbolismo parturiente de la educación popular”.<sup>27</sup> La sitúa en un contexto en que las mujeres de estratos socioeconómicos medios y bajos podían aspirar a tener una carrera profesional que les posibilitara

<sup>26</sup> Esta crónica también forma parte del libro póstumo de Pedro Lemebel, recientemente publicado, y que recupera varios textos dedicados a la figura de su amiga la mujer política, profesora normalista y miembro del Partido Comunista chileno, Gladys Marín. Ver: Lemebel, 2016.

<sup>27</sup> Podría elucubrar críticamente respecto del lugar problemático de la llamada “feminización docente”. Este impulso civilizatorio moderno de marca patriarcal habría posibilitado el ingreso fácil de las mujeres en la enseñanza, dado que extiende la labor de crianza y de cuidado de niñas y niños desde el hogar a la escuela. Mucho se puede elaborar a partir de la matriz madre-maestra. De hecho, el cronista nombra el impulso de la enseñanza en Gladys, conectado con la herencia mistraliana. La lectura que se ha hecho de Gabriela Mistral como la gran madre de Chile –madre-maestra que no tuvo hijos propios–, se torna más compleja cuando emerge la abyección sexual de Gabriela Mistral.

escapar del consabido sino marcado en sus cuerpos: aspirar a ser el ángel (¿demonio?) del hogar. El cronista cita la lucha de las mujeres feministas por remover estos lugares estancos. Pienso que insinúa al feminismo como un cultivo que podía sostener el tinglado feble en el que las mujeres de comienzos del siglo xx iniciaban caminos de emancipación. Su amiga Gladys, aunque no se dirá feminista, alcanza a oler esa lucha de transformación en revuelta social.<sup>28</sup> Gladys no solo rompe con el mandato sexogénérico que cerraba el círculo para las mujeres en el ámbito profesional, también será parte de las mujeres políticas que se convierten en militantes de partidos de la izquierda. El cronista sabe de este periplo doble y su dificultad. Reconoce el lugar demonizado del Partido Comunista en la sociedad chilena, pero, además, no puede evitar pensar en el adentro de ese conglomerado partidario, patriarcal y androcéntrico, dice: “Tiempos álgidos para una izquierda prófuga, fichada y abortada tantas veces por la exclusión”, y a la vez señala: “El perseguido Partido Comunista de Chile, en el que tampoco era fácil para una mujer sumarse con dignidad a la biblia varonil de los próceres y al verbo del enérgico catecismo militante”. Este es el contexto en que las mujeres batallan en su impulso de participación política, es la elección que hace Gladys Marín.<sup>29</sup> El cronista enamorado de este deseo lo dirá así: “Y en esa apuesta, Gladys Marín se jugó la vida en verso y lucha, sangre y esperanza, represión y reacción armada; pulsiones populares bajo el cielo oprimido que alboreaba el ilusorio tinte de un “rojo amanecer”. La voz del relato no dudará en denostar

<sup>28</sup> En el texto póstumo *Mi amiga Gladys* (2016), aparece un escrito nombrado como “Entrevista radial a Gladys Marín”. Una de las preguntas que Pedro le formula dice relación con la opinión de la dirigente política acerca del feminismo. Gladys Marín afirma la importancia y la existencia de diversas vertientes del feminismo en la historia de Chile. Focaliza el fenómeno social desde el paradigma de la igualdad, la paridad entre hombres y mujeres.

<sup>29</sup> Imposible no pensar en Julieta Kirkwood, quien en los ochenta, y en dictadura, escribirá su libro póstumo *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*, publicado en Chile en 1986 por Flacso y en 1990 (2da ed.) por Cuarto Propio, en el cual problematiza, de modo fundamental, la adhesión al proyecto global de liberación, el de las izquierdas, y aquel singular o particular relativo al feminismo centrado en las mujeres y sus luchas emancipadoras. Debemos a Julieta el énfasis puesto en la conciencia feminista para abordar incansables los nudos que nos rondan.

a quienes traicionaron ese espíritu de revuelta que en los ochenta hizo posible pensar en la caída del tirano. Los que “renovaron el pelaje” se deshacen del pulso batallador y revolucionario, estos son lo opuesto a lo que encarna su amiga Gladys:

Los mismos que en el acomodo parlamentario se deshacen del ayer como si cambiaran de terno. Por cierto, tanta metamorfosis caradura no los sostiene, no sustenta sus discursos hermanados con el guante golpista. Cada gesto, cada visaje de coquetería con el amarre blindado de esta democracia, los caricaturiza, los desinfla fofos en la blanda papada de la negociada reconciliación.

Y a continuación, nos entrega sin ambages su adhesión cariñosa a Gladys, la militante radical:

por cicatrices de género, por marcas de clandestinidad y exilio combatiente. Por ser una de las numerosas mujeres que capitalizaron ética en el rasmillado túnel de la dictadura y su fascistoide acontecer. Estas letras minoritarias se complicitan con ella en el develaje frontal del crimen impune y el mal aliento del tufo derechista que minimiza la tragedia.

Una declaración ético-política enamorada. No podía ser de otro modo, el cierre de la crónica escenifica un punto neurálgico de la ciudad cercada: se cifra en el amor y en la lucha contra la bota dictatorial. Imagina la escena, en dictadura, cuando asilada en una embajada, ve pasar por la vereda de enfrente a Jorge, su pareja, y entre ellos, la zanja que los separa haciendo de puente y de quebrada imposible de franquear, a la vez. En la espera de ese abrazo enamorado Gladys se agiganta como “bandera de oxígeno, pañuelo de tantas causas de derechos humanos que esperan justicia y castigo a los culpables”. La imagen del agua fluvial y su sonido polifónico contiene la voz de Gladys junto a muchas otras formadas por arrullos, arroyos, gritos, discursos, de la ciudad sitiada, es la imagen de un presente que contiene pasado y futuro como esperanza para derrotar a “la pirámide neoliberal”, símbolo de la potencia capitalista del presente de la escritura del texto, una que parece acallar la pluralidad de voces, entre ellas la del propio cronista nostálgico.

\*

¿Cómo responder si la ciudad pertenece a las mujeres a partir de los relatos de estas crónicas? Un movimiento pendular, que no se detiene, entre afirmación y negación contesta dubitativo, un “entre”, zona de frontera.<sup>30</sup> El tono dudoso que aparece reiterado (“tal vez”, “quizás”) en las crónicas de Pedro Lemebel acompaña esta respuesta. La ciudad moderna del siglo xx en Chile, la posmoderna neoliberal actual del siglo xxi, nos llaman a las mujeres: una tentación para subir a su carro supuestamente victorioso del desarrollo, de tono y forma colonial y junto con él, el progreso global desatado (moderno, posmoderno tecnológico, capitalista), lanzado hacia el futuro (siempre que lo haya). Una tentación política inmersa en el proyecto global. Sin embargo, cuando estamos encaramadas en dicho carro, casi sentadas y cómodas, asumidas como sujetos, las visiones de las crónicas, en su mayoría, nos advierten de una (des) ilusión posible, debido a un castigo, a una herida, un golpe, un agarrón, una sanción que desbarata el triunfo a la vez que sugiere la permanencia inevitable en la lucha vital. Si la ciudad está conectada indefectiblemente con el ejercicio de lo político transformador para las mujeres, podría decir que no es posible no estar en ella, porque no es posible no estar en lo político, feminista o no (yo lo quisiera territorio feminista múltiple). Durante las décadas de la dictadura en el siglo xx, la ciudad nos compelia desde su lado ominoso, la explotación capitalista, la violación del cuerpo, la muerte y la desaparición hacían su danza macabra, sin embargo, las mujeres rebeldes estábamos prestas para ejercer estrategias de lucha de diversa índole en comunidad. Ese tono se dibuja en las crónicas seleccionadas. El resurgimiento del feminismo es un nudo fundamental en los ochenta (debilitado, no desaparecido, en los noventa, para re-emergir hoy con fuerza joven radical e imparable). Pero las crónicas seleccionadas

<sup>30</sup> Pienso en el “entre” que elabora Gloria Anzaldúa, la poeta, escritora, lesbiana y activista feminista chicana en los ochenta, para referir el lugar de la *new mestiza*. Este no es un lugar binario, más bien es el amasijo, un amasamiento, como lo nombra de modo tan certero. Es un movimiento que no cesa y está ligado a Nepantla o la tierra de en medio, el lugar de nacimiento de Sor Juana Inés de la Cruz. Para las mujeres es un devenir que no tiene certeza ni lugar fijo. Ver “Amasijo. ‘En la tierra de en medio’ o Nepantla en la poesía de Rosario Castellanos” en este mismo libro.

no dibujan a las mujeres activistas feministas, solo las lesbianas de la Ayuquelén son nombradas como tales. Asimismo, esta escritura no duda en desvelar a las mujeres en el carro siniestro de la dictadura, ejerciendo influencia en la cultura, ejerciendo lo político desde una vertiente amenazadora, la de la derecha fascista, por lo tanto, la sola condición de mujer no asegura un talante revolucionario. Por otro lado, el cronista nos muestra el desvío/desvarío de la transexual que en los setenta se atreve (hoy el atrevimiento es mucho mayor) a vivir en una ciudad pequeña su deslíz nómada, su deseo, su ilusión trans. Sin embargo, a la vez constata que ese sujeto no alcanza a darse cuenta del descalabro en que cae la (des)ilusión totalizadora de su deseo, porque nunca llegará a ser definitivamente lo que la norma sexo-género mandata: una mujer (ninguna llegamos a serlo porque la mujer no existe). No obstante, el cronista pide las llaves de la ciudad para ella, que difícilmente llegarán. En definitiva, grietas, fallas, devenires se cuelan en estas escrituras que dibujan una proliferación de mujeres en su singularidad desplazada. Detonan en la escritura. Su tono poético cómplice estalla cercano, porque las mujeres nunca estaremos a caballo en el triunfo, ni victoriosas, ni coronadas, 'la revolución más larga' (Juliette Mitchell) siempre se verá aplazada porque los ejercicios de poder no cejan en sus vertientes conservadoras, incluso dentro de las mismas mujeres. No obstante, las políticas estaremos prestas a jugarnos la vida feble en el intento, en la rebeldía, la resistencia que nos dibuja, como en las crónicas, una (im)posible figuración en lo ético-político-agonista en espacios de lo urbano y en lugares intersticiales nuestro-americanos. Continuará.

**LEMEBEL RIMA CON SAN MIGUEL:  
MEMORIA DEL EXTREMO SUR<sup>1</sup>**

*La amistad es siempre un acto político.*

**Kathy Acker**

*La memoria es fluida y fluyente: se abre a posibilidades  
inesperadas o virtuales. Además es transgresora por cuanto trabaja  
contra los programas del sistema dominante.*

**Rosi Braidotti**

*La fidelidad al pasado no es un dato es un deseo.*

**Paul Ricoeur**

**Umbral**

Escribir este texto es, en cierto sentido, una fidelidad.<sup>2</sup> Sigo el pulso del deseo (el *loco afán*) de ser fiel a la amistad que hemos construido juntos con Pedro Lemebel desde que le hiciera una entrevista en el año 1996 en San Miguel, (Luongo *et al.*, 1996, 211-225). En ese entonces yo cursaba el postítulo en Género y Cultura, becada por la Universidad de Chile en retribución al intenso trabajo voluntario que habíamos desarrollado junto a otras mujeres, para levantar el Programa que hoy es el Centro de Estudios de Género y Cultura de la Facultad de Filosofía y Humanidades. En ese entonces, acepté el desafío de interrogar –escritural y performáticamente– el travestismo como posible lugar deconstrutivo de los binarismos de género en el marco del curso sobre Filosofía y Género que dictaba la profesora Olga Grau. Entrevistamos a tres sujetos Claudia, travesti, Jaime Leppe, transformista y Pedro Lemebel, escritor,

<sup>1</sup> Publicado en Sierra, 2014 y en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org)

<sup>2</sup> Lo nombro de este modo porque Pedro Lemebel funciona a manera de un territorio geopolítico chileno para esta escritura crítica: uno amigable, privilegiado en su secreto armado estético, situado por arriba de tantos otros sitios o espacios artístico-culturales de este país. He ocupado anteriormente otra figura arquitectónica para referirme a Pedro Lemebel. He dicho que es mi ático en “El pasado no pasa...”, más adelante en este mismo libro. Allí abordé el lugar cultural complejo, denso, que ocupan las diferencias sexo-género en las casas consideradas como espacios de condensación de lo privado-íntimo en cruce con lo público en nuestra cultura chilena.

quien estaba empezando a circular como tal después de sus fundamentales *performances* como integrante de Las Yeguas del Apocalipsis (Robles, 2008, 27-31, 139-140; Sutherland, 2009, 129-133, 25-28).

Pedro llegó hasta mi casa materna en la comuna de San Miguel.<sup>3</sup> La instantánea del primer encuentro: arrojados en mi cama. En ese reconocimiento supimos que éramos vecinos de barrio y población, compartíamos una memoria territorial. Coincidir en un pasado localizado –habitantes infantes y jóvenes de la periferia del sur de esta ciudad– fue nuestra primera empatía. Teníamos una densa memoria en común de esos barrios pobres del entorno sanmiguelino: la antigua Panamericana con vías de tierra, el cerro de piedra, las canchas de fútbol, esos tierraes felices, las ferias libres, los bloques de la población pintados con murales de la BRP;<sup>4</sup> lxs militantes en las *poblas* de la Jota (Juventudes Comunistas) en los

<sup>3</sup> La comuna de San Miguel surge en las tierras situadas al sur de Santiago. Estas pertenecían a Ramón Subercaseaux Mercado quien, a fines del siglo XIX, cedió algunas porciones de su finca para uso público. En 1896, durante el gobierno de Jorge Montt, se creó el decreto que dio origen a esta comuna que había crecido en torno al Matadero. Su nombre se debería a una manda hecha por Gaspar Banda, uno de los españoles que acompañaron a Diego de Almagro en la conquista de Chile. Banda habría ofrecido construir una ermita, para el cumplimiento de su manda, en nombre de San Miguel Arcángel. Esta fue erigida en el mismo lugar en donde se levanta, en la actualidad, la Iglesia San Miguel Arcángel, paradero seis de la Gran Avenida. En las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, época de álgidas luchas sociales y políticas de izquierda, este territorio fue conocido como “la comuna brava” debido a su impulso combativo y a la presencia activa del Partido Socialista. Este ímpetu libertario se encarnó en las figuras de los renombrados hermanos Palestro Rojas. Julio, Tito y Mario fueron tres de sus renombrados alcaldes, líderes políticos, entre las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. Esta populosa comuna comprendía entonces los territorios de la actual comuna de San Joaquín y la de Pedro Aguirre Cerda hasta que en dictadura, en el año 1987, fue reducida estratégicamente en su extensión por órdenes militares.

<sup>4</sup> Me refiero a las Brigadas Ramona Parra del Partido Comunista Chileno. Estas llevaban a cabo una colorida labor muralista en las calles de las poblaciones de la ciudad de Santiago en las décadas de los sesenta y setenta. Su trabajo político-artístico-propagandístico se inició antes del triunfo de la Unidad Popular y permaneció activo durante el gobierno de Salvador Allende. Su nombre es un homenaje a la militante comunista asesinada en una manifestación en la Plaza Bulnes el 28 de enero de 1946. El trazo y el contenido de estas manifestaciones artístico-culturales callejeras se mantiene aún como memoria y presencia en trazados de las periferias de la ciudad de Santiago.

años setenta, los trabajos voluntarios, las fronteras odiosas creadas entre los habitantes barriales clase-medieros y los poblacionales: la San Miguel, Los Panificadores, Los Molineros. En tiempos de dictadura: las barricadas, los cadenzos, allanamientos, operaciones rastrillo, las fiestas de toque a toque, los volanteos. Llegamos al extremo de compartir: tuvimos un amor en común. El objeto de deseo mutuo habría sido Leo Valdés, secretario político del Comité Local Chacón Corona, Regional San Miguel del Partido Comunista, en los setenta. Nuestras madres, Violeta y Andrea, fue otro sitio poderoso que nos cobijó amorosamente. Tenían un rol protagónico en nuestras vidas como mujeres de férrea fortaleza para enfrentar la pobreza, ambas trabajadoras de lo doméstico en casas ajenas. Esta zona de lo amoroso materno nos hizo cómplices. Nos cubrían emociones respecto de los recovecos de la intimididad vivida en la precariedad material y las sinuosidades del feroz pulso sobreviviente de nuestras madres en ella. Descubrimos que esta identidad de clase mezclada con lo femenino normativo deconstruido, nos marcaba a fuego en nuestros corazones rojos. De este modo compartimos la mutua pasión por las diferencias culturales en cruce con la acendrada memoria de la pobreza, cuestión que nos hizo cómplices iracundos ante las diferencias de clase. Me atrevo a decir que esta zona diferencial complejizó aún más nuestra común obsesión por las diferencias de género (Luongo, 2011a).<sup>5</sup> Luego vino todo lo demás. Reconocernos vecinos, así, demolió todas las defensas territoriales vinculadas con lo intelectual, zona compleja en este país que solo Bolaño se ha atrevido a explorar en sus novelas de modo terrible. Toda esa frotación densa de sujetos intelectuales –clasistas, desconfiados, sospechosos, paranoicos, mezquinos, competitivos, maltratadores que suele producir ronchas en nuestras pieles– en nosotras se desvaneció gracias a esta complicidad ético-política que ahora digo a boca llena.

<sup>5</sup> El cruce entre estas dos diferencias ha implicado un desafío constante para los estudios de género. Las teóricas y críticas feministas no siempre alcanzamos a articular esta trama explosiva que en América Latina resulta fundamental en términos históricos, políticos y sociales. Hoy, esta trama se ve amplificada con el conjunto de diferencias y luchas emergentes de raza, generación, disidencia sexual, sexualidades múltiples, entre otras. El concepto de interseccionalidad pareciera intentar dar cuenta de esta complejidad. Sin embargo, es, a mi parecer, un ejercicio todavía desafiante, para las feministas, sobre todo en las prácticas y agencias activistas.

De este modo, en el año 2009, en una de nuestras largas conversaciones telefónicas llenas de risotadas e ironías, surgió esta idea, la de escribir sobre sus crónicas, pero atisbando sospechosamente sobre esta *localización*, la singularidad memoriosa de San Miguel en su escritura. Creo haberle cobrado un “sentimiento gaucho” cuando se fue de estos barrios en dirección hacia el centro de Santiago; creo que él lo resintió y me cobró el cobro que yo le hacía. Ahora entiendo que algo insondable conectado a estos territorios nos pulsa venoso para crear, escribir y plantearnos como sujetos posicionados, incardinados al decir de Braidotti. Esta fealdad periférica, su heterogeneidad pobre, esa suciedad, el habla fracturada, nos impulsa desde una percepción/sensación oscura, rara, hacia la creación escritural y creo que no alcanza nunca a completarse como palabra clara, precisa, nunca monumental.

### Contramemoria: *Aion* antes que *Chronos*

Quiero tomar la idea de cuerpos en el tiempo que me dona de modo profundo Rosi Braidotti, en su texto *Transposiciones* (2009, 201-277). Concibo entonces al sujeto que escribe las crónicas en esta singularidad territorial que indago, como una entidad genealógica que posee su propia contramemoria y en ella o, más bien, a través de ella se expresan tonos de afectividad y de interconectividad. La contramemoria de esta subjetividad de la escritura se halla más conectada *Aion* antes que a *Chronos*. Entendiendo a la primera como aquella temporalidad dispersa, discontinua, cíclica. *Chronos* será, por el contrario, la temporalidad cruzada por lo lineal, lo fuselado, será la memoria de los bancos de datos, responde a lo centralizado del sistema y –siguiendo las elaboraciones de Deleuze– estará relacionada con el ser, con lo molar, y por ende en estrecha vinculación con lo masculino. La contramemoria siguiendo la genealogía de *Aion*, está armada desde los flujos del devenir activo y la toma de conciencia que ocurre desde ella, se encuentra vinculada con el trabajo con la memoria intenso, zigzagueante, desordenado, libre de temor, por ello es profundamente productivo.<sup>6</sup> La repetición que implica, ofrece la

<sup>6</sup> Cito dos elaboraciones de Giorgio Agamben que se relacionan con esta entrada. La primera señala: “en un fragmento de Heráclito –o sea en los orígenes del pensamiento europeo– *Aión*, el tiempo en su carácter originario, figura como un ‘niño que juega

apertura del tiempo y se transforma en cultivo para abrir un horizonte más esperanzador a causa de la vitalidad intensa presente en este afán que conlleva un impulso ético-político. Braidotti lo dice del siguiente modo:

La subjetividad es un proceso que trata de crear flujos de interconexiones y de impacto mutuo. Aquí la afectividad es la palabra clave y cumple una función estructural en la visión nómada de la subjetividad, relacionada con la temporalidad íntima del sujeto, y por lo tanto, también con lo que comúnmente llamamos “memoria” (2009, 214).

La estructura temporal de la subjetividad posibilita hablar de una memoria encarnada que puede perdurar en cruce con variaciones discontinuas, pero no por ello deja de conservar un ‘extraordinaria fe en sí misma’. Es una especie de ‘fidelidad’ del sujeto que contiene, desde lo político, el repudio al individualismo tecnocapitalista y neoliberal. Sin embargo, no funciona como apego o como marca de autenticidad, antes bien lo es de las relaciones y encuentros; en términos éticos se trata de estar conscientes de la capacidad que uno tiene de afectar a otros/otras y de ser una/uno a su vez, afectada/o por otras/otros. Para Giorgio Agamben, *Aión*

indica la fuerza vital en tanto que es percibida en el ser viviente como una cosa temporal, algo que “dura”; vale decir como la esencia temporalizante de viviente [...] Cuando Heráclito nos dice

---

a los dados’ y se define la dimensión abierta por ese juego como ‘reino de un niño’. Los etimologistas remiten la palabra *aión* a una raíz \*ai-w, que significa ‘fuerza vital’, y ese sería según ellos, el significado de *aión* en sus apariciones más antiguas en los textos homéricos, antes de adquirir el significado de ‘médula espinal’ y finalmente, con un desplazamiento difícil de explicar, el de ‘duración’ y ‘eternidad’. La segunda cita: “Junto con *aión*, la lengua griega posee también para designar el tiempo el término *chrónos*, que indica una duración objetiva, una cantidad mensurable y continua de tiempo. En un célebre pasaje del *Timeo*, Platón presenta la relación entre *chrónos* y *aión* como una relación entre copia y modelo, entre tiempo cíclico medido por el movimiento de los astros y temporalidad inmóvil y sincrónica. Lo que nos interesa no sería tanto que en el curso de una tradición todavía persistente se haya identificado *aión* con la eternidad y *chrónos* con el tiempo diacrónico, sino más bien el hecho de que nuestra cultura contenga desde su origen una escisión entre dos nociones diferentes de tiempo, correlativas y opuestas” (Grau, 2008, 110-112).

que *Aión* es un niño que juega, representa entonces como juego la esencia temporalizante del ser viviente, su ‘historicidad’, diríamos nosotros (Grau, 2008, 102-103).

En este marco tempo-espacial ético-político está situado de modo intenso el sujeto de las crónicas de Lemebel. En él, fuerzas, flujos e intensidades sostienen un umbral. Habría que señalar que no por ello la positividad que se asienta en este enfoque anula o niega las tensiones o conflictos. Interesa señalar que lo que ocurre es envuelto por los desplazamientos de aquello que emerge de este ejercicio con la memoria que, desde el imperativo ético-estético-político, nuevamente vuelve a liarse con la zona de lo colectivo, el lazo social, que intenta prender desde los encuentros, aún en medio del dolor que pulsa en el conflicto y la tensión.

### Contramemoria e imaginación

Si he dicho que la afectividad es fundamental en el ejercicio de la contramemoria, del mismo modo la imaginación será su contrapartida. Entonces afectividad e imaginación arman una trama especial para el ejercicio mnemónico. Ella posibilitará discernir las realidades contingentes de la existencia social y permitirá la labor para reelaborarlas en su amplio espectro. Desde dicha red ocurren las conexiones y los vínculos que la razón humana puede instalar para “lo humano” en su anchura. La imaginación vinculada al “*hacer como si*” inaugura la ambivalencia del sujeto y se sostiene como fuerza y como debilidad a la vez (Braidotti, 2000, 32-36).<sup>7</sup> En este registro la contramemoria de las crónicas de Lemebel sería una memoria de las minorías en tanto pulsa desde el devenir de los ‘otrxs’ en esa sístole-diástole venosa de la imaginación y de la afectación expandiéndose y contrayéndose. Como dice Braidotti: “el esfuerzo que significa recordar o recuperar las experiencias corporizadas que son demasiado dolorosas para que la persona pueda evocarlas... es formidable. Y también contribuye a elaborar narrativas formidables” (2009, 231-235).

<sup>7</sup> La “filosofía del *como si*” que elabora Rosi Braidotti podría entenderse como la capacidad de fluir de una experiencia de sentido a otra *como si* ello trajera, arrastrara, unas reminiscencias o evocara otras. Sin duda esta filosofía está imbricada con el trabajo con la memoria. Braidotti lo aborda en *Transposiciones*, específicamente en el acápite “La memoria y la imaginación” (2009, 226-235).

La escritura de las crónicas de Pedro Lemebel constituye una narrativa magnífica en nuestro país así como en América Latina.

### Crónicas del extremo sur: figuraciones de contramemoria

Debo comenzar diciendo que la selección de las crónicas de San Miguel o del extremo sur, fue hecha a dos voces. Pedro Lemebel me sugirió algunas, luego me aboqué al hallazgo de otras que tuvieran, desde mi lectura, ese pulso de creación desde el referente local y territorios aledaños a este. Hay aquí una polifonía, una complicidad coral que no hace sino dar cuenta de la afectividad y la imaginación en trama desplegada desde el ejercicio creador en interconexión amorosa.<sup>8</sup>

Quiero decir que Pedro Lemebel inaugura la escena escritural chilena con una boca llena. Boca abierta con una lengua que no se detiene, que se suelta y despliega para posarse, lamer, enroscarse, penetrar y libar la posibilidad de crear mundos a partir de escrituras-lecturas conectadas con referentes en movimiento; se encarama, se sube al “trapecio” de la creación, la invención, la acción, la intervención en/con las palabras-cuerpo, signos, significantes, sonoridades y materialidades densas, llenas de ecos, resonancias múltiples. Uso la imagen del trapecio contenida en la crónica “Ese afebrado sol de la niñez”. En ella el narrador nombra su deseo de haber sido trapequista y afirma una carencia: “nunca fui trapequista”. La figuración prolifera en varios textos. Afirmando que Pedro Lemebel es el gran trapequista de la escritura, un sujeto que al fin logró realizar su sueño de infante pobre, suspendido peligrosamente entre signos y vaivenes múltiples. El sistema literario en el que circula su praxis escritural, el Chile social y cultural, vendría a ser el gran Circo (¿pobre?) ese que el escritor tan bellamente anheló en su infancia de *niño raro y pobre*.

Este mapa (des)plegado de su escritura me retorna al gozo de la lectura de las crónicas. Hallo otra vez esa fuerza vital-estética que el escritor

<sup>8</sup> Las siguientes son las crónicas escogidas para esta labor: “Zanjón de la Aguada”, “Ese afebrado sol de la niñez”, “Las manitos arañadas del liceo industrial”, “La vi parada allí”, “Son quince, son veinte, son...”, “Tonada pascuera”, “Mamá pistola”, “La esquina es mi corazón o los *new quids* del bloque”, “Noche quiltra”, “Camilo Escalona”, “Un letrero Soviet en el techo del bloque”, “Flores plebeyas”, “Un domingo de Feria Libre”, “El Hospital del Trabajador”, “Los Prisioneros”, “Blokes”. Remito a la bibliografía del autor al final de este libro.

nos ha donado tan generosamente: su escritura, una poética intensidad. Busco, obsesiva-alucinada, conectar memoria, escritura, diferencia sexual-política, de clase; labor que me abre cinco figuraciones, “estrellas guías” (Ricoeur, 2010, 634) en los escritos de Pedro Lemebel relativos a su nostálgica *localidad*: San Miguel. Estas son: infancia/pobreza/calle, pubertad-adolescencia, territorio poblacional, antes/después del Golpe, personajes barriales.

### Memoria/infancia/pobreza: casa/calle

En este sitio-signo la silueta del niño pobre se halla entrecruzada por la casa/madre/calle. Esos ojos infantiles miran curiosos a través de los del narrador, sujeto instalado esquivo y raramente en el trapecio de la escritura, una escena. Olga Grau, filósofa y feminista chilena, señala:

Si infancia (*infantia*) es lo que no se habla, lo que no se deja hablar, o escribir, podemos entenderla también como lo que se resiste a darse completamente y de modo directo, lo in-donado y también lo perdido, que burla cualquier deseo de saber absoluto. Puede devenir en lugar de fantasías, de recurrencia a lo imaginario, de posible invención de un origen de nosotros mismos, de la constitución de un relato primario respecto de nuestra subjetividad (2008, 177).

Digo con toda amplitud la palabra escena porque así quiere Lemebel que se lea esta “Crónica en tres actos”. Su teatralización contiene la bella crueldad de cuerpos en escena, materialidades plenas de gestos, luces, sombras y un multicolor vestuario. De este modo emerge la diferencia que constituye la infancia en la cultura chilena. Esta comienza a llenarse con otra huella más indeleble aún: la diferencia de clase, la pobreza de la gran patria. Ambas diferencias en intersección comenzarán a rozarse, de modo extremo, con una tercera, la genérico/sexual, al dibujar a este *niño pobre* como ‘raro’. Pienso, conmovida, en la insondable zona mixturada de tres agudas puntas culturales en la poética de la infancia de Lemebel. Cada una remitiendo a la otra en pliegues. No hallo en mi memoria lectora precedente alguno que provoque un eco similar a partir de esta creación escritural, armado múltiple. Es potente el gesto de este escritor que nombra tres plegamientos diferenciales: infancia/pobreza/rareza genérico/sexual, reunidos desde el

trabajo desde la memoria. En este gesto/movimiento nos deja batallando entre emociones y reflexiones, la provocación intensa de su labor escritural.

La voz del narrador-cronista se vuelve al lugar del nacimiento: el Zanjón de la Aguada. La escena pareciera ser el callejón cercano al cauce de las aguas servidas: el canal. Nacer en este “piojal de pobreza” cercano al fluir del agua infecta, sucia, hedionda, de oscuro color marrón, pareciera ser el fondo que dejará en el autor-narrador una inevitable tendencia al devenir, a la transformación y al movimiento constante de esas aguas barrosas en su color, olor y textura.<sup>9</sup> La vuelta al territorio, al tierral, inaugura a su vez la(s) casa(s), que se multiplica(n) a partir de las palabras que usa el narrador para asediarla(s): ranchales, casuchas, callampas, lodazal. Aquella construcción es levantada a duras penas por la figura de una mujer, abuela o madre, entre remiendos de palos, fonolas mientras el niño que la ve hacer mira, siente, piensa.<sup>10</sup> Esa arquitectónica piñufla al fin tendrá puertas y ventanas: un cobijo. Pero junto a este lugar uterino permanecería atado al cuerpo infantil el otro sitio, el otro lugar: la intemperie callejera poblacional en su desborde, riesgo y amplitud ilimitada. Este cruce territorial posibilita tatuar el recuerdo en “la tiritona mañana infantil” (*Zanjón*). Ello es posible porque: “aprendí todo lo bueno y supe de todo lo malo” (*Zanjón*), así callejeramente prolífico, podrá pintar de colores su primera crónica. Tal vez estas pinceladas iniciales –surgidas de la memoria de los primeros años–, teñirán el registro tonal de la mayoría de sus crónicas. Resulta trabajoso definir el tono. Confieso que desde el latido poético lo asocié primariamente al poemario de Vallejo *Trilce*. Sin embargo, una perturbación rondaba llamar *Triste* y *Dulce* al pulso escritural de Pedro Lemebel. Llegué a idear otra palabra, armada de modo semejante al fragmento fónico que constituye el nombre del poemario

<sup>9</sup> En el relato “Zanjón de la Aguada (Crónica en tres actos)”, resulta fundamental el cruce entre infancia/madre/territorio de pobreza, bellas imágenes de esta tríada se hallan desplegadas desde la imaginación y la memoria.

<sup>10</sup> En la escritura crítica suscitada por el filme *Vasnia* de Carolina Adriaola, trabajo la figura de la “casa-mediagua” como arquitectónica material urdida precariamente a la construcción feble de la subjetividad femenina. El filme despliega la figura de la mujer pobre que intenta habitar la casa-miseria, con todo lo teratológico que ello implica: devenir sujeto femenino, desgarrada-madre-pobre en los cerros de Valparaíso. Ver “Zona de desastre. La casa-mediagua de Vasnia Moncada” en este mismo libro.

inigualable de Vallejo. El resultado vino a ser *Trisa* que arma la conjunción más certera: *tristeza* y *risa*. Combinatoria sinuosa que hace explotar la gestualidad del rostro en una faz múltiple. Movilidad musculosa de gestos que van desde el rictus de labios y ojos hacia abajo –lo que llamamos ‘carita triste’ o ‘boquita de pena’– hasta la boca desplegada excesivamente hacia arriba, abierta, explotando en la risotada a flor de lengua y labios. Entre estas emociones bellamente extremas Lemebel ajusta, gira su foco difuso, ancho, dilatado, superabundante –a veces impreciso, vago, borroso– hacia la infancia de ese *niño raro y pobre*. Nos lanza imágenes múltiples sin ningún pudor. Impudicia. Esa palabra que enamora porque se halla falta de recato y por ende expulsa cualquier remilgo afectado. Entonces veo en la pantalla de la escritura al pendejo pobre deambular<sup>11</sup> y digo: ¡es él! Lo sorprendo beber curioso el agua-lodo de las aguas servidas del Zanjón para conocer el sabor de su origen; lo encuentro milagrosamente embarazado de un pirigüín, parturiento dando a luz un niño-renacuajo; lo miro pescando dorados peces en el Parque Cousiño (renombrado Parque O’Higgins en los setenta) para ganarse la vida; lo hallo pintando tarjetas de Pascua para luego pedir unas monedas por ellas, lo atisbo robar pequeñeces cuando hace el aseo en alguna casa rica del espacio clase-mediero del Parque El Llano Subercaseaux, en la Gran Avenida –esa calle que ahora no es ni *Gran Avenida*–; lo miro sacar ciruelas verdes de los árboles de la calle y de las casonas; lo observo gozosa cuando se baña en las aguas mugrientas de las piletas del Parque Subercaseaux; lo envidio mirándolo jugar al tomo, al corre que te pillo, aprovechándose para manosearse con otros chiquillos; lo descubro revolcándose en los pastos y rodar entrepiernas afiebradas de niños; lo sigo al colgarse de camiones en su parte trasera sin que los conductores se den cuenta y lanzarse del vehículo cuando la velocidad ha aumentado para sentir ese vértigo fatal en el cuerpo infante bamboleante, descentrado (“Ese afiebrado sol”); lo miro enamorado eterno frente a la madre intentando entregarle una tarjeta hecha por él en su día, cautivado por esa figura enorme, una hipérbole gigante que lo copa todo (*Serenata*); lo reconozco en la escuela (esa cárcel) avergonzado, temeroso de las risas de sus pares y de los profesores, pajarillo asustado; lo sorprendo haciendo

<sup>11</sup> Todas estas “visiones” corresponden a las narraciones de las crónicas seleccionadas para este trabajo y las relativas, según mi lectura, a memoria e infancia.

la cimarra en el cerro Santa Lucía, trazando líneas, dibujando; lo miro descubriendo dichoso la música de los Beatles en una Feria de diversiones; lo miro gozoso metiendo la mano en el bolsillo de ese púber de “La vi parada allí” (*Serenata*) y sentir –quizás por primera vez–, la tumescencia eréctil y el flujo tibio del semen juvenil; lo observo en una Pascua pidiéndole de regalo un libro a su madre, contraviniendo el deseo de la propia madre-niña que anhelaba para él su propio regalo incumplido (*Serenata*); lo miro mirar las masturbaciones colectivas de muchachos, sorprendido ante tamaños penes; lo distingo, único, en el circo imaginado soñando equilibrarse en el anhelado trapecio (“Ese afebrado sol”).

### **Memoria púber/adolescente y diferencia sexual: escuela/calle**

La imagen del cuerpo púber, juvenil, anómalo en su masculinidad; flacuchento frágil aparece cubierto por la violencia masculina rememorada en los relatos que selecciono para esta figuración. La sexualidad abyecta transita entre la escuela y la calle, expuesta al escarnio, al abuso que emerge desde la construcción heterosexual de género hegemónica expandida y proliferante como si fuera una maraña de maleza seca en el tierral. La figura púber, que va dejando ir su infancia para elevarse a la categoría de adolescente, padece las instituciones formativas machas que no dejan territorio libre o disponible para que la habite ningún diferente sexual. Llamo a esto una invasión, ocupación de espacios normativos heterosexuales cerrados unos y abiertos otros en esta localidad periférica. La escuela-cárcel –Liceo Industrial– ofrece un espacio de rememoración del doble padecimiento: la pobreza no deja lugar a otra opción, será este futuro o no será ninguno. En principio, cubren la escena escolar imágenes de herramientas que hieren las manitos juveniles, estas resultan “arañadas” debido a la colisión entre los dedos y las garras de los fierros, las puntas, los taladros, las escofinas. Toda una arquitectónica fálica que se erige para calzar en los ajustes maquinarios de la producción masculina, técnica y obrera de la triste modernidad/colonialidad tercermundista. El joven púber, que adolece, soporta estos instrumentos. Pero no padecerá las otras heridas por mucho tiempo: miradas y descalificaciones brutales del profesor de biología, Freddy Soto, un mezuquino engranaje más de la institución escolar, figura monstruo que en su violencia

pretende expulsar de sí todo deseo homosexual. La venganza emerge dulce, pero en la complicidad de una masculinidad feminizada, fracturada por la diferencia de clase del profesor de Historia en complicidad con la rareza del púber. Ambos escarnios merecían justicia. Esta debía nacer de otro profesor porque el frágil púber solo podía intentar un giro, un paso de baile, una estrategia danzarina que tramara la coreografía entre hombres haciendo gala en la escena de su masculinidad herida. Otro relato-crónica resulta más cruento en su violencia y en la exposición del púber. El cuerpo errado/errático juvenil nuevamente entra en la escena: “Nunca fui guapa, pero era joven y tierna lo que equivale siempre a un *plus* de belleza” (*Serenata*). Esa turgencia joven es presa para otros machos frescos que andan a la caza de alguna rareza que sacie su homoerótica reprimida. En esta escena escucho reverberar el eco del famoso personaje heterosexual Pancho Vega, quien desea con aversión al frágil travesti La Manuela, en la hermosa novela *El lugar sin límite* de José Donoso. Solo que en esta crónica ocurre otro final, uno que rompe la brutal radicalidad de esa violencia deseante del sexo-muerte del otro. El miedo desatado en el adolescente de la crónica llega a un clímax tal que lo convierte hermosamente en placidez, en un desapego budista de la escena de horror, lo que logra conmover de tal modo a uno de los agresores que paraliza su violencia. Surge de este modo una fractura en el deseo, una interrupción, como si el hecho de dejar ir al miedo detuviera el deseo violento de los supuestos machos. La huida, la fuga de las garras machas es posible gracias a esa calma, a ese desapego de la escena masculina ominosa. Un ángel no habría sido absuelto del modo en que lo fue el acosado adolescente raro.

### **Memoria del territorio poblacional: pobre arquitectónica heterogénea**

El territorio poblacional en las crónicas elegidas para esta figuración se dona generoso, como un protagonista inevitable. La calle, una vez más, se ofrece en ese pulso que la ubica como límite, frontera amplia de bloques, edificios, plazas, jardines, escaleras, portones, rejas, balcones, ferias libres, esquinas. Esta apertura sinuosa en su vaivén acoge a los y las habitantes de este margen heterogéneo y aparecen disparados –en la escritura del trapecio– como balas a quemarropa.

En esta arquitectónica la invasión de la publicidad neoliberal es escenificada irónicamente para evidenciar la distancia desde la que sus habitantes la acogen, sobre todo los más populares. Los otros –clases medias arribistas– le abren sus puertas, ventanas y muros de los bloques. Creen, ilusionados, ganar algo. Los otros, creen perder y se revuelven un tanto envidiosos en su abigarrada heterogeneidad de colores y formas ornamentales; todas múltiples, posando de un barroquismo turbio, piñufla, terco, empeñado en persistir habitando así (“Un letrero Soviet”). Los jardines de casitas y departamentos, por otra parte, se transforman en zonas caras para el ojo que recupera la flora frágil y su porfía. Sostenida en bacinicas, ollas, jarrones rotos se despliegan orgullosos de su tacaño colgante verdor. A los ojos del narrador-cronista este, sin embargo, es más atractivo que el otro, el de zonas adineradas en el que la competencia por el mejor verde, el más sofisticado, el más brillante, ciega ante su reconocimiento (“Flores plebeyas”). El espacio continúa abriéndose al recordar una hilera múltiple, risueña en voces y modos de decir: la feria libre del domingo. La calle que la acoge, Tristán Matta –nadie sabe quién fue este señor y a nadie le interesa– cubre desde la Panamericana hasta el fin de la población San Miguel, antes de llegar a Gran Avenida, con puestos disímiles, de colores y olores múltiples. Caseritos –caseritas– son un oasis en medio del tráfigo dominguero. La conversación brota fácil, el chiste, la talla, esa anécdota, la pregunta y la respuesta ágil, tan chilena en su modo de decir picante a veces rudo y sinuosamente agresivo, las quejas por la carestía o porque han manoseado la mercadería con abuso; el regateo, los coqueteos entre sus habitantes, sus historias (“Un domingo de feria libre”). Todo ello conforma un mapa abigarrado de múltiples entradas y salidas. Otra visión de estas arquitecturas barriales es la esquina. Ángulo espeso que condensa energías, deseos y extravíos de jóvenes marginales. La escritura recuerda otro tiempo, uno que ofrecía estos puntos callejeros como cuna de intercambios corporales, relatos, secretos, voces, imágenes, roces y fricciones, transacciones de juegos y materias de todo tipo entre habitantes jóvenes, los “pendex”: “La esquina de la pobla es un corazón donde apoyar la oreja” (*La esquina*) uno en el que se puede escuchar un pulso musical. La esquina ha dejado de ser tal. Por ello el texto cobra una densa niebla fantasmal. Sin embargo, los jóvenes aún se arriesgan en desplazamientos callejeros fugaces. Antes, la

esquina parecía detener lo móvil y fijarlo allí a la vez que lo ampliaba como una lente feroz que favorecía la anticipación de una instantánea terrible, vaticinando aquella fatalidad que rondaba a esos jóvenes de poblaciones marginales en infernales tiempos de dictadura y neoliberalismo en ciernes. La última crónica que selecciono para este apartado, una de las más bellas según mi opinión, “Noche quiltra”, escenifica un espacio-tiempo singular: avenida Departamental y la escalera del bloque en la madrugada de un sábado. Ese sitio está aún ahí. El narrador-cronista relata su periplo para llegar desde el centro fiestero, Bellavista, hasta el paradero doce por Panamericana. La periferia sur lo acoge en el frío y áspero concreto. En ella los *pendex* poblacionales cuelgan de las escaleras frías como prendas de ropa sucia, a medio lavar y lo detendrán para un último trago necesario. Todo pasa como siempre. Hasta el apagón del narrador-cronista, saturación del jolgorio, ocurre como algo esperado. Sin embargo, una sorpresa se cuele en esta repetición: despertar acompasado por el pelaje del Cholo, un perro, el infaltable en la *pobla*, ese que, en su animalidad no humana, lo ha cobijado con su calor aplacando el tacto del cemento frío de la madrugada solitaria, a unos pasos de su puerta. La gratitud del narrador-cronista no se hace esperar, le devuelve un buen consuelo masturbador con su mano generosa que sabe ser maestra en la caricia: “Y así se fue menándome la cola caninamente agradecido, y yo también le dije adiós con la mano espumosa de su semen cuando en el cielo una costra de zoofílica humanidad amenazaba con clarear” (“Noche quiltra”).

### Memoria telescopio: antes/después del Golpe

Un vacío profundo emerge de esta obra gruesa llena de memoria. Aún duele como pérdida. Por ello pulsa el deber de memoria (Ricoeur, 2010, 110-120) en estas crónicas.<sup>12</sup> Poner el lente de aumento en “El Hospital del Trabajador (o el sueño quebrado del doctor Allende)” implica saldar

<sup>12</sup> En “Perladas cicatrices: signos memoriosos en Pedro Lemebel”, escrito solicitado por Pedro para la presentación de la reedición de *De perlas y cicatrices* en la Feria del Libro el año 2010, me detengo en el trabajo de memoria que cubre esta escritura y afirmo que es una corriente sinuosa que se mueve en el péndulo atracción/repulsión. Allí señalo: “La mayoría de las crónicas nos arroja el gesto escritural de atracción/repulsión. Atracción por lo que yace en el fondo de cada referente memorioso asediado, dado que tiene ‘algo’, un incierto aire-vuelo de

la deuda y hacer justicia a un anhelo: el proyecto de la Unidad Popular, ese que fue *nuestro*, encarnado en la figura de Salvador Allende, como si contuviera a esa masa grávida. El pasado que no pasa, pesa. Hacer ver, hacerse cargo de la función ostensiva que acarrea el trabajo de memoria, anular la ausencia y la distancia y poner ante los ojos: recuerdo-imagen. Eso es. No es solo el hospital inacabado en su construcción—esa mole interminable de ladrillo—, obra gruesa, “gran calavera estancada en la zona sur de Santiago”, esa que aún veo a diario desde mi ventana, en el tercer piso.<sup>13</sup> Rememoro ‘antes del Golpe’ en este sector sur: sueños, ideales, trabajos voluntarios, futuro creador desbordante, manos laboriosas en plazas llenas de anhelos, transformación de la matriz cultural patronal-colonial chilena, traslados en micros desde la ETC<sup>14</sup> hacia los puntos de las masivas marchas, los cordones industriales de la “comuna brava” de San Miguel, las plenarias en zonas del paradero uno de la Gran Avenida, Regional San Miguel del Partido Comunista; en el paradero doce – Departamental– las entregas de carnet del partido, su jolgorio, nuestra camisa amaranto. El sueño “sin límites del doctor Allende no midió su cariño” (*De perlas*). Porque entonces no se trataba de medir, competir, ni acaparar, o mezquinar, NO de ganar dinero. Éramos generosos en nuestro sueño de pobres desbordados. Luego, ‘después del Golpe’ “historias de detenidos y fusilados navegaron por los ecos nocturnos de matracas y balazos en sus enormes naves vacías” (*De perlas*). El narrador-cronista planea su ojo telescópico sobre este terreno donándonos instantáneas sobre los modos *ocupas* del hospital en ruinas. Muestra los vaivenes del Chile de los ochenta, los noventa. Será lugar que aprovisione –con sus restos– de material de construcción a vecinos que esperan completar sus casitas a medio terminar; territorio de barricadas en la resistencia a la dictadura, sitio de hospedaje para vagabundos, motel parejero de marginales; sitio de arte para algunos artistas; terreno para reportajes sobre la

perla cultivada, sin embargo, en un giro feroz, inscrito en los tonos perpetuos de las heridas chilenas, emerge el tajo que devendrá cicatriz” (Luongo, 2011b).

<sup>13</sup> Hoy, año 2017, este anhelado hospital inconcluso, huella de tanta memoria y batalla social, se ha transformado en un centro comercial. No es de extrañar, pareciera que todo lo que toca el neoliberalismo se tiñe inevitablemente mercantil con la compra y venta de mercancías diversas.

<sup>14</sup> Empresa de Transportes Colectivos.

Unidad Popular, zona de hallazgo de inevitables femicidios: la violación y muerte de Viviana Lavados; espacio de imaginería y penar satánico; zona de acogida para jóvenes pintores de grafiti, territorio de ocurrencias para municipios que anhelan transformar o demoler el lugar. Pareciera que este narrador al usar el espejo cóncavo telescópico para su relato reconstruyera en su metafórica-metonímica a Chile entero en el paso pesado del pasado que no pasa, escritura inacabable del inconcluso ‘Hospital del Trabajador’.

En “Blokes”, cuento que aparece fechado por el autor en el verano del año 1984, la sexualidad del narrador púber construye al sujeto de su deseo, otro joven adolescente a partir de “pedazos, fragmentos de memoria” desde los bloques. En este relato se trama un trío: la represión en dictadura, la sexualidad juvenil secreta y el tono de país aplastado, sangrante. Todo ello condensado en cada “nudo de piezas” como se nombra a los departamentos de los bloques poblacionales. Vigilancia, clandestinidad, opresión, miedo, sometimiento, locura femenina, parecieran pulsar en la expresión del deseo sexual juvenil en tiempos del horror dictatorial. Este, parece colarse entre las palabras del relato como queriendo pasar inadvertido entre erecciones, poses de cuerpos y fluidos, pero está ahí, al acecho desplegándose como lo ominoso inevitable en la presencia de botas, vestimenta militar, allanamientos, culatazos. Se hace presente en el gesto más inocente del desborde sexual-amoroso del fantaseador-*voyeur* púber homosexual. Una homoerótica culpable cierra el cuento porque en estos contextos *todo* puede ser fatal y cualquier gesto deseante puede convertirse en traidor.

### Memoria de personajes barriales: periferia-centro/centro-periferia

“Los Prisioneros” toma la figura triádica del grupo musical rockero del Chile de los ochenta: Jorge González, Miguel Tapia y Claudio Narea, sanmiguelinos de origen, llegarán a ser un punto musical central en el contexto de la dictadura militar. Sus canciones retomaban temáticas que devolvían los setenta en su abortado esplendor futuro para este país. También denunciaban el estado de aplastamiento de los y las jóvenes en contextos de emergencia neoliberal. Sus letras seductoras –para quienes esperábamos votar al dictador–, eran coreadas por niños, niñas, jóvenes y adultos. El tono del narrador cronista se vuelve melancólico. Asienta

una nueva pérdida: Los Prisioneros son tragados por la devoradora, esa maraña del capital neoliberal exitista. Sin embargo, pareciera que uno de ellos –Claudio Narea– permanece próximo al vínculo afectivo –conexión con el territorio y su memoria–, fiel a su mapa clase-mediero pobretón. Memoria desdichada, podría ser el nombre que esta escritura arma, una que no alcanza a avizorar la estrella guía, ese ‘reconocimiento’ porque no fulmina la pérdida en el recrear la imagen-recuerdo feliz. El relato se halla traspasado por el aborto de un proyecto que no era solo musical, era también ético-político en su proyección.

En la crónica “Camilo Escalona”, el tono se vuelve ácido, vengador del olvido que nace del personaje famoso. Uno que habría emergido de estas barriadas del sur pobre y juguetón. Este texto se encarama a la visión de un territorio de infancia en el cual coexistían las diferencias entre infantes y jóvenes en su armado heterogéneo: las poblaciones crecían en esa tonalidad mezclada de mapuche-mestizo blanco-ennegrecido. Los ojos claros del personaje famoso y central, futuro diputado de la nación, funcionan en el texto a manera de una anticipación de la huida de Escalona de estos lares periféricos, de su proximidad mentirosa que no trepida en olvidar para ocupar lugares más centrales. Se abriría paso a través de la FESES,<sup>15</sup> sería dirigente en los años setenta de esa organización estudiantil. Escalaría en un partido político y para el Golpe, saldría corriendo al exilio con “el acuario de sus ojos” a cuestas. Nunca vería al narrador-cronista, ese sujeto raro que estuvo a su lado en el mismo territorio poblacional, no lo reconocería porque tal vez “nunca fuiste de los nuestros... ¿Cómo me ibas a ver desde las alturas del Marxismo Leninista?”. Por mientras, los restos de la periferia siguen multiplicándose, cuestión que a Escalona no le importa porque eso forma parte de un pasado piojento con paisajes poco honorables: “los potreros de San Miguel, cuando todos los sueños infantiles cabían en unos ligeros zapatos rotos”.

### Intento de cierre

Descubro a Pedro Lemebel en su ejercicio de memoria, lo descubro así en el ‘trapezio’ de su escritura, en la búsqueda del (des)equilibrio y me contento de saberlo al fin en su pleno sueño y le digo: —siempre fuiste

<sup>15</sup> Federación de Estudiantes Secundarios.

y has sido trapecista, Pedro, en tu pintura, en tus dibujos, en tus *performances*, en la búsqueda incansable de la calle, de la justicia social, de amigos y amigas, del amor escamoteado “donde tuve un sueño de embriagado trapecista, sin red...” (*Adiós mariquita*); en el armado de tus casas, en ganarte la vida, en tus salidas y entradas a este país, en la búsqueda incansable de la madre tan... tan... tan, todo. Atesoras el mejor trapecio: tu escritura, en ella imaginación, memoria y afectividad logran hacerte volar por los aires junto a los pájaros de tus precoces manos. Esta escritura-memoria mía, es uno de los tantos focos con que soñabas –sueñas– y tú estás (estarás para siempre) en el centro de la pista iluminado por ella.

EL PASADO NO PASA, PESA O  
BOLAÑO Y DONOSO UNIDOS, JAMÁS SERÁN VENCIDOS

*Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego;  
sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria.*

Friedrich Nietzsche

*El deseo no sólo es inconsciente, sino que además permanece no  
pensado en el corazón de nuestro pensamiento porque es la fuerza  
que sostiene la actividad misma del pensar.*

Rosi Braidotti

**Pretexto**

Tomar una parte, un fragmento tenso de la canción/himno de la Unidad Popular “El pueblo unido jamás será vencido”<sup>1</sup> y ponerlo en diálogo conjuntivo con el juego de palabras homófonas pasado/pasa/pesa, supone partir de aquellos significantes que nos componen aún como sujetos con memoria densa, compleja y que se arma de mixturas a veces inadvertidas, inconscientes, y por lo mismo posibles de poner a circular en esta escritura crítica. Por ello, no hay inocencia política posible: “jamás” y “vencido” nos constituyen dolorosamente luego del golpe de Estado de 1973. No hay inocencia, sí fallos, *lapsus*, olvidos, imágenes fantasmáticas

<sup>1</sup> El himno pertenece a Sergio Ortega, importante músico chileno comprometido con la causa revolucionaria de la Unidad Popular. Fue creado en 1970 e interpretado en Chile antes del Golpe y luego de este a nivel internacional, por Quilapayún. Se convirtió en un signo artístico-cultural y político que cruzó fronteras. Aún hoy se escucha en mítines que conmemoran el Primero de mayo o en celebraciones partidarias de la izquierda extraparlamentaria. Sería interesante indagar en esas sensaciones memoriosas, que ocurren en los tiempos que corren, al escuchar esta canción y otras de la Nueva Canción Chilena. Ortega fue uno de los músicos destacados en la década del setenta y estuvo involucrado en la musicalización del filme *El Chacal de Nahueltoro*. No puedo dejar de señalar que parte de esta canción “jamás serán vencidos” ha sido usado en creaciones antipoéticas en la pluma de Nicanor Parra. Allí la densidad que cobra el artefacto “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas” forma parte de otra entrada interpretativo-crítica que posibilitaría deconstruir desde el panorama de la política tradicional actual y de modo muy provocativo el tradicional binarismo partidario-político chileno derecha/izquierda. Sin embargo, mi lectura crítica no quiere tomar ese camino sino uno, tal vez, más sinuoso.

que se dejan caer a través de intersticios y fracturas, lo que guarda/atesora el inconsciente afectado por episodios traumáticos está ahí, aquí, a la mano, a nuestra mano, a esta mano. Una memoria: mi voz de entonces vestida de amaranto, década de los setenta, interpretó vibrante en las calles de la ciudad de Santiago esta bella canción, sin titubear siquiera, en su más plena sonoridad y ahora que no pasa y pesa, lo hago en sordina, vestida y vuelta hacia otros géneros, balbuceante, incierta respecto de aquella iluminada y heroica interpretación pasada vestida para la escena revolucionaria. Como reminiscencia ahora, “Bolaño y Donoso unidos jamás serán vencidos” quiere formar parte de un resabio evocativo que no anhela completud, totalización, finalidad alguna, ni ampulosidad interpretativa, lo que se desea poner en circulación es el peso que no pasa del pasado (im)posible. Peso que no pasa en presente. Retorna en fragmentos, en hilachas sueltas, liado, como diría Lezama Lima, desde la *vivencia oblicua* aquella que ofrece conexiones impensadas, no desde la causalidad, sino que ocurren/acontecen desde *el súbito*, lo incondicionado, algo que emerge cercano a la subjetividad de quien interpreta, ejerce el juicio crítico, e inventa para incidir desde el habla pública (Álvarez, 1968). Esa que según Hannah Arendt, posibilita la emergencia del “espacio entre hombres” (1997, 45-98) –y mujeres, agregó– que habilita para hacer política. Esa (in)determinación provoca este escrito. ¿De qué otra manera, me pregunto se podría conectar lo (des)conectado?

Llego así a este ejercicio crítico, activando una lectura que da lugar a lo (in)exacto, al deseo de posibilitar ideas que se ubican en la dirección de *ir*, en tránsito, en trayecto, sin llegar a establecerse. Espacio que emerge desde una política de localización que da lugar al nómada, al decir de Braidotti (2000), por ello me interesa la puesta en conexión de dos autores y dos novelas que se distancian entre sí por treinta y cuatro años. Tanta memoria histórico-cultural de este país en esa distancia que mira a dos autores de la literatura nacional. Dos creadores, hombres chilenos latinoamericanos, que desde mi lectura, nos arrojan en su escritura epocal mucho de lo grotesco que nos (des)compone como cultura chilena latinoamericana, mucho de lo contradictorio, lo inalcanzable, lo insondable.

Uno de ellos arma su novela *El lugar sin límites* el año 1966, el mismo autor señala de ese proceso: “A las pocas semanas yo ya estaba escribiendo *El lugar sin límites*. No podía, no debía seguir obsesionado por mi novela

larga: con el fin de desembrollarme era necesario escribir otra cosa, quizá más corta”.<sup>2</sup> Esa “otra cosa” más corta que *El obsceno pájaro de la noche*, resulta ser una elaboración escritural armada a partir de un extracto de una de las tantas versiones de la novela larga de Donoso, de la más larga que logró escribir. *El lugar sin límites* en cambio, en su brevedad, en su economía de lenguaje, logra un mundo desbordante de significantes mayores y menores, logra escenificar bella y complejamente tanto más lo que permanece en nuestra memoria blanda, dura, blandura, tenaz y feble a la vez, cuanto lo que se escurre, vaga y no se deja atrapar porque alude como referente a la sexualidad que circula desde la normalidad heterosexual infernal, la seductora abyección y la intemperie marginal.

La otra novela breve que activo, desde el pretexto de la *vivencia oblicua*, es *Nocturno de Chile*. Bolaño la escribe el año 2000 y en ella despliega la emisión más larga de relato que pueda imaginarse, sin pausa alguna, interrumpida solo por las feroces líneas del final. La escritura se copa entera de ese uno: varón, sacerdote, blanco, supuestamente heterosexual, crítico literario que se perfila desde una subjetividad atroz. El sujeto crítico habla y con su habla ilimitada pareciera querer exorcizar los fantasmas que lo rondan. La recuperación (im)posible de una memoria torpe, enrarecida del sujeto que protagoniza la narración es uno de los ejes. Leo un tránsito infernal. Ambas novelitas cortas convergen en lo ominoso lo que les otorga un peso alucinante. Ambos textos culminan con un final de mierda. Esta literatura novelesca hace una entrada ciega que tematiza el horror, la ignominia, la esclavitud, la subyugación, la humillación, la dependencia y la degradación. Ello hace parte de la memoria y de la desmemoria chilena. No hay salvación posible luego de estas lecturas.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> En el apartado VI del texto *Historia personal del “boom”* (1972), Donoso comenta los pormenores de esta escritura y sus condiciones de producción. Editorial Ercilla le habría adelantado la cantidad de mil dólares en 1960 por una novela. Estaba en deuda. Esperaba saldarla con esta novela breve que le permitiría un respiro creativo y a la vez continuar con la obsesión de escribir una novela más larga.

<sup>3</sup> No puedo dejar de citar otros dos textos que llamo del horror y que se encuentran en esta línea que pareciera sin retorno respecto de la desmemoria. Tal vez habría que preguntarse si no es precisamente este horror el que detona la desmemoria. Los textos a que me refiero fueron escritos como testimonios/confesiones por Marcia Alejandra Merino y Luz Arce, dos ex militantes de partidos políticos en

El asedio a estas novelitas no quiere ser totalizador, ya lo he dicho, por lo tanto apunto el examen heurístico, hipertélico, recortando una figura arquitectónica que aparece en ambas y que se despliega tentacularmente, una figura material, que puede resultar metáfora de tanto signo, pero que en esta lectura se desea el dibujo, la maqueta, la silueta simbólica, aquella que materializa y hace emerger el concreto, la obra gruesa, el vidrio, hormigón armado, la madera o el adobe: la casa.

Para ello releo a Guadalupe Santa Cruz (2008, 2000), a María Eugenia Brito (2008) y Olga Grau (1999), ensayistas feministas que han rondado este significante desde distintas perspectivas. Armo una genealogía, por lo tanto una política, de lecturas de mujeres críticas chilenas que han puesto palabras para señalar ese espacio-signo que abunda en la narrativa latinoamericana con una complejidad y densidad abierta a las heterogeneidades de este continente. Me ciño a ellas para levantar otro relieve en el abordaje de un signo desorbitante, un signo abundante, excesivo, pleno de matices, de luces y de sombras, tanto como de las formas más inusitadas que puedan emerger de él en nuestro imaginario. Aparece, a menudo, vinculado a épocas y territorios cruzados por las diferencias de clase, de etnias, de razas, de género y generación. Se cobija en ella toda la densidad sociocultural e histórica relativa a los parentescos.<sup>4</sup> ¿Cómo llegan a ser las casas según estas diferencias radicales en los contextos de América Latina? ¿Cómo se mantienen incólumes, después de tantos habitantes? ¿Cómo desaparecen y acaban demolidas? ¿De qué modo permanecen en nuestra memoria, en nuestras fotografías, en nuestras historias, en nuestras narrativas?

---

Chile antes del golpe de 1973. En estos textos, en diverso modo y estilo, las autoras recorren el relato del tránsito infernal –luego de ser detenidas– como mujeres infames, deladoras, traidoras y luego funcionarias de la DINA durante la dictadura militar en Chile. Ver Arce, Luz. (1993). *El infierno*. Santiago: Planeta y Merino Vega, Marcia Alejandra. (1993). *Mi verdad. “Más allá del horror, yo acuso...”*. Santiago: s/e.

<sup>4</sup> Habría que unir, (des)conectar, cruzar, poner en relación a Gayle Rubin y a Judith Butler en sus aproximaciones teóricas respecto de la noción de parentesco para productivizar, de otro modo, la vinculación de este concepto con el de “casa” que me interesa revisar en ambas novelas de los autores chilenos. Este ejercicio, sin embargo, excede el objetivo de este escrito. Ver Butler, Judith (2006, 149-187).

Tomaré la casa como una figura arquitectónica que emerge de los textos asediados y que posibilita armar una red de sentidos, tal vez inacabable, en relación con las subjetividades desplegadas desde ella; como si estas se erigieran al modo de huellas, llagas, heridas, marcas desdobladas de esa misma figura levantada por el arquitecto en la narración. Me quedo rumiando el sabor de la palabra “arquitecto”. Indago en su raíz, latina y más atrás griega que entrega matices semánticos que calzan tan bien con este ejercicio escritural: “soy el primero”, “soy la primera”, “obrero”, “obrero”, “carpintero”, “carpintera” que “produzco”, “doy luz”. Ejercicio arquitectónico parturiento este que levanta sentidos en torno de las casas que quiere construir, y también demoler, para levantar nuevos espacios que construyan la forma de una contramemoria en este impulso donado por la *vivencia oblicua* y en continuidad genealógica con mujeres intelectuales, interpretantes feministas de significantes. Tal vez debiera precisar este tono y ponerlo en una línea teórica tomada del feminismo de la diferencia y decir que la localización de esta habla se quiere en la línea de la “filosofía del *como si*” y la “práctica del como si” que elabora Rosi Braidotti. La capacidad de fluir de una experiencia de sentido a otra *como si* ella trajera, arrastrara, unas reminiscencias o evocara otras (2000, 32-36, 2009, 231-235). Desplazamientos es la palabra que acompaña estas precisiones que se quieren responsables de un posicionamiento localizado, política de la localización de un sujeto femenina que se ancla a la historia, a la contingencia, al cambio, pero que en este mismo movimiento pretende riesgosamente afirmar fronteras fluidas.

### Una casa de putas (rural) y una casa central (urbana)

*Y también la casa, una inocente casita de doble filo donde  
literatura y tortura se coagularon en la misma gota de tinta y yodo,  
en una amarga memoria festiva que asfixiaba las vocales del dolor.*

**Pedro Lemebel**

La cita lemebeliana me sirve de arquitectura evocativa para este escrito, es mi ático. Lemebel escribe crónica desde nuestra memoria, lo hace de modo ácido, corrosivo, con su pluma afilada que disecciona los referentes chilenos. No se genuflecta, desconoce ese gesto en su entrega, por ello

leo su producción como resistente al ordenamiento regulatorio social y cultural. La suya es escritura heterogénea que hace estallar la literatura del orden homogéneo, como sería, en cierto sentido, la de Bolaño y Donoso. La cita que recorto de la crónica de Lemebel, “Las orquídeas negras de Mariana Callejas (o ‘el Centro Cultural de la DINA’),”<sup>5</sup> amplía en su verbosidad que denuncia, cobija –desde esta lectura obligada a repensar la resistencia cultural como memoria decible y como presente crítico– las casas que me ocupan. Digo, me digo, literatura rima con tortura en Donoso, en Bolaño y de un modo transgresor-agresor también rima en Lemebel.

Levanto puentes levadizos desde lo que Guadalupe Santa Cruz denomina la “ciudad de las casas” (2000), como una topografía posible de referir a las ciudades múltiples desplegadas en el imaginario latinoamericano. Desde esta noción, la seductora artista e intelectual chilena pretende ampliar la noción de casa y a su vez la impulsa a proliferar espacios y cuerpos que se desplazan por ellos. La “ciudad de las casas” permite detectar el tiempo y la velocidad que las arma. Ambos emergen de la normatividad y el orden de un sistema: el sistema sexo-género. Afirmando, con Gayle Rubin, que el proyecto moderno en su regulación social para efectos del progreso, el futuro y la razón del sujeto universal, ha signado de modo hegemónico un modo reproductivo de un modo de producción. La escritora chilena señala:

un mismo reloj ritma, recorta y organiza las secuencias, jerarquiza lugares y gestos en el seno de recintos específicos, desde la casa hasta la empresa o la oficina, con las instituciones que las completan y reproducen su diseño, tales como la escuela, el hospital (Santa Cruz, 2008, 504).

Sigo la línea que traza Guadalupe Santa Cruz para bosquejar dialógicamente la emergencia posible, en nuestro imaginario heterogéneo, de la noción “pueblos de las casas”. Doble mirada o foco que expone el relieve de estos dos territorios en las dos novelas re-visitadas. Pueblo y ciudad, pueblo o ciudad, a modo de domicilio. Esta palabra mapea las habitaciones, los *domus*, designa las pertenencias a (in)ciertas

<sup>5</sup> Ver nota 10 en “¿La ciudad de las mujeres? Una ética-política en tus crónicas, Pedro Lemebel” en este mismo libro.

legalidades: “domiciliado en” reza el control de lo público pidiendo(nos), requiriendo(nos) un solo habitáculo, una sola residencia. En este sentido pueblo y ciudad se hermanan. Quien no teme al “pueblo chico, infierno grande” que refiere, desde el gran sentido común, la promiscuidad espacial. No quiero dejar caer, con ello, como sentido el borramiento de las diferencias simbólicas abismales que gritan nuestros territorios culturales y sus espacios centrales/periféricos. Más bien quiero asentar un (in)cierto hacinamiento que emerge aún de las estructuras o diseños de maquetas más aireadas por las distancias, las cuadras, manzanas, barrios, cerros, viñas y plantíos. En las ciudades, parece posible pensar en el anonimato como si fuera una tabla de salvación, una buena ficción. Sin embargo, estas “ciudades de las casas” en Santiago de Chile vuelven a repetir, en la inmensidad de la urbe, espacios homosociales que suelen escenificar otros pequeños infiernos ya no pueblerinos, sino ciudadanos, entre intelectuales, vecinos clasemedios, burgueses, cuicos,<sup>6</sup> habitantes de condominios protegidos o de ciudadanía segura.

A este espacio de contagio homosocial-heterosexual-hacinado pertenecen las casas de Donoso y Bolaño en las novelas citadas y en su instalación arquitectónica hacen estallar las casas y casitas de Chile. En la narración de *El lugar sin límites*, la casa de putas en su materialidad aparece vieja, oscura, con piso de tabla, en desnivel con la vereda, con cimientos febles, se dibuja como territorio en disputa e inestable, como pertenencia (im)posible para las mujeres prostitutas,<sup>7</sup> en particular para la Japonesa,

<sup>6</sup> De este modo se denomina en Chile, en términos informales, a la clase alta. El origen de esta palabra proviene del “coa”, lengua carcelaria. Era usada en principio por los presidiarios para nombrar a los gendarmes. En su economía lingüística clandestina, el término está compuesto por las primeras sílabas de las palabras denigratorias e insultantes que referían a los gendarmes: “culiao y la conchetumadre”: “cuico”. Este origen no es de conocimiento común. El término se aplica en nuestro país y parece haber perdido el sentido insultante y procaz de origen. Tal vez todavía exista un matiz denigratorio, solo que está asociado a la amenaza latente de la diferencia de clase, esa jerarquía, antes que al insulto violento, agresivo y denostador.

<sup>7</sup> No quisiera dejar de señalar que este escrito podría haber rondado única y exclusivamente respecto de la identidad de prostitutas, marcada histórica y socioculturalmente como construcción densa, cruzada por ejercicios de poder relativos al sistema sexo-clase-raza-género. Asociada a ella, la noción de casa remite

cabrona, meretriz “grande y gorda, con los senos pesados como sacos repletos de uva” (Donoso, 1985, 44) que gerencia el lugar. Llegar a ‘tener’ la casa como bien material es el sueño o el desvelo de las/los habitantes del lenocinio en esta primera mitad del siglo xx. Resulta interesante que en la novela emerja como propiedad y domicilio una vez que la apuesta sexual está hecha y se cumple. La apuesta es acordada con el terrateniente, la figura endiosada, el nombre del Padre, figura celestial: “Si hasta cara de Tatita Dios tenía, con sus ojos como de loza azulina y sus bigotes y cejas de nieve”. Esta figura identitaria es representada como divinidad patriarcal, adinerada, terrateniente, blanca, senatorial, heterosexual. Se condensan en este territorio homosocial/masculino los ejercicios de poder hegemónicos,

---

a una historia interesante y sinuosa. En el artículo de Mayer Bornard (2008), la estudiosa nos entrega una exhaustiva indagación respecto de las transformaciones y las tramas culturales que rondan a las mujeres signadas identitariamente como prostitutas. En él se mencionan, además, espacios institucionales en los que estas mujeres eran confinadas, reclusas como castigo a su desempeño laboral o bien espacios en los que se permitía cierto desempeño de su oficio, entre ellas: La Casa de Recogidas de Santiago (1735); Casa de Corrección (1818); Casas de Tolerancia (1897). Por mi parte, estos nombres me permiten activar otros, de circulación diversa, que recogen del mismo modo el significante que me interesa: “Casa de caramba y zamba”, “Casa de niñas bonitas”, “Casa de remolienda”, “Casa de masaje”. Asimismo, me parece importante dar cuenta de los aportes de mujeres europeas y latinoamericanas que han indagado en esta problemática en articulación con el feminismo en sus más disímiles posturas. La noción de “trabajadoras sexuales” irrumpe frente a la noción de “putas” o “prostitutas” La zona que se abre al renombrar las praxis de mujeres en el intercambio sexual por dinero, resulta no menos interesante dada la emergencia del enfoque de esta problemática desde las praxis y teorizaciones del feminismo las que despliegan una diversidad de posturas y de enfoques políticos (Petherson, 1989). Por último, y de modo no menor, me parece que el libro de María Galindo y Susana Sánchez (2007) ofrece una entrada teórico-crítica que tiene sabor a teoría feminista radical respecto de la prostitución como institución cultural. Estas mujeres reconstruyen lo relativo a las consabidas identidades de mujeres prostibularias. En este texto las autoras, dos mujeres latinoamericanas –una boliviana y otra argentina– echan a volar conceptos resignificados, para ello toman por asalto la nomenclatura habitual para referir espacios marginales tales como: “puta”, “estado proxeneta”, “prostityentes”. Las acciones de intervención estético-callejera de carácter político que implementan funcionan, además como soporte de un discurso que quiere transformar hiriendo un lugar marcado, estigmatizado desde lo social-cultural en este continente.

los que arman la triangulación dominador/dominadxs desde una multiplicidad de diferencias: clase, género, disidencia sexual, generación.

La Japonesa grande muere de pena porque la casa de putas, su casa, se viene abajo dado que el trazado del camino no pasará nunca por el pueblo: “La carretera longitudinal es plateada, recta como un cuchillo: de un tajo le cortó la vida a la Estación El Olivo, anidado en un amable meandro del camino antiguo”. La casa se anhelaba como espacio de economía abierta a la llegada de la modernidad: caminos, carretera, luz, clientes de otras zonas, putas más sofisticadas, más brillantes, atraídas por la luz moderna. Esto no ocurrirá. A la divinidad patriarcal le era conveniente que continuara siendo zona de viñas, como territorio que favorecía la explotación de la mano campesina, que siguiera alimentando la macroeconomía capitalista-oligárquica, la máquina capitalista. El Olivo, entonces: “no es más que un desorden de casas ruinosas situado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo”. Pueblo de casas en ruinas, de la casa de putas que aglutina a mujeres que dan a luz ‘familia’ por apuesta sexual que posibilita el coito erróneo, fantaseado solo desde la maestría y el saber prostibulario de mujeres, anómalo en su fallo simulador del deseo heterosexual, obligado y transado a raíz del capital casa/dinero entre la puta grande y la Manuela: el maricón viejo, negro, flaco y divertido; el anhelante Manuel Astica de fama travesti, entusiasta y cómplice de la Japonesa Grande. Se ganan la casa de putas entre ambos al acceder escenificar ante la divinidad patriarcal heterosexual la simulación del coito heterosexual (im)posible. Espectáculo que incita el erotismo, supuestamente heterosexual, del patrón-patriarca. La regenta desafía a Cruz para que acceda a apostar la casa, la rabia de la Japonesa ante este terrateniente poderoso echa a rodar sobre la mesa el potencial (in)equivoco del sexo genital de Manuela, el sexo “favorecido” que simula una hombría bien dotada del homosexual: un travesti “bien armado”. Doble acto de seducción de la Japonesa. Doble ejercicio de poder de la mujer-regenta de la casa de putas que seduce además del terrateniente heterosexual, al homosexual, a la Manuela para que acceda al fingimiento. Ante el asco y el rechazo del que sueña ser el travesti afamado, la Japonesa le ofrece asociarse para lograr la casa. Ambos serán propietarios, él/ella ya no vagará sometido/a a la intemperie, no vagabundeará entre distintos lugares de prostitución. La

fantasía del techo de la casa y su futuro esplendoroso lo/la conquistan y sin saber cómo, el cuerpo de abundancia caliente de la Japonesa lo/la cubre con la fantasía sexual: “yo te estoy haciendo gozar porque yo soy la macha y tú eres la hembra”. Saber prostibulario amplio, generoso este que circula sin dudar por zonas de identidad sexual abyecta, *queer*, que no trepida en alterar el propio deseo para fluir con el deseo del otrx para sacar ganancia: “como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, las piernas entretejidas, el sexo en el sexo, dos sexos iguales”. Lograda la casa, emerge el lazo de parentesco “ganado” –al igual que la casa– en la apuesta sexual. Ergo familia: la hija, la Japonesa, desdibujará al homosexual alterando el nombre de la Manuela al llamarlo “papá”; desdibujará a la madre de cuerpo caliente usado hasta ahora solo para el placer del sexo; se desdibujará a sí misma no pudiendo ser la mujer-puta que amerita devenir para salvar al padre de la violencia del deseo heterosexual homofóbico. Si casa y familia son términos asociados, cabe sospechar de este último término que deriva en la novela alterando el registro normativo de lo que se desea que resulte como lugar que ordena y disciplina los territorios societales. En su lugar se erige la “familia inadmisibles” en una casa de putas (Galindo y Sánchez, 1997).<sup>8</sup> Vuelvo a Guadalupe Santa Cruz para recuperar ahora la noción abierta que la artista nos propone, la intervengo nuevamente con otra singularidad de espacio posible, una noción que sintetiza en algún sentido aquello que prolifera dolorosamente desde la novela *El lugar sin límites*: pueblos de las casas de familias inadmisibles.

El registro de la novela *Nocturno de Chile*, pareciera ser muy diferente al enmarcado por la novela de Donoso. Sin embargo me atrevo, desde la *vivencia oblicua*, registro poético, sin duda, a afirmar que un dolor similar –proveniente del lugar nombrado para este ejercicio escritural como homo-social-hacinado-heterosexual– pulsa en esta creación que toma, al igual que en Donoso, un referente de la memoria del campo sociocultural chileno. El análisis de la novela me permite detectar diecinueve segmentos narrativos

<sup>8</sup> Butler subyace en mi interpretación con la siguiente cita: “es crucial que, políticamente, reclamemos la inteligibilidad y el reconocimiento; y es políticamente crucial que mantengamos una relación crítica y transformadora con las normas de lo que contará y lo que no contará como alianzas y parentescos inteligibles y reconocibles” (2006).

agrupados por nudos de sentido.<sup>9</sup> Me interesa, para efectos de este escrito, centrarme en los dos últimos porque dan lugar a la emergencia de la materialidad simbólica, de la figura/maqueta casa que nos enfrenta con lo que nombro el horror de la otra impunidad. La breve historia de la última parte de la novela escenifica el develamiento de lo secreto, el gesto narrativo intenta quitar el velo a lo ocurrido en ese lugar, al recordararlo. El crítico H. Ibacache comienza a hilar su relato. Conoce a la escritora María Canales en los tiempos de dictadura, entre los circuitos de la red de “las instituciones de intelectuales”, espacios homosociales que aglutinan a los sujetos involucrados en el campo intelectual: escritores, poetas, dramaturgos, pintores, videastas, críticos culturales, críticos literarios. La circulación en estos espacios lleva hacia la casa. Pasaje, tránsito, trayecto inevitable en la sociabilidad chilena. Podría preguntar ¿qué es lo que no termina en la casa? ¿Por qué se necesita llegar a la casa? En el relato de las últimas páginas de *Nocturno de Chile* aparece este tránsito como si se pudiera enunciar a modo de lema: “De las instituciones intelectuales a la casa de las tertulias artísticas semanales hay sólo un paso”. La casa se abre a la venida de estos sujetos intelectuales en tiempo de dictadura. Solo que ahora es necesario justificar la asistencia del crítico literario a estos encuentros y de paso denuncia que todos quienes asistían a estos eventos se encargan luego de negarlo. El hacinamiento de

<sup>9</sup> Como la narración corresponde a una sola emisión de voz, me parece pertinente enumerar los segmentos y los títulos que, tentativamente, desde mi lectura crítica y analítico-interpretativa detecto para cada núcleo de sentido: i. Su propia (re) presentación; ii. Conoce a Farewell. Entre mentores; iii. En el fundo de Farewell. Su bautizo literario; iv. Inicio en la literatura: el poeta Sebastián Urrutia y el crítico Ibacache; v. En casa de Salvador Reyes. Conocimiento de la literatura universal; vi. Relato de Reyes sobre el encuentro con Jünger. Sobre la pintura y el cuadro; vii. La cena en casa de Reyes: Jünger invitado; viii. Con Farewell en la calle. Luego en un restaurante; ix. Historia de Farewell sobre la Colina de los Héroes o Heldenberg; x. Fin de la historia de la Colonia. El diálogo entre Farewell e Ibacache; xi. Ibacache solo en la calle. Monólogo interior que da lugar al joven envejecido y sus insultos. En la cama; xii. Conoce a los señores Odeim y Oido; xiii. Ibacache en Europa: las palomas y los halcones; xiv. El regreso a Chile. Otro Chile con Allende. El Golpe. Después del Golpe; xv. Visita de los señores Odeim y Oido. Encargo de ‘lo que exige reserva máxima’; xvi. Las diez clases de marxismo que dicta Ibacache a la Junta Militar; xvii. Después de dictar las clases: “secreto a voces”. La impunidad; xviii. Con María Canales y las tertulias de intelectuales chilenos. El horror de la Otra impunidad; xix. La escena de tortura: todos tuvieron miedo del horror.

la homosocialidad es negado por el horror que se desata con la “tormenta de mierda” como dice el final de la novela. En el relato, el *domus* aparece en toda su amplia dimensión y como toda casa de familia que se precie, también nos ofrece lo que guarda, secreto, ominoso. Esta no es una casa de putas, es casa que emerge de la heterosexualidad normativa, legalidad y corrección social, habitada por madre chilena y padre norteamericano, con niños y la “horrible nana mapuche”. Casa central, digo, por ciudadina, por ubicación, por construcción, por habitantes de clase alta, por centro cultural de intelectuales, por centro de la DINA, casa de tortura, por lo tanto, como tantas otras casas que hubo en la ciudad de Santiago.<sup>10</sup> El significativo se tiñe de lo siniestro. La noción de lo familiar está constituida en su envés por aquel matiz que la constituye desde su contrario despojándola de toda simiente amable, protectora, cobijadora, cierta en su pulso uterino. El fuego del hogar, la casa de Hestia<sup>11</sup> se cubre del fuego infernal del horror. Amor rima con horror. Así la “ciudad de las casas” de Guadalupe Santa Cruz vuelve a cobrar sentido: “un mismo reloj ritma, recorta y organiza las secuencias, jerarquiza lugares y gestos en el seno de recintos específicos [...]” y ellas dialogan polifónicamente con estas palabras otras de Carmen Castillo: “Una casa de tortura ajustada como un reloj. Sintiendo que uno se puede volver loco. Entra y la trampa se cierra”.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Cabe señalar la necesidad de hacer un catastro de estas casas que están desperdigadas, hasta ahora, en distintos textos, escritos y audiovisuales, discursos periodísticos o legales en Santiago de Chile, al menos. Cito, por ejemplo, el video de Gloria Camiruaga llamado “La venda”, en el que trabaja de modo magistral los testimonios de las mujeres detenidas y torturadas en esa casa de tortura de mujeres así llamada. Asimismo, Carmen Castillo en sus videos “Calle Santa Fe” y “La Flaca Alejandra. Vidas y muertes de una mujer chilena” en los que trabaja las casas de su memoria. Por otra parte, Marcia Merino, en su texto *Mi verdad. Más allá del horror, yo acuso*, dibuja las casas de tortura en las cuales estuvo detenida y trabajando como funcionaria de la DINA.

<sup>11</sup> Hestia, la diosa de la mitología griega que mantiene guardado el fuego del clan, la virgen, la hermana, sostiene un poder que está ligado a las relaciones y vínculos asociados con la espiritualidad. Amelia Valcárcel, filósofa española, sin embargo señala que Hestia es muda, que su poder no es tal ya que no funda sujetos, ni relatos. Valcárcel, que habla desde el feminismo de la igualdad, problematiza la proximidad que el feminismo de la diferencia encuentra en el poder de Hestia. Ver: Valcárcel, 1994, 119-123.

<sup>12</sup> Video “La Flaca Alejandra...”, *op. cit.*

## ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS: SIMONE DE BEAUVOIR Y VIOLETTE LEDUC

### CRIMEN Y ESCÁNDALO: SUJETOS FEMENINOS EN MEMORIAS DE SIMONE DE BEAUVOIR<sup>1</sup>

*La gente feliz no tiene historia. En el desconcierto, la tristeza,  
cuando uno se siente quebrantado o desposeído de sí mismo,  
experimenta la necesidad de narrarse.*

**Simone de Beauvoir**

*En mis juegos, mis reflexiones, mis proyectos, nunca me  
transformé en un hombre; toda mi imaginación se empleaba en  
anticipar mi destino de mujer.*

**Simone de Beauvoir**

*Calle la mujer con respecto a las mujeres. Mulier taceat de muliere  
Nietzsche en Geneviève Fraisse*

*La decisión de escribir acerca de las mujeres es el producto de  
un sentimiento de fuerza, y en absoluto la confesión de una  
debilidad, o el reconocimiento de una dificultad propia.*

**Geneviève Fraisse**

### Inicio

#### 1. Deslindes

Las escrituras autobiográficas hacen gala de un estatuto literario complejo que ha sido abordado vastamente por teóricos/teóricas de la literatura y de diversas disciplinas humanistas y sociales. En dichos planteamientos se pueden distinguir focalizaciones puntuales respecto del conocimiento que esta forma escritural despliega. Lo interesante, para este propósito, es que a partir de estas indagaciones y su conexión con textos autobiográficos específicos, es posible seguir formulando preguntas respecto de esta particular forma escritural que logra su nombre y con ello carta de ciudadanía en el siglo XIX.

<sup>1</sup> Publicado en Taller de Letras n°48, 2011 (ISSN 0716-0798), en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org) y en Grau, Olga, Luongo, Gilda, Castillo, Alejandra, González, Verónica y Santander, Elsa. (2016). *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*. Santiago: LOM.

De este modo resulta central realizar, para efectos del presente trabajo, un recorte teórico que ilumine la particular escritura autobiográfica que me ocupa: *Memorias de una joven formal* (1989) de la escritora Simone de Beauvoir. Para ello interesa focalizar cierto aparataje conceptual elaborado desde la teoría feminista, sin que por ello no obste considerar elaboraciones que carezcan de este enfoque singular, sobre todo los relativos a la autobiografía, en cuyo caso será inevitable insertar el dispositivo teórico-crítico que mueve este ejercicio heurístico.

Importa, entonces, relevar aquellas ideas que hagan posible sostener el sinuoso hilo conductor de esta interpretación crítica, el que puede expresarse del siguiente modo: el texto *Memorias de una joven formal* expone una labor escritural próxima a la noción de “literatura menor” (Deleuze y Guattari, 1978, 28-31). Esta malla de escritura sustenta su “obra-acto” y, en algún sentido, sintetizaría una vertiente que puede funcionar a modo de columna vertebral en su escritura: la obsesiva búsqueda de respuestas (im)posibles para re-crearse *develando* así la constitución dialógica del sujeto femenino representado en sí misma/en las ‘otras’ variantes; figuraciones que intentó recrear en tanto habitaron su horizonte vital, imaginativo y de memoria.

De este modo, y siguiendo la retícula conceptual de los críticos que asediaron a Kafka, consideraré la entrada a la escritura autobiográfica de Simone de Beauvoir, en primer lugar, como un ejercicio de descentramiento de la lengua. Por ello nombraré, como punto central, la aparición de una alteración en relación con su posicionamiento vital-intelectual. Esta surge del rostro bifronte respecto de cómo se inscribiría la labor de escritura para las mujeres: por un lado, la posible imposibilidad de escribir –sobre todo para aquellas que se desean escritoras–, que puede ser enunciada a su vez, como otra faz: la ‘imposibilidad de *no* escribir’ a partir de la propia y singular situación (que en De Beauvoir transitará entre la literatura, la filosofía, el impulso político-feminista –asumido en los setenta por la escritora de modo explícito–, desde escrituras que dibujan entradas y salidas múltiples, funcionando a manera de cajas chinas semejantes – en su intento formal de encaje– al diseño de las inolvidables muñecas rusas). En segundo lugar, afirmo que en la escritura autobiográfica de Simone de Beauvoir, como literatura menor, todo deviene político.<sup>2</sup> Así,

<sup>2</sup> Habría que poner en diálogo complejo esta afirmación que propongo con las elaboraciones hechas por Françoise Collin. La escritora y filósofa francesa elabora

la emergencia del posible aparataje político –no tradicional– creado en De Beauvoir, resulta inaugural al dibujar una simiente para el feminismo-crítico y sus teorías. Devendrá, por ende, lugar inevitable, zona genealógica donado a todo pensamiento crítico que incube transformaciones estético-ético-políticas.<sup>3</sup> Por último, en esta literatura menor beauvoireana, todo adquiere un valor colectivo. Como bien señala Geneviève Fraisse –quien asedia la prolífica noción de ‘privilegio’ en Simone de Beauvoir– su lugar de privilegiada no se fija, ni yace solo en lo individual, se desplaza hacia una colectividad y se lee en su escritura: “Si acaso olvidáramos el sentido político de la palabra ‘privilegio’, su presencia en los escritos de Simone de Beauvoir nos lo recordaría siempre” (Fraisse, 2009, 66). Podría decir que De Beauvoir despliega a partir de su situación ‘privilegiada’ las políticas de la localización y de las singularidades múltiples implicadas en la construcción de lo femenino en disputa inserto en lo social, lo cultural, lo económico. Así, lo microscópico se amplía, reverbera en este gesto que abre lo singular a lo plural-social, despliega de este modo la trama diversa del colectivo posible implicado en la hoy compleja categoría ‘mujeres’.

Por otra parte, me interesa situar la indagación presente en la línea de trabajo elaborada por Leonor Arfuch sobre la noción de ‘el espacio autobiográfico’ tomada de Lejeune, y reelaborada a partir de la noción de dialogismo bajtiniano (2010, 33-66). El concepto de espacio biográfico resulta productivo en alto modo cuando se trabaja en cruce con la noción de ‘valor biográfico’ tomado de Bajtín. En este cruce nocional, las dimensiones narrativa y ética se convierten en factores fundamentales en el análisis de la

---

una entrada desafiante para las teóricas feministas: a la vez que señala la importancia del pensamiento de Simone de Beauvoir para las feministas –sobre todo a partir de la extrapolación que se ha hecho desde su lectura respecto de la afirmación de que todo es político–, expone el desafío de considerar, en paralelo, la afirmación: ‘no todo es político’. Le interesa abordar, de este modo, ciertas zonas de la escritura de Simone de Beauvoir, que nos permitirían entrar en ámbitos filosóficos que favorecen pensar, de modo menos rígido, sus elaboraciones escriturales en torno a lo político, estas son las relativas al dolor, a la muerte, a la vejez. Con ello evitaríamos, según Collin, ciertas repeticiones de gestos y modos autoritarios conocidos en la historia de Occidente. Sus planteamientos se abocan a resituar lo político sobre el fondo filosófico en la obra de Simone de Beauvoir (Collin, 2010).

<sup>3</sup> Así, es posible afirmar que Simone de Beauvoir cumplió su anhelo e ímpetu de acción en tanto su pensamiento e ideación escritural funciona a modo de un cultivo inacabable para que otras/otros construyan su propio “proyecto”, su propia acción.

construcción de la subjetividad tramada desde la memoria en el juego yo/ otras. Dicho espacio-valor narrativo biográfico posibilita *ver* como estrategia de autorrepresentación la entrada polifónica de voces que pulsan en el tejido de la historia. Interesa redimensionar dicho recurso del relato dado que este escrito considera la forma estética de *Memorias* y su despliegue a partir de la producción de figuraciones femeninas en el lenguaje descen-trado. En este sentido postulo que la retícula autobiográfica de la escritura en Simone de Beauvoir será el punto de inflexión desde el cual la escritora se impulsará para desarrollar toda su escritura. Hará su entrada a la escritura a partir de cartas, diarios, cuadernos. Estos tipos discursivos simples constituyen la materia y el método escritural que alimentará la producción de géneros discursivos complejos: novelas, ensayos, obras de teatro (Batjin, 1990, 250-251). En este sentido disiento de Geneviève Fraisse cuando señala: “lo biográfico es reivindicado como tal pero se formula *después* de la teoría, claramente separado de ésta” (2009, 30). Mi hipótesis al respecto es inversa: Simone de Beauvoir habría ‘pensado su vida’ junto con la ‘vida de las otras’, lo suficiente gracias a la escritura de los géneros menores auto-biográficos. Este trabajo de pensamiento y creación constituiría el cultivo inicial para la escritura de *El segundo sexo*, lo que permitiría después teorizar respecto de lo que llamaré ‘la condición de las mujeres’. Lo autobiográfico potencia y contiene la teoría. A partir de este método, De Beauvoir descen-trará su lugar intelectual y no será ni solo literata, ni solo filósofa. Su posi-cionamiento intelectual, afirmo, resulta así de una índole más nómada, más fluida, precisamente porque estuvo atenta a la(s) experiencia(s) vital(es) y al despliegue de sus sentidos para la construcción de sí y del mundo plural y heterogéneo que la rodeaba. Este es un modo de construirse feminista, aun cuando no se nombrara como tal y a boca llena, sino tardíamente.

Por último, importa señalar que el marco de investigación en el que se inscribe el presente escrito, sostiene el tono propuesto por la escritora francesa, es decir, sigue en la línea de proponer interrogantes múltiples que se arriesgan a rozar/frotar cruces inter o transdisciplinares: filosofía, literatura y género, respecto de la densidad signíca hallada en la escritura autobiográfica en Simone de Beauvoir.

## 2. La ‘obra-acto’ en la escritura del yo de Simone de Beauvoir

Cuando me refiero a la ‘obra’ de Simone de Beauvoir estoy pensando en ‘toda’ su escritura considerada como trabajo, como proyecto-labor, en definitiva –y siguiendo el pensamiento de la autora– como *acción*. Se elige, se opta por ella de modo libre y en cierto sentido, ‘soberano’. Esta ‘obra-acto’ se desea de carácter intelectual, se desea, asimismo, obra de arte, labor de letras, de pensamiento, ideación, memoria, imaginación-creación. Para impulsarla desde una vertiente ‘nueva’<sup>4</sup> la autora elaborará en sus *Memorias* ciertas disquisiciones que la llevan a deconstruir los lugares estancos que separan ámbitos disciplinares. Esta obra-acto no será solo filosófica, ni solo literaria, por lo tanto. Este movimiento desbarajusta los ordenamientos de la producción intelectual y planteará dudas respecto de la fijeza de su adscripción. Desde esta lectura indagativa, propongo que una de las zonas fundamentales para desajustar el camino elegido para la obra-acto será aquella que nombra, en reiteradas ocasiones y en diversos textos, como “yo misma”. Devendrá así la experiencia desplegada en la vida desde “el yo” en materia de indagación, de perturbación intelectual y, por lo mismo, lugar de inevitable creación de sujetos femeninos diversos y singulares.

De este modo, intento asediar *Memorias* de Simone de Beauvoir en sus sinuosidades escriturales, en sus intersticios, respecto de las ideaciones que arman su arquitectónica creadora múltiple, anhelada porosa y permeada constantemente por un posicionamiento *entre* conocimientos de diversa

<sup>4</sup> El sentido desplegado a partir de la noción de “nuevo” o “novedad” en la escritura de Simone de Beauvoir es uno de los puntos poderosos desde el cual despliega su ímpetu escritural. En este sentido habría que señalar que la autora abre el texto *El segundo sexo* explicitando su vacilación respecto de dicha escritura singularizada. Su tema, la mujer, señala, deviene “irritante” sobre todo para las mujeres porque el objeto es ella misma; además no resulta, en palabras de la autora, “novedoso”. Me parece que ambos términos “irritante” y “novedoso” constituyen dos provocaciones para la escritura del texto fundacional para los feminismos. La ira que puede implicar escribir acerca del tema o la viva excitación que es capaz de despertar, será parte constitutiva de este proyecto. Por otro lado, el hecho de que no sea lo suficientemente “novedoso” le ofrece un desafío adicional dado que tendrá que esforzarse por construirlo como una “nueva novedad”. La escritura, una *acción* impulsada por ella misma, libre y situada en el marco de su propio deseo singularizado, le imprimirá la novedad. Creo que este inicio del texto engloba la constitución de sujeto femenino intelectual que representa De Beauvoir, escritora que produce pensamiento –posicionada– en la primera mitad del siglo xx.

matriz. Esta cuestión entraña un (in)cierto desorden, movilidad territorial que alterará lo nombrado por el conocimiento de Occidente clasificatorio, categorizador y definidor de modo androcéntrico. Pienso así, en el cultivo de uno de sus llamados textos filosóficos: *¿Para qué la acción?* (1965a). Leo dicho texto en clave de indagatoria feminista, siguiendo el hilo hipotético y desmontando tal vez nuevamente, en este mismo gesto de lectura posicionado, el ímpetu clasificatorio canónico.

El texto mencionado se publica el año 1944. Es un texto temprano, dentro de la vasta labor de escritura de la autora. Sin embargo, en su trama se lee el trazo de la malla conceptual que permeará la mayor parte de su trabajo y posicionamiento intelectual-escritural posterior: definir la relación con los otros.<sup>5</sup> La pregunta desplegada desde el título pareciera inaugurar la inevitable localización como respuesta frente a lo que hemos llamado en este apartado su obra-acto: la escritura centrada en el yo. Resulta fundamental para esta lectura el hecho singular de que el “yo” desplegado sea de condición femenina. Desde esta luminosidad singular abordo dicho texto. En primer lugar, una de las ideas centrales de esta obra es el despliegue del “yo” frente al mundo abierto ante sí y su delimitación. Aun cuando este emplazamiento no conciba en la trama textual la condición sexo-genérica diferenciada, desde esta lectura crítica es indispensable instalar dicho fantasma singularizado dado que este texto habría pretendido la universalidad filosófica.

Una de las entradas fundamentales elaboradas por De Beauvoir se sitúa en afirmar la posibilidad de establecer el vínculo con el mundo a partir de nociones tales como “trascendencia”, “proyecto” y “goce”. Todo ello se hace posible a través de la emergencia inevitable del “lazo”, la unión o conexión que es posible crear mediante la acción con otros y otras. Simone de Beauvoir afirma: “El lazo que me une a otro, sólo yo puedo crearlo; lo creo por el hecho de que no soy una cosa sino un proyecto de mí hacia el otro, una trascendencia” (1965a, 18).<sup>6</sup> No existe, por lo tanto, ningún lazo

<sup>5</sup> Así lo afirmará la autora en su texto *La Plenitud de la vida*, cuando en sus últimas páginas recorre el sentido que intentó desplegar en sus obras publicadas (1961, 661).

<sup>6</sup> Esta afirmación estará pulsando constantemente en la trama teórico-crítica de *El segundo sexo*. Simone de Beauvoir situada para efectos de realizar dicho libro, se dispone a demarcar la “actitud”, su posicionamiento ético, porque “no hay descripción pretendidamente objetiva que no se levante sobre un plan ético” (1962a, 24). El saber situado, tan nombrado hoy por feministas como Braidotti y Haraway,

de antemano, es el acto situado el que funda la conexión con otros y otras. La creación de la obra-acción-proyecto, posibilitará un constante renacimiento de este, en movimiento incesante. El yo cerrado sobre sí mismo, fijo, será la contrapartida de esta afirmación y en consecuencia obturará todo potencial creador. Resulta fundamental, sin embargo, asentar la distinción elaborada por la autora, en el sentido de que la posesión nunca se juega definitiva en la acción desplegada. Así, la noción de instante, cuya temporalidad introduce el juego pasado-presente-porvenir, implicará nuevamente la alteración y la novedad de aquello creado. La autora dirá: “Lo que supero es siempre mi pasado, y el objeto tal como existe en el seno de ese pasado; mi porvenir envuelve ese pasado no puede construirse sin él” (1965a, 19-20). Deseo leer en estos planteamientos la emergencia de la labor creativa desde la memoria para la escritura del yo, de este modo se despliega instalando la novedad de la acción. Si otros y otras entrarán en la sinuosidad de la comunicación abierta, el acto no finalizará nunca porque siempre se hallará lanzado hacia otras libertades que lo replicarán en una especie de eco disímil e inacabable. De este modo, la escritura del yo funcionará a manera de plegadura que ostentará en su urdimbre la conexión con otrxs. Digo que el yo, así situado en la escritura, será una espontaneidad versátil que desea, ama, quiere, actúa en conjunto y en coexistencia. Así, el cultivo de la obra-acto-proyecto, no solo permeará la acción simple y llana sino implicará un involucramiento situado, singularizado, libertario contenido en el juego vida(s)-escritura(s). En este péndulo las situaciones emergentes serán múltiples y heterogéneas, no surgirán sino

---

en boca de De Beauvoir resulta ser un bello eco genealógico. Nombra la importancia que para ella tendrá “el bien privado” de los individuos, pero no confunde este con la noción de felicidad o de dicha, que es más difuso y relativo. Por lo tanto, asume la moral existencialista que señala lo siguiente: “Todo sujeto se plantea concretamente, a través de los proyectos, como una trascendencia, no cumple su libertad sino por su perpetuo desplazamiento hacia otras libertades; no hay otra justificación de la existencia presente que su expansión hacia un porvenir infinitamente abierto. Cada vez que la trascendencia vuelve a caer en la inmanencia, hay una degradación de la existencia en un “en sí”, de la libertad hacia la artificiosidad; esa caída es una falta moral si es consentida por el sujeto; si le es infligida, toma la figura de una frustración y de una opresión; en los dos casos es un mal absoluto. Todo individuo que tiene el cuidado de justificar su existencia la siente como una necesidad indefinida de trascenderse” (1962a, 25). De este modo no hablará de la condición de la mujer en términos de felicidad sino de libertad (24-25).

en el constante devenir de la superación de estas mismas. El compromiso con este devenir del movimiento vida-escritura –en este caso las escrituras de yo/otras-otros– posibilitará la conexión con múltiples creaciones. Simone de Beauvoir lo expresa así: “la vida es una plenitud a la que no ha precedido ninguna dolorosa ausencia” (1965a, 86). La vida preñada de potencia como acto, como obra, como creación en coexistencia amerita la generosidad antes que el sacrificio. Este último registro, el sacrificial, inventaría un encadenamiento ficticio al otro. Es imposible desplegar en el sacrificio la obra-acto dado que nunca se accede al otrx de modo pleno y total. Simone de Beauvoir dirá: “Sólo hay sacrificio si tomo por fin un fin definido por el otro; pero entonces es contradictorio suponer que pueda, yo, definir ese fin por él” (1965a, 78). Desde la generosidad, sin embargo, existiría la conciencia plena respecto de la superación de cada acto. El yo podrá adherir o combatir en esta coexistencia con otros y otras y de este modo originará diversas acciones y trascendencias.

Me interesa subrayar la cuestión del deseo que pulsa en el proyecto, el goce y la felicidad que implica esta localización del yo/otrxs en la escritura como obra-acto. *Memorias de una joven formal* pareciera haber sido escrito siguiendo la trama desplegada en este acápite. Aparece en ella el movimiento continuo de relanzar otro proyecto de escritura-vida, luego de acabado uno;<sup>7</sup> cada instante remite al pasado para valorarlo o pensarlo como gozoso y es menester asirlo para dejarlo inscrito en la huella de la escritura. En el texto autobiográfico la novedad de un instante puede verse retrospectivamente de modo inacabable, es así que el texto *Memorias* pareciera no finalizar dado su bello final abierto. La cita: “No hay goce, sino cuando salgo de mí mismo, y es a través del objeto que comprometo mi ser en el mundo” (1965a, 26) condensa como sentido la labor desarrollada en esta producción escritural

<sup>7</sup> En *Cartas a Nelson Algren* (1999), es posible leer este ímpetu incansable en la escritora. En este sentido sus epistolarios (des)cubren ese ondulante deseo de escritura conectado viva y apasionadamente con las experiencias vitales. Así lo deja entrever cuando señala: “Creo que me equivoqué al intentar escribir nada más al regresar el libro sobre las mujeres que había empezado antes de mi viaje a Estados Unidos; ahora es como si hubiera muerto, no puedo empezar allí donde lo dejé, como si nada hubiera pasado. Lo escribiré más adelante. Ahora quiero escribir sobre mi viaje, pues no me gustaría que este viaje se perdiera, y he de guardar al menos algo, al menos mediante las palabras, ya que de otro modo no es posible. Hablaré de América, pero también hablaré de mí.

singularizada. Salirse de “sí misma” para distanciarse como figura en el trabajo de la reminiscencia y hacerlo lanzada hacia las otrxs, es su persistencia, su deber al instalarse en el lazo. Pienso que *Memorias*, a manera de forma escritural autobiográfica entra finamente en la malla del develamiento para la elección y dibuja la singularidad de esta para la acción, en el pleno ejercicio de la memoria-imaginación y del deber de memoria, fue ideado –y logrado– como proyecto ético-estético y político.

### **El crimen: devenir sujeto femenino alucinado para la escritura**

El trabajo con la memoria en la escritura autobiográfica de Simone de Beauvoir resulta central. Este posibilita el nacimiento de la creación impulsada por los movimientos y ondulaciones ocurridas entre vida-escritura y rememoración. Postulo que su labor escritural comienza a emerger, obsesivamente, desde este ejercicio intelectual-emotivo cultivado a partir de la entrada a los géneros referenciales, géneros menores que dibujan los movimientos del *Reminiscing* (actividad de evocación que se quiere compartir y que provocará la evocación de otros y otras) y el *Riminding* (proceso de rememoración a partir de indicadores que intentan proteger contra el olvido), ambos modos mnemónicos. La memoria meditativa, como la nombra Paul Ricoeur, da lugar a la emergencia del diario íntimo, memorias, autobiografías: “en los que el soporte de la escritura da materialidad a las huellas conservadas, reanimadas y nuevamente enriquecidas de elementos inéditos” (2010, 60). Cuadernos, diario íntimo y cartas constituyen la entrada de Simone a la escritura. Su decisión inamovible de ser escritora se afianza en este ejercicio formal cuando tiene quince años. Puede precisarlo como imperativo, como voluntad, a la vez que aparece como deseo que nadie ni nada detendrá. Lo dirá de este modo:

A los quince años me gustaban las correspondencias, los diarios íntimos [...] que se esfuerzan por retener el tiempo. Había comprendido también que las novelas, los relatos, los cuentos, no son objetos extraños a la vida sino que la expresan a su manera (1989, 146).

El ímpetu escritural nace aferrado a la vida y no cesará de estar así, atado a esta. Es particularmente interesante, para esta lectura feminista, el énfasis que Simone de Beauvoir pondrá en la relación escritura-vida-memoria, aun en las ideaciones formales insertas en la ficción. De este

modo dirá: “Le temía a la noche, al olvido; lo que había visto, sentido, amado, era un desgarramiento abandonarlo al silencio” (1989, 145-146). El deseo de grabar en palabras escritas, como huellas, su existencia singularizada, sus percepciones, posibilitaría una conexión entre sí misma y las otrxs con quienes compartió el mundo que habitó: “Escribiendo una obra alimentada por mi historia me crearía yo misma de nuevo y justificaría mi existencia. Al mismo tiempo serviría a la humanidad: ¿qué mejor regalo hacerle que libros?” (1989, 146).

En estos movimientos intelectivos, el diario íntimo y las cartas darán lugar a lo que la autora llama “pensar la vida” de modo pleno. Desde esta ideación no solo era necesario y posible ‘vivir’ por una parte y, por otra, ‘pensar’, sino ‘pensar la vida’. Llevada por este *leitmotiv* que conjuga integralmente ambos trabajos humanos, elegirá para compartir amistad a quienes –desde este estilo vital– hicieran posible la construcción afectiva. No le resultarán atractivos, por el contrario, quienes intuya que vivan la vida en dicha carencia: sin pensarla. De Beauvoir, pareciera decirnos que vivir la vida pensándola es el modo de la escritura, es el modo de habitar en la creación de una obra. En esta línea argumentativa me parece pertinente citar a Bajtín cuando elabora aproximaciones filosóficas y artísticas relativas al trabajo de creación en tanto puede ser realizado desde el yo ‘como si fuera otro’. El filósofo ruso señala:

el pensamiento logra con mucha facilidad colocarme a mí en un mismo plano unitario con todos los demás hombres, porque dentro del pensamiento yo, ante todo, hago abstracción de aquel único lugar que yo –hombre singular ocupó en el ser y, por consiguiente, hago abstracción también de la singularidad concreta y observable del mundo; es por eso que el pensamiento no conoce las dificultades éticas y estéticas de la auto-objetivación (2000, 46).

Pero en Simone de Beauvoir el ímpetu de conexión entre pensamiento, vida y escritura aparece, en el caso de la singularidad femenina, como una exploración para la libertad de sí misma/de otras. Así, resulta interesante, en esta línea de sentido, la distinción que hace entre el impulso creativo de Sartre y el propio en su entrega a la escritura; lo dice de este modo:

Sartre tenía una fe incondicional en la Belleza, a la que no separaba del Arte, y yo daba a la Vida un valor supremo [...] He indicado esta

diferencia en el cuaderno en que consignaba entonces de tanto en tanto mis perplejidades, un día anoté: “Tengo ganas de escribir; tengo ganas de frases sobre el papel, de cosas de mi vida puestas en frases. Nunca seré escritora por encima de todo, como Sartre” (1961, 30).

Por otro lado, la noción de vida-libertad en conjunción con la de destino emerge como una complejidad y un desafío en Simone de Beauvoir.<sup>8</sup> Si hay destino para las mujeres, habrá necesidad de que no lo haya o habrá necesidad de su deconstrucción. En el prólogo escrito para el texto *La bastarda* de Violette Leduc, De Beauvoir, dice: “Mi caso no es único”, dice Violette Leduc, al comienzo de este relato. Es cierto; sin embargo es singular y significativo. Muestra con excepcional claridad que *una vida es la reasunción de un destino por una libertad*” (1967, 8; énfasis nuestro). La escritura será, de este modo, un territorio inevitable dado que el proyecto de vida-libertad resulta inaplazable para la construcción del sujeto femenino. Confiesa, en sus *Memorias* haber comenzado una novela, esta se alimentaba de todas sus experiencias, sin embargo no llega nunca a terminarla. Sentía que a ese ímpetu anhelante por ‘decirlo todo’ con porfía, le faltaba experiencia, mundo; dice entonces bellamente:

<sup>8</sup> En *El Segundo sexo*, Tomo 1, luego de la “Introducción”, Simone de Beauvoir abre un interesante juego de sentidos al nombrar la primera parte de este texto como “Destino”. Nos ha advertido en la “Introducción” que si ella hubiese sospechado que había algo de “destino” en el problema de las mujeres, no habría osado escribir este texto en particular. Por ende, al nombrar esta primera parte con dicha palabra, elabora un gesto deconstructivo que no hace sino desestabilizar la diferencia implicada en este nombre. ‘Destino’ puede ser leído aquí como “hado”, aquella fuerza desconocida que obraría sobre hombres y mujeres así como sobre los sucesos. Asimismo, podría ser leído a manera de encadenamiento de hechos considerados como necesarios y fatales. Por último, me parece interesante incorporar a esta lectura la idea de meta, de fin o punto de llegada que no resulta menor en tanto sentido dado el posicionamiento existencialista de la escritora y la discusión que hace respecto de tal asunto en el desenvolvimiento de lo humano. Por lo tanto, las implicaciones de fuerza desconocida, lo que ocurre como necesario y fatal, así como la meta o punto de llegada estarían latiendo como sentidos posibles en esta primera parte del libro y si lo planteamos a partir de la diferencia, es decir aquello que subyace no dicho, o como envés de estos significados (in) estables, nos hallaríamos frente a lo conocido, que puede ser transformado, por lo tanto nunca sería fatal y junto a ello, la idea posible de desvanecimiento de la meta, como punto límite de llegada, lo que en consecuencia no se perpetuaría o que no tendría fin último o que se develaría carente de telos.

tenía que hacer mi obra. Este proyecto no tenía nada nuevo. Sin embargo, como tenía ganas de que me pasaran cosas, y nunca me pasaba nada *transformé mi emoción en un acontecimiento*. Una vez más pronuncié ante el cielo y la tierra los votos solemnes. Nada, nunca, en ningún caso, me impediría escribir mi libro. El hecho es que nunca volví a discutir esta decisión. Me prometí también en adelante buscar la alegría, y obtenerla (1989, 269, énfasis nuestro).

Transformar la emoción en acontecimiento resulta ser un punto de inflexión para la búsqueda estética. Esta labor será el pulso subyacente en el cultivo de los géneros menores. En medio de esta trama voluntariosa de creación, en la segunda parte de *Memorias*, la figura de Simone de Beauvoir aparece como el personaje femenino-joven que se piensa y recrea en el proceso de rememoración. Devendrá una sujeto femenina en tránsito. Esta encrucijada será materia densa que intentará escenificar la vida moldeada como escritura para la libertad. Del mismo modo, el propio lenguaje, las propias palabras, serán atesoradas como personajes a la hora de entrar en la escena de esta constitución femenina y posibilitarán nombrar, asediar, acechar el montaje de esta escenificación. Su trabajo de lectura acumulado durante años –práctica de resignificación densa de signos escritos por otros y otras– le permitirá rehacer la entrada a la escritura. La polifonía que surge de esta entrega a las palabras en soledad le ofrecerá, por otra parte, una suerte de espejo en el cual la creación tendrá lugar. Nuevamente Bajtín permite iluminar esta idea:

Es necesario introducir, entre mi percepción intrínseca –función de la vacuidad de mi visión– y mi imagen externamente expresada, una especie de pantalla transparente, pantalla de la posible reacción emocional y volitiva del otro a mi manifestación externa: una pantalla de éxtasis potenciales de amor, admiración, compasión del otro para conmigo; y al mirar a través de esa pantalla de un alma ajena reducida al estatus de recurso, doy vida a mi apariencia y la introduzco en el mundo de la plasticidad pictórica (2000, 45).

Así lectura y escritura arman un tejido que acunará el devenir sujeto femenino alucinado, en el trayecto elegido para la vida-libertad. En esta interpretación pulsa la elaboración que Ricoeur me dona cuando hace coexistir las nociones de memoria e imaginación. El filósofo francés lee a

Sartre para señalar que lo *dado-presente* del pasado ocurre en el campo de lo imaginario, lo nombra como “la seducción alucinadora del imaginario” (Ricoeur, 2010, 77). En el acto de imaginación lo mágico y el encantamiento tienen lugar. Estos develarían al objeto en el que se piensa, o la cosa que se desea de tal manera que uno pueda tomar posesión de ella. El encantamiento de la imaginación equivale a anular la ausencia y la distancia, por ende el recuerdo-imagen consiste en ‘poner ante los ojos’, muestra, da a ver, hace ver ‘el pasado que no pasa’. Ricoeur señala que la obsesión es a la memoria colectiva lo que la alucinación es a la memoria privada. Digo así: la sujeto de la enunciación alucinada configurará en el trabajo de memoria formas alucinantes en la resurrección del pasado. Se descubrirá anómala en relación con lo social, con otrxs que habrían esperado el ajuste normativo en este proceso vital. El entorno sociocultural –el entorno burgués y sus mandatos genérico-sexuales– empujará ese descalce, lo compelerá al desajuste. Salirse del camino, descalabrar, será el punto de clímax para la sujeto de la narración.

La reflexividad surgida en este tránsito/trayecto de lectura/escritura expondrá los develamientos de la siguiente forma: “Parecía que yo existía de dos maneras; entre lo que yo era para mí y lo que era para los demás, no había ninguna relación” (Beauvoir, 1989, 143). A este desajuste interior-exterior, a esta esquizofrenia del sentido, desdoblamiento-extrañamiento, emergencia de lo plurifronte, Simone de Beauvoir lo llamará ‘el crimen’. Lo que se experimenta internamente como sujeto femenino singular es el crimen oculto y lo que debe ser actuado-simulado como *performance*, como representación de lo que el mundo espera o demanda que ocurra –como mandato– contendrá una violencia inusitada. Violencia multiplicada. Ocultamiento del crimen. Inevitable para quien despliega la ‘acción criminal’, porque no se comete un crimen sin llevar a efecto, en definitiva, un corte profundo en la existencia. Dará lugar a la herida. Cometer el crimen, como acto voluntario, implica fuerza, intensidad, arrebató de sí, por ende quien comete el crimen se funde en el furor. Por otra parte, la ejecución de dicha acción arroja en el rostro de lxs otrxs el desajuste de la norma esperada, de la constitución ‘normal’ del sujeto femenino y solo puede nombrar aquello como extravío; la sociedad, en consecuencia, lo devolverá como anomalía. Lxs otrxs desde la hegemonía

pueden invisibilizar este trayecto abyecto, por ello este camino sinuoso, tormentoso, experimentado en solitario por la sujeto alucinada, será acogido como preñez y resultará acunado en el ingreso a la escritura; luego, esta acción, la ejecución criminal, quedará impresa –será imposible de no ver– puesto que su función ostensiva (Ricoeur, 2010, 78) se cumplirá porque ‘pondrá ante nuestros ojos’ el nacimiento del ‘escándalo’.

### Escándalo: luz y sombra en las “variantes” de sujetos femeninos

Si memoria e imaginación conviven compleja e inevitablemente, la emergencia del escándalo tendrá ese tono, se dibujará en sus pliegues. Situada para este ejercicio crítico de lectura me lío a lo que Ricoeur señala cuando piensa esta conjunción: coexistencia problemática. La imaginación como acto de encantamiento, escenifica el acontecimiento como lo dado-presente que anula la ausencia y la distancia, articulará el trabajo de la memoria: poner ante los ojos el pasado que no pasa. Sin embargo, desde esta lectura crítica, dicha conjunción se develará, asimismo, en trama con el trabajo del duelo, así como con el trabajo del deber de memoria (Ricoeur, 2010, 117-123). Lo estético-ético-político continuará así pulsando venoso en la narración de *Memorias*. Necesito ahora detenerme en un enunciado que Simone de Beauvoir elabora en el prólogo de *La plenitud de la vida*: “Algunos críticos creyeron que en mis *Memorias* había querido dar una lección a las jóvenes; *he deseado sobre todo pagar una deuda*” (9; énfasis mío). La afirmación respecto de que la emergencia de esta escritura es producto del *deseo* de saldar una *deuda* abre interrogantes inevitables: ¿deuda con quién(es)? ¿Con ella misma en su impulso vida-libertad? ¿Deuda con su pasado revivido en el presente de la escritura? ¿Con las y los sujetos con quienes compartió ese pasado? ¿Por qué la deuda? ¿Cuál es la causa de esa deuda? El escándalo abre otro pliegue en esta escritura al conectarla con lo que Ricoeur nombra como el deber de memoria. Pareciera que este signo contendría el mandato: ‘tú te acordarás’ que puede ser dicho de otra manera perentoria: ‘no te olvidarás’ (Ricoeur, 2010, 118). De este modo hacen su entrada a este trabajo lxs otrxs que posibilitarían el vínculo permanente, la cuestión del lazo intervendría ahora en el pulso del anhelo de justicia, justicia para otra, (otras) distinta(s) de sí, de la sujeto de la enunciación, la que realiza el trabajo de

memoria. Interesa decir que lo que pasa, lo que ocurre –la pérdida como ausencia-presencia– sostiene el trabajo de duelo, el trabajo del deber de memoria (Ricoeur, 2010, 110-120) y este es cubierto por los desplazamientos de aquello que emerge en este ejercicio: saldar la deuda y hacer justicia. Nuevamente (en)vuelve el relato la zona colectiva hecha de singularidades, esta prende a partir del encuentro, la coexistencia problemática, aun en medio del dolor que pulsa venoso en el conflicto y la tensión.

### **Polifonía: variantes femeninas<sup>9</sup>**

Me encuentro frente a un primer registro de figuraciones femeninas en el texto *Memorias de una joven formal*. Estas funcionan a manera de instantáneas fotográficas en el texto. Son solo tres: visiones o imágenes que parecen mudas, carentes de relato o historia. Me interesa partir con ellas porque se presentan como cuerpos femeninos dibujados a manera de materialidades detenidas, carentes de despliegue narrativo en el discurso verbal, pero contenedoras de una gran fuerza simbólica y metafórica. La primera es una muchacha desconocida, que aparece en la calle y viste de verde. La sujeto que enuncia la ve a lo lejos, desde su ventana, cuando aún era una niña. La visión le ofrece el develamiento de una emoción poderosa que la lleva a exclamar: “¡Sé lo que es el amor!”. La imagen pareciera detonar una percepción de algo que viene de otra parte, algo que le resulta extranjero a los afectos que había experimentado en su núcleo familiar y esto la conmueve de modo poderoso. Este toque de un cuerpo de mujer a niña –a partir de la visión capturada por la infante Simone– funciona a modo de conexión amorosa, atracción-seducción que surge luminiscente, presente-lejana, fosforescencia de unos gestos marcados como femeninos. La segunda imagen fotográfica, es la de Marguerite de Théricourt, muchacha conocida a la distancia, en la escuela. La sujeto de la enunciación no puede ocultar su perturbación ante un fragmento del cuerpo: los brazos semidesnudos de Marguerite. Una vez más surge la excitación sensual ante las formas y curvas del cuerpo femenino. Marguerite es un signo fragmentado que condensa el deseo y permite la

<sup>9</sup> Desde esta lectura analítica logro detectar veintinueve figuraciones de sujetos femeninas en el texto *Memorias de una joven formal*. Sin embargo, para el propósito de este trabajo selecciono solo once de dicha totalidad.

curiosidad ante su condición social privilegiada: muchacha hija de padre millonario. La tercera imagen aparece representada como una estudiante mayor del colegio Désir. La rareza de esta figura femenina se centra en dos atributos densos: atea y con un ojo de vidrio. La visión alterada así como la carencia de fe en Dios le ofrendan la apertura a un mundo femenino rupturista del perpetuo modo de ser sujeto: piadosa y con una visión no alterada respecto de lo normativo. Estas tres figuras ofrecen mundos posibles que harán parte del proceso vital que la sujeto de la enunciación experimentará como tránsito: lo femenino vivido desde el cuerpo tocado por la emoción ante otras y el impulso libertario, consciente de las diferencias y resistente a los mandatos regulatorios de tal condición. Asimismo, poseen un registro estético que perturba la lógica de la narración interviniéndola con un estilo poético portador de una densidad y condensación de imágenes asociadas a cierto lirismo.

El segundo registro lo constituye un nuevo triángulo de figuras femeninas. Esta vez porta historia, narración densa, que según mi lectura articula todas las otras series de sujetos femeninos y que reitera, a su vez –de modo especular– el lazo madre-hija experimentado por la sujeto de la enunciación. Simone de Beauvoir relata en detalle la primera amistad femenina significativa de su vida. A los diez años conoce, en la escuela, a Elizabeth Mabelle, nombrada Zaza en la intimidad. Su primera impresión de esta figura resulta ser la de estar frente a un personaje. Como en una ficción-no ficción, le abre el espectro de otro mundo. Su fascinación con Elizabeth quedará grabada a lo largo del texto: su cuerpo, sus diferencias, la admiración por el estilo irreverente en contraste con el de sí, en los años de infancia; sus intereses por la lectura y el conocimiento, su inteligencia múltiple y la densidad amorosa que despierta en ella. En el texto, la sinuosa y trágica historia de su amiga cobrará tono y color particulares. Su comunicación se desplegará a través de largos e intensos encuentros y conversaciones; a la distancia, se manifestará a través de cartas en las que se contarán noticias, luchas, desilusiones, avatares y esperanzas vitales. Simone de Beauvoir cita un fragmento de una de estas en la que Zaza le confiesa la relevancia que ha tenido en su vida: “Yo había vivido hasta los quince años en una gran soledad moral, sufría al sentirme aislada y perdida; usted ha roto mi soledad”. Simone de Beauvoir devela este vínculo amoroso

como fundamental para su vida. Descubre, sin embargo, que aun cuando Zaza tenía todo un potencial maravilloso para construir su libertad, se encontraba atrapada por las restricciones sociales y genéricas del ámbito burgués en el que vivía. De este modo entra en escena la madre de Zaza, la señora Mabile. Esta figura condensa el territorio asfixiante que regula el mandato social de las mujeres: la maternidad y su viscosa consistencia. La señora Mabile y la propia madre de Simone, Françoise, representan la vigilancia que ordena el cumplimiento de la construcción de lo femenino normalizado para inscribirlo como repetición en las hijas. Simone entrará en colisión con esta figura materna y por ende, de modo subyacente, con su propia madre. La señora Mabile, responderá a Simone descalificándola y limitando la cercanía con su hija. Simone, en su porfía y para acompañar a Zaza resistente, logra develar las estrategias de la madre para atrapar a la hija. La seducción y la ternura de la señora Mabile desestructuran el impulso libertario de Zaza. Amaba demasiado a su madre aun sabiendo que la trampa del deseo materno la distanciaba cada vez con mayor fuerza de sus propios deseos de autonomía. La madre como trampa, como artificio pegajoso que cercena la vida-libertad será un punto de inflexión en la historia de Zaza y en el texto como totalidad. La compulsión de la madre será repetir en su hija el calce normativo de género: dedicación a las labores domésticas antes que a la producción intelectual, dispuesta al matrimonio de conveniencia sin importar lo amoroso; piadosa antes que atea, sometida antes que rebelde, dispuesta a la mundanidad antes que al posicionamiento crítico respecto del mundo social. Todo ello atenazaba diariamente a Zaza y por ende a Simone. Para huir de esta zona fangosa la hija pensará en la posibilidad de tomar la vida conventual. Frente a este hecho Simone se rebelaba con pasión, de ese modo la sentía perdida para siempre. La maternidad y la vida religiosa aparecen de este modo como dos prácticas reguladoras, sofocadoras de la subversión femenina. Por otra parte, si el amor materno regulador de lo femenino aparece escenificado como asfixia, el amor de pareja tampoco logrará iluminar la (im)posible libertad. La sujeto de la enunciación expresará: “Estaba resuelta a luchar con todas mis fuerzas para que en ella [Zaza] la vida ganara a la muerte”. El amante de Zaza, nombrado como Pradelle (el filósofo Merleau Ponty) se halla entregado sin límites –igual que Zaza– a la hiperbólica, poderosa

y fatal figura materna. Por ello será incapaz de ofrecer a Zaza un posible horizonte libertario compartido. Simone de Beauvoir no saldrá victoriosa de esta lucha contra el mandato porque le ganará la muerte que se llevará a Zaza, quien en un gesto –de rendición suicida– sucumbe, misteriosamente, a una enfermedad sin nombre. Así, en el final del texto de Simone de Beauvoir expondrá de un modo trágico esta derrota: “Juntas habíamos luchado contra el *destino fangoso* que nos acechaba y he pensado durante mucho tiempo que había pagado mi libertad con su muerte” (énfasis mío). En *La plenitud de la vida* (1961) Simone de Beauvoir retomará brevemente el recuerdo de Zaza. Aparecerá en diálogo con la reconstrucción de la figura de Sartre. Señala: “era, como Zaza, un igual”. El entendimiento entre ambas fue profundo, por esta razón “había sido un privilegio”. Dice, asimismo, que esta zona construida en el entendimiento absoluto y la entrega amorosa plena con otrx en la igualdad respondía en ella a un “llamado muy antiguo”. Este secreto territorio del llamado antiguo, sitúa a la sujeto en una zona ético-política, en esta su empeño y entusiasmo por crear el vínculo paritario se dibuja para resistir aquello que lo impide.

Es posible plantear una pregunta más general que tiene que ver con esta batalla: ¿La libertad de una sujeto femenina se cobra, inevitable y trágicamente, con la muerte de otra (igual) en nuestras sociedades? Si seguimos a Simone de Beauvoir en esta historia, colegimos que dado que existe el ‘destino fangoso’ como trampa para las mujeres en su devenir sujeto, es necesario e inevitable participar en la lucha contra aquel. El texto, con cierre abierto, hace pensar que la obra-acto que escenifica la escritura memoriosa, no puede soslayar el deber de memoria. La escritura pensada como escándalo, posibilitaría saldar la deuda con la sujeto amada, con la igual, con la par que no logra la libertad y que por ello solo le resta la muerte. En consecuencia, pulsará en nuestras sociedades el crimen cometido por sujetos femeninos, y por ello el escándalo devendrá necesario e inevitable. Como afirmé en el inicio de este escrito, el libro *Memorias* alterará la territorialidad de la lengua porque de este modo se asienta la imposibilidad de *no* escribir de este modo –ético-estético y político– el *deseo* de las mujeres. Leo en este episodio un develamiento de las violencias cometidas hacia lo femenino resistente al calce genérico, a sus cercenamientos y a sus tensas complejidades sociales. Vuelvo a Françoise Collin que nos

demanda pensar en el excedente de dolor que pareciera no ser, necesariamente, de raigambre política en Simone de Beauvoir, y no puedo dejar de afirmar en diálogo crítico con ella: este no es el caso. Habrá muchos otros dolores, muertes y envejecimientos en la escritura de Simone que vistos desde este prisma también rozarán zonas de lo político.

Un tercer registro de figuraciones femeninas en el texto lo constituye un dueto. Me interesa poner en conjunción a Poupette, la hermana de Simone de Beauvoir y Stépha, la amiga polaca a quien conoce a través de Zaza. La primera figura, la hermana menor constituirá a lo largo del libro un espacio de complicidad y mostrará la complejidad de los vínculos entre mujeres que se aman. Al recordar la infancia, Simone dirá que con ella ejercitaba la comunicación con una igual, sin embargo también dirá que el lazo establecido en esa etapa era el de maestra/alumna. En dicha escenificación Simone confesará su brutalidad con Poupette, dirá: “Siempre habíamos reñido porque yo era brutal y ella lloraba fácilmente” (1989, 103). Asimismo, reconocerá que a través de ella afirmaba su autonomía y de este modo imponía la jerarquía: “sólo le reconocía ‘la igualdad en la diferencia’, lo que es una manera de pretender la preeminencia”. Más adelante, a los diecinueve años, se encontrarían en otra encrucijada. Enfrentarían juntas a la figura materna, Françoise. En ese momento ambas comienzan a resistir al medio burgués y sus ordenamientos sexo-genéricos. Huirán de la asfixia materna y se darán a juegos clandestinos en bares y *dancing* de los bajos fondos. Juntas escenificarán riñas entre mujeres para alterar dichos espacios, beberán, se reirán y hablarán a gritos. Simone se hará pasar por ramera y por modelo en estos sitios. Poupette la seguirá en su comparsa. Al experimentar la complicidad en estas fugas secretas hacia espacios libres de la vigilancia materna y habitar las fronteras de lo ilícito, ambas actuaban un territorio propio. Al hablar de los vínculos de la amistad que la salvaban de la arrogancia de sentirse “única” por tener un corazón de mujer y un cerebro de hombre, Simone de Beauvoir señala cuánto le importunaban los demás, así llega a decir que la persona que más le importaba en el mundo era su hermana. La encontraba deslumbrante. Cuando llegaba al cuarto de su casa este se iluminaba, paseaban juntas, conversaban de tantas cosas durante la tarde, la noche y las mañanas. Dice:

yo no quería a nadie tanto como a ella, me era demasiado cercana para ayudarme a vivir, pero sin ella, pensaba, mi vida hubiera perdido su sabor. Cuando llevaba mis sentimientos a lo trágico me decía que si Jacques muriera, me mataría, pero que si ella desapareciera, ni siquiera necesitaría matarme para morir (1989, 303).

Por otra parte, Stépha, estudiante de la Sorbona y amiga común de Simone y Zaza resulta ser una figura femenina muy singular. Así la describe cuando la conoce en casa de Zaza, lugar donde trabajó un tiempo como gobernanta de las hijas de la señora Mabile:

Tenía un hermoso cabello rubio, ojos celestes a la vez lánguidos y alegres, una boca carnosa y una seducción muy insólita que en esa época no tuve la indecencia de llamar por su nombre: *sex-appeal*. Su vestido vaporoso descubría sus apetecibles hombros, esa noche se sentó al piano y cantó en ucraniano canciones de amor, con coqueterías que nos encantaron a Zaza y a mí, y que escandalizaron a todos los demás (1989, 282).

En primer lugar, es una mujer extranjera y viajera. Había recorrido Europa. Poseía un despliegue muy libre en el intercambio social con los hombres. No le costaba trabajo flirtear, como tanto trabajo le llevaba a Simone de Beauvoir. Tenía un cuerpo bello y sensual, era capaz de bailar y de hablar de sexo sin mayores restricciones y sobre todo experimentaba las relaciones pasajeras sin ningún dramatismo. Hablaba copiosamente de Nietzsche y sentía el mismo desprecio que De Beauvoir por la señora Mabile, madre de Zaza. Alentaba a Simone a sacarse partido para que no la consideraran como “una pedante desgraciada” que solo se dedicaba a estudiar, por eso la invitaba a engalanarse. En alguna oportunidad le habría confesado que un estudiante alemán de la Sorbona habría dicho de Simone de Beauvoir: “veinte años era demasiado pronto para jugar a la mujer sabia; a la larga iba a volverse fea”. Simone se dejaba llevar por Stépha, sobre todo porque la desafiaba esa soltura que tenía para enfrentar las cuestiones sexuales en los relatos descarnados que le hacía:

Yo me crispaba. Alguna vez hacía, sin embargo, un esfuerzo de sinceridad ¿de dónde me venían esas resistencias, esas prevenciones? ¿Será el catolicismo que me ha dejado tal aspiración de pureza que la menor alusión a las cosas de la carne me hunde en una indecible desazón? (1989, 295).

Por otro lado, De Beauvoir dice que su vínculo con Stépha tenía una soltura corporal de la que carecían sus otras amistades que eran más severas en este aspecto. La expresividad en el cariño corporal de Stépha seducía a Simone.

El cuarto registro que me interesa destacar está constituido por tres figuraciones de sujetos femeninos que surgen desde la lectura que realiza de textos de ficción. Podría decir que la escena de lectura, como autobiografema básico (Molloy, 1996, 25-51), se presenta en *Memorias* para dar cuenta a la vez de un tiempo y de un espacio singularizado: el de la incesante lectura. Esta como tiempo-espacio autobiográfico pareciera funcionar a manera de espejo en el cual se bifurcan todos los caminos a emprender en cruce *entre* la vida y la ficción. El lema beauvoireano: no solo vivir, ni pensar, sino ‘pensar la vida’, estaría conectado con este espejo multiforme que dona la labor de lectura que, con absoluta certeza, culminará en escritura. Las ‘otras’ figuras que arroja el trabajo de lectura son alteridades atesoradas con las que comparte y vive *como si* Simone de Beauvoir representara esas vidas secretas que surgen de las ‘palabras ajenas’ (Batjín, 1990, 278) y sus multiformes ecos. Esa proximidad promiscua tan bellamente dicha por Proust en *Sobre la lectura* (2000, 28) posibilita conectar con Batjín y la alteridad inevitable como presencia en la que vendría muy bien decir ante la provocación de la lectura: “yo también soy”. Por ello cada una de las figuras es nombrada y situada a partir del texto que las funda. Funcionan a modo de intertexto, un diálogo con el ejercicio memorioso de la sujeto de la enunciación y favorece nuestra interpretación como lectoras de ‘otra lectora’ que resulta ser, coincidentemente, sujeto de la enunciación y del enunciado.

La primera figuración que emerge en el texto es el nombre de un personaje de ficción de la novela *Aquellas mujercitas* de Alcott: Joe. En su configuración aparece nuevamente el descalce de la figura femenina dada su radical opción para convertirse en mujer intelectual: impertinencia y desacomodo sexo-genérico. Una singular escena fallida desde la recepción es relevada: el episodio matrimonial. La falla ocurre porque Joe no será quien se case con Laurie, será Amy, su hermana. Simone de Beauvoir dirá: “Arrojé el libro *como si* me hubiera quemado los dedos. [...] el hombre al que yo amaba y del que me creía amada me había traicionado por una tonta” (1989, 109, énfasis mío). Constatar la ira y desilusión de Simone de Beauvoir ante este episodio, como si ella fuese el personaje, devela la magia

de la lectura que posibilita transformarse en múltiples sujetos y actuar esas vidas posibles. Poco después, ante el casamiento de Joe con un profesor mayor ocurrirá nuevamente el espejeo de Simone con este destino. Dirá: “ese hombre superior, que venía de fuera de la historia de Joe, encarnaba al juez supremo por quien yo soñaba ser reconocida algún día” (1989, 109). Ocurre así el símil entre la historia amorosa de la novela *Aquellas mujercitas* y la historia imaginada de la propia Simone de Beauvoir. Sin embargo, la diferencia radical en la vida contada por la escritora gritará la negación al matrimonio. El amor y su complejidad en la experiencia femenina ocupa un sitio interesante en su escritura autobiográfica. Una segunda figura de ficción es Maggie Tulliver, personaje protagónico de la novela *El molino sobre el Floss* de George Elliot. Ya me he referido anteriormente a él a propósito de la emergencia del ‘crimen’. El reconocimiento de sí en este personaje femenino devela su influencia poderosa dado que el personaje se encuentra dividido entre ella misma y los otrxs. Dirá:

Leí en esa época una novela en la que vi la imagen de mi exilio [...]; me hizo una impresión aún más profunda que *Mujercitas*. Lo leí en inglés, en Meyrignac, acostada sobre el musgo entre los castaños. Morena, amante de la naturaleza, de la lectura, de la vida, demasiado espontánea para observar las convenciones respetadas por su medio, pero sensible a la crítica de un hermano que adoraba. Me reconocí en ella (1989, 144).

Una tercera figura de ficción es nombrada como Ninon Rose, personaje de una novelita edificante cuyo título es omitido. Este fugaz personaje protagoniza una historia de amor que indigna a De Beauvoir. Ninon renunciaba a Andrés, su gran amor, para favorecer a su prima Teresa, quien moría de amor por este. Así, Ninon se sacrificaba. La historia le da pie a Simone para argumentar: “el amor una vez que estalla en un corazón era irremplazable, ninguna generosidad o abnegación autorizaba a rechazarlo” (1989, 146). Estas tres figuraciones de ficción le ofrecen a la escritora formas de vivir el amor con las cuales disentir o se sentirse hermanada. Sin lugar a dudas, el amor en todas sus facetas, es un motivo complejo e interesante de rastrear en esta escritora, sobre todo por las formas luminosas y sombrías que este espacio de los afectos y deseos dibuja como presencia tiránica, más o menos voluntaria y apasionada.

Estos registros quedan grabados a fuego en sus escritos autobiográficos y de ficción. Me atrevería a decir, siguiendo a Kate Millet, que si el amor ha sido el opio de las mujeres, generador por lo tanto de múltiples y complejas dependencias, no habría escapatoria frente a la ardua resignificación de sus signos normativos inscritos en la matriz normativa heterosexual o en los signos revueltos que asume en las orientaciones sexuales nombradas como abyectas. En este sentido resulta fundamental la elaboración que la escritora realiza sobre este ámbito en su obra capital *El segundo sexo* en los acápites “La mujer casada”, “La enamorada” y “La lesbiana”. En su revisión crítico-analítica se aprecia la complejidad de las improntas que la construcción de pareja, del amor y del deseo erótico —producto de la hegemonía levantada por el paradigma androcéntrico, heterosexual y romántico— han dejado en las sujetos femeninas. De este modo, una labor analítico-crítica sobre lo amoroso en la producción de la autora amerita considerar la profundidad de una de las dimensiones vitales más contradictorias y batallantes para el devenir sujeto femenino libre y actuante.

La quinta serie de figuraciones, última de la selección en el texto en estudio, se encuentra vinculada al ámbito de la filosofía. Señalar esta zona del conocimiento resulta fundamental porque en el texto se encuentra en diálogo tensionado constante —de un modo u otro— con el de la literatura. Desde este ámbito de la creación verbal, Simone de Beauvoir plantea una conexión con el mundo de la realidad: “La literatura permite vengarse de la realidad esclavizándola a la ficción” (1989, 37). Los anclajes con la realidad serán un punto de inflexión en las elaboraciones de la escritora referidos a la literatura. Asimismo, argumenta sus deseos de escribir literatura: admiraba a los escritores, tenían una supremacía; los libros los leía todo el mundo; daban a sus autores una gloria universal e íntima; como mujer esas glorias le parecían más accesibles que las demás y por último, las más célebres de sus hermanas se habían hecho ilustres en la literatura (1989, 145). Por el contrario, para referir su adhesión a la filosofía no expondrá argumentaciones tan claras y precisas. Más bien divagará, dudará en relación con permanecer fiel a la verdad y a lo universal que le ofrece ese campo. Por otra parte, afirmará que su interés por la moral y la metafísica la alejarán de las cuestiones sociales. También le hará sospechar de la política. En este sentido tendría que, más tarde o más temprano, torcerle el

cuello a la filosofía, para conciliar o hacer coexistir esta entrada junto con su interés por lo social, lo cultural y lo político.

La primera figura femenina que retrata en este ámbito es la señorita Zanta. Mujer filósofa a quien descubre en un artículo de una revista. La describe a partir de una fotografía. Había pasado su doctorado, se señalaba que vivía con una sobrina que había adoptado: “así había logrado conciliar su vida cerebral con las exigencias de su sensibilidad femenina”; luego dice: “¡Cómo me hubiera gustado que escribieran sobre mí cosas tan halagadoras!” (1989, 163). Esta conciliación no solo tiene que ver con su propia construcción de sujeto femenino, sino también con los paradigmas androcéntricos relativos a la construcción del conocimiento. La segunda figura femenina que refiere es la señorita Lambert, su profesora de lógica y filosofía. Esta profesora apostaba por ella y la escuchaba, sin embargo a partir de esta figura aparece una distinción fundamental en la escritora en relación con su lema, ya citado, ‘vivir y ‘pensar’. La figura de esta profesora no le resultaba atractiva porque pensaba que Lambert no *vivía*. Ya he dicho que para la escritora no bastaba solo pensar, ni solo vivir. En su búsqueda de la conjunción entre ambos términos dice:

A mi modo de ver, no bastaba solamente pensar, ni solamente vivir: yo sólo estimaba sin reserva a la gente que “pensaba su vida”; pero la señorita Lambert no “vivía”. Dictaba cursos y trabajaba en una tesis: esa existencia me parecía muy árida (1989, 226).

Sin embargo, le agradecía que le recomendara libros y se preocupara cálidamente de ella. Asimismo, le hace una pregunta fundamental que devela a Simone su dudoso lugar de plenitud como posible mujer intelectual: “¿Usted cree, Simone, que una mujer puede realizarse fuera del amor y del matrimonio?” (1989, 227). La señorita Lambert le ofrece unas horas de su clase de psicología para que realizara docencia. Simone acepta para ganar un dinero y ejercitarse en la enseñanza. La última figura que selecciono para este registro la constituye Simone Weil. Su encuentro ocurre en la Sorbona, mientras se preparaba para la Escuela Normal. La describe del siguiente modo:

Me intrigaba a causa de su gran fama de inteligencia y por su extraña vestimenta; deambulaba por los corredores de la Sorbona,

escortada por un grupo de ex alumnos de Alain; llevaba siempre en un bolsillo de su chaquetón un número de *Libres propos* y en otro un ejemplar de *L'Humanité* (1989, 242).

Sin embargo, señala que no logró sacar provecho de esta pensadora, según ella por su 'terquedad' que la hacía pensar que las cuestiones sociales no le interesaban tanto como la metafísica y la moral: "¿para qué preocuparse por la dicha de una humanidad que no tenía razón de existir?". Relata el respeto y admiración que sentía por el corazón de Weil, antes que por su inteligencia, ya que este era capaz de latir por el universo entero. Describe su encuentro con ella, la conversación sostenida y su disenso con su posicionamiento. Para esta filósofa lo único importante era hacer la revolución que daría de comer a todo el mundo. Simone de Beauvoir le responde perentoria: "que el problema no era hacer la felicidad de los hombres, sino encontrar un sentido a su existencia". Weil la habría mirado de hito en hito y le habría contestado "Se ve que usted nunca ha tenido hambre". De Beauvoir narra la irritación que sintió al ser considerada "una burguesita espiritualista", señalaba que se creía liberada de su clase porque no quería ser sino: "yo misma" (1989, 242). Vuelve a nombrar a Weil, cuando refiere su éxito académico en el semestre en la Escuela Normal Superior y cuenta su contento. Weil era la primera de la lista, luego la seguía ella y en tercer lugar estaba Jean Pradelle (Merleau Ponty). En el relato de esta experiencia se pregunta respecto de las felicitaciones y reconocimientos recibidos, dice: "No obstante, no olvidé que todo éxito disfrazaba una abdicación y me vanagloriaba de mis sollozos" (1989, 248). Anhelaba con pasión esa otra cosa que no sabía definir porque escamoteaba la palabra "felicidad". Estas tres figuras develan la complejidad que le ofrecían las 'otras' del ámbito de la filosofía quienes podían haber sido una zona especular en la cual encontrar un eco a seguir en su construcción como posible filósofa.

### A modo de cierre

Planteo que la escritura de *Memorias* necesitó desplegar, con intensidad, figuraciones de sujetos femeninos en su vastedad y multiplicidad por ello, y de modo más enfático, es portadora del escándalo dado que descen-  
tran una forma única de construir(se) sujetos femeninos en esta cultura.

Estas se constituyen en ‘variantes’ (Benjamin, 2008, 11-12) que articulan el proceso de rememoración y de creación para saldar la deuda. La noción de ‘variantes’ benjaminiana alude a esa densidad de la transformación y la multiplicación de formas. Benjamin la asocia al principio femenino de la vida, dice: “la variante está hecha de ceder y asentir, de flexibilidad y de aquello que no tiene fin: la astucia y la omnipresencia” (2008, 13-14). Asimismo, para esta lectura crítica, se trata de visitar la emergencia de esas ausencias-presencias múltiples en el relato y rastrear los sentidos y movimientos que emergen de ellas: sus nombres, su procedencia, las escenas en las que aparecen y la malla genealógica en la que se van (des)tejiendo ya que de este modo (de)forman la propia constitución de la sujeto de la enunciación y del enunciado: Simone de Beauvoir en la recepción de lxs lectorxs.

En *Cartas a Nelson Algren*, el único escrito del año 1957, Simone de Beauvoir le escribirá a su amigo-amante:

He terminado mi libro sobre China, que no es demasiado bueno. De todos modos, tampoco he puesto demasiado de mí. Estoy empezando ahora algo muy diferente: las memorias de mi infancia y mi juventud, en las que no sólo intento contar una historia, sino también explicar *quién* era yo, cómo he terminado por ser la que soy, en relación con el mundo en que vivía, tal como era, tal como es. Es interesante probar suerte en este terreno, aunque no consiga llegar a buen puerto (1999, 630).

La rememoración centrada en el impulso de su singularidad situada se despliega para sostener este lugar del “*quién* era yo”, que de modo inevitable se encontrará tramado *entre* figuraciones femeninas ‘otras’. El valor biográfico vuelve a reverberar porque cuando De Beauvoir inicia este proyecto sabe que no solo emergerá su propio ‘sí misma’, sino que se tramará indisolublemente con *otras*. En este sentido ‘yo’ devendrá ‘otras’ de modo inevitable. Junto con ello, el anhelo de fidelidad memoriosa, deber de memoria, pareciera contener el afán veritativo. Por ello se esmerará en ponerlo todo, no omitirá nada, a diferencia de lo que ocurrirá en la continuidad de su historia autobiográfica desplegada más tarde desde *La plenitud de la vida*.

## CURVA CERRADA: FIGURACIONES DEL CUERPO ENFERMO EN SIMONE DE BEAUVOIR<sup>1</sup>

*A veces me asombro: hay más diferencia entre ese cuerpo [el enfermo] y mi cadáver que entre el cuerpo de mis veinte años y el de hoy, todavía vivo y cálido. Sin embargo cuarenta y cuatro me separan de mis veinte y muchos menos de mi tumba. Pensar que mi cuerpo me ha de sobrevivir crea extrañas relaciones entre mi cuerpo y yo.*

Simone de Beauvoir

*El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia.*

Judith Butler

### Primer movimiento

Algo he dicho, en otros escritos críticos sobre Simone de Beauvoir, acerca del lugar fundamental que la *vida* cobra en su escritura autobiográfica.<sup>2</sup> En el tránsito de estudiar su producción en estos años me he quedado prendada de su lema seductor al respecto: no solo vivir, ni solo pensar, sino pensar la vida. A partir de esta obsesión me interesa poner a circular ciertas figuraciones del cuerpo enfermo, esa entrada triunfal de lo vital precario, fragilizado y expuesto en la escritura de la filósofa feminista. Considero este gesto escritural como una manera de abrir subrepticamente la conexión entre vida y muerte, una diada frágil en sus contornos, dolorosa, que Simone de Beauvoir no elidiría aun cuando confiesa su impulso de tender hacia la felicidad de modo voluntarioso. En consecuencia, el lugar doloroso del deterioro corporal así como la vulnerabilidad de la experiencia vital entrarían en la escena escritural porque la filósofa-feminista no podrá silenciarlas en su impulso de escribirlo todo.

<sup>1</sup> Publicado en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org) y en Grau, Olga, Luongo, Gilda, Castillo, Alejandra, González, Verónica y Santander, Elsa. (2016). *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*. Santiago: LOM.

<sup>2</sup> Ver “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir” en este mismo libro.

Así el cuerpo enfermo, condensación incierta de vida/muerte/escritura, aparece ante mis ojos lectores a la manera de un triángulo poderoso en el pensamiento de la feminista y su labor con el trabajo de la memoria. Invitada a re-visitar otra vez una selección de sus textos, intento fijarme sinuosa en aquellas ‘figuraciones’ del cuerpo que emergen en una particular cualidad, la de enfermo. Sigo a Rosi Braidotti cuando propone la noción de figuraciones dado que resulta un territorio feraz para la crítica feminista en sus impulsos heurísticos (2009, 229). Las figuraciones devienen un mapa políticamente marcado que deslinda la propia perspectiva situada. Constituye una superficie viva conformada por localizaciones geopolíticas e históricas, dibuja la historia tatuada en el cuerpo, funciona por lo tanto a modo de contramemoria o memoria minoritaria. Puedo sumar a estas figuraciones aquella específica que me ocupa en este escrito: llegar a incardinar un cuerpo enfermo. Para ello imagino en este movimiento, un mapa de escenas de escritura autobiográfica en Simone de Beauvoir manchado ética y políticamente, dado que esta matriz conceptual considera posicionamientos situados, inscritos o encarnados. Implica además el “gesto cartográfico”, es decir, el movimiento hacia un análisis de la subjetividad nómada en tanto éticamente responsable y políticamente potenciadora (Braidotti, 2005, 13-24). De este modo, mi analítica intenta el dibujo de un mapa vivo y no solo el esbozo de una traza metafórica, se trata de la memoria tatuada en el cuerpo y reelaborada en escenas escriturales de cuerpos enfermos para la vida-muerte. Las figuraciones son en definitiva “ubicaciones significativas” que posibilitan reconfigurar y redefinir la práctica de la escritura y la subjetividad encarnada que la sostiene. Para efectos de mi analítica consideraré el cuerpo en la línea de reflexión de la feminista italiana, es decir, como un umbral en el que tiene lugar una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas, un punto de transmisión de un flujo de intensidades (2005, 41). Los textos autobiográficos de Simone de Beauvoir que he seleccionado para este ejercicio de escritura son: *Memorias de una joven formal* (1989), *Una muerte muy dulce* (1965b), *La ceremonia del adiós* (1983) y *Final de cuentas* (1974).

Armada como interpretante curiosa, sigo de este modo el tono beauvoiriano pensante y devorador de la vida-muerte, escucho atenta un estilo

silenciosamente pendular que cruza la mayor parte de su escritura reflexiva respecto de su propia experiencia incardinada. Huelo algo que me tienta designar como el asedio de la carne y el hueso vivos que no dejaría de implicar un asedio al ‘escándalo’ de la carne y el hueso muertos o en tránsito de tal condición (1974, 54).

### Segundo movimiento

Sugiero que en *El segundo sexo* (1962), el cuerpo se cuele como carta de ciudadanía cuando Simone de Beauvoir estudia las vertientes transdisciplinarias que le permiten a la filósofa asediar el desmontaje interrogador de la construcción del sujeto femenino y la representación que de él se hace a partir de lo que denomina “su situación” marcada por el binarismo de género sexual. Un materialismo corporal cruza sus interrogantes de manera más cruenta cuando en el segundo tomo del texto señalado aborda “la experiencia vivida” de las mujeres. ¿Cómo pensar la experiencia de las mujeres sin referir al cuerpo? De este modo dicha materialidad estará pulsando en cada una de las figuras que toma para armar esta ensayística crítica que se convertirá en un soporte, bisagra dúctil para construir feminismos y levantar movimientos de mujeres. Aludo al cuerpo femenino a partir de (in)ciertas experiencias escritas, umbral vinculado a la estructura multifuncional y compleja de la subjetividad. Vale la pena citar algunas expresiones de la autora que aparecen en los capítulos “La joven”: “Una vez púber, el porvenir no sólo se aproxima, sino que también se instala en su cuerpo y se convierte en una realidad más concreta”; “No tener confianza en el propio cuerpo es perder confianza en uno mismo”; “la angustia de ser mujer, en gran parte es lo que roe el cuerpo femenino”. Asimismo, en el capítulo “De la madurez a la vejez” emergerán figuraciones del cuerpo de mujeres en la encrucijada de un devenir cambiante peligroso, en un tránsito complejo que las conduce a un sitio distinto respecto de sus sinuosas curvas vitales y corporales que las constriñeron en otros estadios de su devenir sujetos sujetadas.<sup>3</sup> Bien vendría a futuro una analítica crítica-feminista minuciosa respecto de la emergencia del cuerpo en la escritura de Simone de Beauvoir, sobre todo

<sup>3</sup> Ver “Curvas en Simone de Beauvoir: escrituras de la madurez a la vejez” en este libro.

en esta línea de pensamiento que abre seductoramente Braidotti respecto del materialismo de la carne, encarnado o inscrito que prioriza la sexualidad, el deseo y el imaginario erótico.

### Tercer movimiento

Raquel Olea estudia la figura de Julieta Kirkwood y se refiere al cáncer que llevará a la muerte a la feminista chilena en el año 1985. La crítica feminista chilena señala que el cuerpo enfermo constituye “una segunda ciudadanía con un RUT oculto” (2009, 21). Me parece interesante este modo de nombrar ese cuerpo portador de una supuesta vitalidad lanzada como proyecto que perseguía el ejercicio de la soberanía, la potencia ciudadana feminista, pero que de súbito un zarpazo transforma dicho ímpetu en oscuridad sombría que se deja caer como peso sobre el impulso hacia la libertad, opacando su brío privado/público. Lo vital se torna amargamente cautelado, invadido, aprisionado, tomado por asalto debido al fenómeno que llamamos enfermedad. Esta se instala en el cuerpo, esa materialidad difícil de asumir cotidianamente como tal, pero que permanece constantemente atrapada por efectos de poder en esa trama sinuosa en la que el cuerpo entra a tallar con lo social, lo biológico, lo tecnológico.

Otra vez retorno al lema de Simone de Beauvoir cuando propone, aguda, ni solo vivir ni solo pensar, sino pensar la vida. He dicho que su propia escritura autobiográfica da cuenta de este impulso. En ella se encuentra esa labor de “pensar” que refiere a “vivir en un grado más elevado, a una velocidad más acelerada y de un modo multidireccional” para decirlo en palabras de Braidotti (2005, 23). De este modo creará narrativas y memorias que hacen posible revisitar procesos de comunicación y contaminación de estados experienciales que se hallan en el límite, en los bordes, en zonas cubiertas por esas intensidades complejas del devenir ‘entre’ vida/muerte.

Una primera escena liminar detectada por esta lectura obsesionada con el cuerpo enfermo en la escritura de Simone, se halla vinculada a una historia de amor-amistad entre figuras femeninas que marcarán su infancia y su entrada a la juventud.<sup>4</sup> Una especie de ‘entre mujeres en devenir y sus

<sup>4</sup> Ver “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir” en este mismo libro.

afectos' sería el marco de la escena. Simone de Beauvoir narra en *Memorias de una joven formal* su encuentro en la infancia con Elizabeth Mabilie, nombrada Zaza en la intimidad de la escritura. Este vínculo será calificado como “El primer azar importante” (1974, 19). Confesará haberse sentido seducida completamente por esta niña, haber descubierto su valor; la nombra su “única relación alegre con la vida no libresca” (1974, 20). Constituirá su primer sostén amoroso y de dulzura. Será su igual. En *La plenitud de la vida* retomará este episodio amoroso con Zaza, señalando su semejanza con la emoción y el afecto experimentado hacia Sartre (1961, 30-31). La escritora-filósofa-feminista afirma que no se podría imaginar su vida de infancia sin Zaza.<sup>5</sup> En *Memorias de una joven formal* tiene un lugar central el relato del tránsito vital agónico de su amiga, su lucha por llegar a constituirse en sujeto libre. Su amada amiga se hallará maniatada, Simone quedará inerte ante el sufrimiento misterioso que sorprende a la joven amiga. Entiende que esta sucumbe ante normativas maternas, asfixiantes ataduras familiares burguesas, religiosas y de afectos humanos pusilánimes; una trama social inscrita con sangre en el sistema sexo-género. Este relato agonístico alcanzará su clímax con la sorpresiva entrada del cuerpo joven enfermo de Zaza. Esta punta aparece como el exceso teratológico del devenir. En *Memorias*, la narradora culminará con la entrada de la muerte. No se explayará en la pérdida. El verbo prolífico quedará aplastado por la condensación del evento. En la escritura de *Final de cuentas*, catorce años después de la escritura de *Memorias*, dirá: “El asesinato de Zaza por su medio fue para mí una experiencia inolvidable que me trastornó” (1974, 20). La escritura autobiográfica de *Memorias de una joven formal* cerrará con esta muerte de modo abrupto. Parece que no hay modo de entender

<sup>5</sup> En el texto *Cartas a Nelson Algren* (1999), Simone de Beauvoir vuelve a hacer memoria de este vínculo de amistad amorosa cuando le relata al escritor norteamericano su trayectoria vital en la infancia y en la juventud. Dirá: “tenía una amiga de la que estaba hondamente enamorada (no de manera sensual, sino con toda el alma y con todo el corazón)” (1999, 169). Señalará, asimismo, la muerte de Zaza como una de las dos desgracias que la aquejaron en su juventud: “Me pasaron dos desgracias: mi amado primo regresó de Marruecos y me dijo que se iba a casar con una chica por dinero; mi queridísima amiga murió a los veintidós años, de forma trágica y patética. Aquello pudo ser fatal para mí, pero también en eso tuve suerte, pues fue justo entonces cuando conocí a Sartre y a sus amigos” (1999, 170).

esa fulminación monstruosa que convierte a un cuerpo femenino desplegado en su plenitud, enamorado, y en lucha por llegar a ser una mujer libre, en un cuerpo enfermo, en extremo frágil, infernalmente febril, sorprendido por una enfermedad innombrable que anticipa la transformación para la muerte. Simone de Beauvoir construye la imagen:

estaba acostada en medio de un tapiz de cirios y flores. Llevaba un largo camisón de tela burda. El pelo le había crecido, caía en mechales lacias hacia alrededor de un rostro amarillento y tan delgado que apenas reconocí sus rasgos (1989, 366).

Lo teratológico se condensa en esta descripción breve. La transformación del cuerpo tomará un cauce onírico, aparecerá en los sueños retornando “amarilla bajo una capelina rosada” (1989, 366). En tanto, la lucha encarnada en el cuerpo femenino, lucha truncada, quedará sostenida en vilo, pulsando como duelo melancólico en las palabras finales del texto: “Juntas habíamos luchado contra el destino fangoso que nos acechaba y he pensado durante mucho tiempo que había pagado mi libertad con su muerte” (1989, 366).

Un segundo giro toma el cuerpo enfermo en la escritura autobiográfica de la escritora francesa. Françoise, madre de Simone aparece tramada hermosa y crudamente en *Una muerte muy dulce*, texto que se consume en la construcción memoriosa del ‘cuerpo a cuerpo con la madre’ (Irigaray, 1994). Este vínculo amoroso cobrará diversos tintes en la escritura de la filósofa. He interpretado, a partir del capítulo “La madre” de *El segundo sexo*, una conexión silenciosa con la encarnación/aparición de la madre padecida en los escritos autobiográficos. Amar el cuerpo materno en la infancia, olerlo con gozo. Separarse luego, con sufrimiento, para intentar el apego al cuerpo paterno, sentirse rechazada de ese lugar falocéntrico porque no se cumplen las expectativas, simular un sitio posible de identificación. Entonces potencia bisexual abyecta. En su juventud, Simone se distanciará del cuerpo materno porque le resultaba odioso, detestará la representación de lo femenino victimizado, normalizado, a la vez que tentacular, vigilante, controlador e invasivo que en su ejercicio de poder –normatividad vacía y patética– le resultaba miserable. Pulverizará esta figura para reintentar lo diverso en su devenir, romperá el vínculo especular y se esforzará en la ilusión de (re)crear en sí misma algo distinto que Françoise.

Sin embargo, tenderá —en su madurez— de modo incansable hacia los cuerpos femeninos; se enamorará de los cuerpos de mujeres jóvenes, aun cuando oscilará ante estos, en su adultez, entre gozosa y asqueada. Los llamará “pequeños indiscretos suplicios” (1990, 208).<sup>6</sup> No obstante, jamás renunciará a la compañía de cuerpos de mujeres en su calidez, en su bella sorpresa. Terminará adoptando a Sylvie Le Bon de Beauvoir como hija-amante en su vejez.

En *Una muerte muy dulce* (1965b), texto que toma peso en mis manos, el cuerpo de la madre cobra plenitud en la fragilidad, el deterioro en su vejez: artrosis de cadera, insomnio permanente, ojeras violetas, nariz contraída, mejillas hundidas, una bolsa fecal en el intestino que dificultaba la evacuación. Sin embargo, la narradora nunca había temido lo que se desatará de modo inevitable: el accidente fatal, una caída en el baño y la ruptura del cuello del fémur la deja en el hospital entregada a manos médicas. A partir de este quiebre la narradora describirá la boca deformada y el tic permanente en las cejas y párpados de su madre. La detalla minuciosa en este nuevo estado, la ve intensamente, la descubre con celo de escultora. Se exaltará ante su sexo viejo, expuesto impúdicamente ante la enfermera de turno. Señala:

Ver el sexo de mi madre me había producido un shock. Ningún cuerpo existía menos para mí, ni existía más. De niña lo había querido, adolescente me había inspirado una inquieta repulsión; es clásico y me parecía normal que hubiera conservado ese doble carácter repugnante y sagrado: un tabú (1965b, 22).

Considera el cuerpo materno enfermo como un despojo dada la actitud de desapego que la madre mostraba en su impudicia: “pobre esqueleto sin defensa, palpado, manipulado por manos profesionales, en el que la vida parecía prolongarse sólo por una estúpida inercia”. Cadáver en ciernes producto de un cáncer, la muerte próxima de la madre dejará a la narradora en una zona devastada porque las palabras respecto de su muerte no

<sup>6</sup> Este texto reúne siete de sus *Cuadernos*, por lo tanto es un fragmento del *Diario* que De Beauvoir llevó, de manera sistemática, desde su adolescencia. El propósito de esta escritura, según la autora, era testimoniar su intimidad, exponer su sí misma, el contexto de guerra, los vínculos amorosos (gozos, mentiras, engaños), el plan filosófico que recubre los vínculos, la sexualidad bisexual, sus proyectos de escritura.

logran tener sustancia. Su fin y su nacimiento quedaban situados en una zona mítica:

Esta vez la desesperación escapaba a mi control: alguien que no era yo lloraba dentro de mí. Hablé a Sartre de la boca de mi madre, tal como la había visto esa mañana, y de todo lo que en ella descifraba: una glotonería reprimida, una humildad casi servil, esperanza, angustia, soledad –la de su muerte, la de su vida– que no quería confesarse. Y mi propia boca, me dijo él, ya no me obedecía: yo había puesto la de mamá en mi rostro y sin quererlo imitaba sus mímicas. Allí se materializaba toda su persona y toda su existencia. La compasión me desgarraba (1965b, 34).

La boca duplicada. Las de madre e hija superpuestas. Esa zona abierta, ese hueco elástico que puede contener la vida y la muerte. He mencionado en otro artículo el vínculo entre infancia y vejez en Simone de Beauvoir a partir de este órgano sensible que reúne en su cavidad la posibilidad de entrada o salida: ingesta/deglución/expulsión.<sup>7</sup> Este órgano que posibilita el gusto como un tan particular y vasto sentido, hace posible que la mujer-niña-madre-vieja se multiplique en su escenificación.

Una tercera visión: me aferro al propio cuerpo enfermo de Simone de Beauvoir que aparecerá escrito en dos escenas significativas ligadas a lo sexual-amoroso. La primera es enunciada de modo más pleno en *Final de cuentas* (1974) cuando la filósofa rememora el lugar de su amistad compleja con Olga Kosakievich, estudiante de uno de sus cursos, mientras se desempeñaba como profesora de liceo. No es sino el triángulo amoroso que montaron entre Olga, Simone y Jean Paul Sartre la figura geométrica tensa que describe. Simone de Beauvoir confiesa que veía a Olga con ojos de Sartre porque le era necesario concordar en todo con el filósofo. Sin embargo, se sentía desgarrada en esa elección obligada dentro del trío. No podía desprenderse del triángulo amoroso aun cuando la situación la incomodaba. Como no puede escapar cae enferma:

En ese preciso momento pasó algo que pudo quebrar definitivamente mi vida: mi enfermedad nada casual. Me fatigaba

<sup>7</sup> Ver “¿Cuál sexo de la infancia? Escenas de *Memorias* en Simone de Beauvoir” en este libro.

excesivamente, sin cuidarme luego, como tendría que haberlo hecho. Significó en cierto modo una huida; escapé del trío que ya estaba en vías de liquidación pero cuyas tensiones existían. Tampoco fue un azar que no la pudiera detener: los antibióticos no existían (1974, 33-34).

Sin embargo, la infección pudo detenerse por azar. Según la autora, sin duda podría haber sucumbido a la muerte dado que los médicos dieron una posibilidad, entre dos, de sobrevivencia. Señala que Olga salvaría después esta situación conflictiva al entrar en relación amorosa con Bost, un joven seguidor de Sartre y de Simone. De igual modo, Simone se convertiría en amante de Bost una vez que el vínculo sexual con Sartre se diluyera completamente. En otros textos autobiográficos, De Beauvoir se extenderá en detalles respecto de esta particular “familia” que eligió construir al tomar a jovencitas como protegidas-amantes de ambos (1999, 239-242). En *Diario de guerra* (1990) se explayará de modo más descarnado respecto de estos vínculos, sobre todo porque en esa época tendría que sostenerlos en ausencia de Sartre al desatarse la Segunda Guerra. Interpreto que Simone de Beauvoir seguía a contrapelo ciertos deseos de Sartre, quien parecía funcionar, en este sentido, como el gran padre ante el cual obedecía al escuchar y cumplir solícita sus anhelos. La segunda escena del cuerpo enfermo de Simone ocurrirá ante la muerte de Sartre. En *La ceremonia del adiós* (1983), la escritora se extenderá en detalle respecto de la entrada del cuerpo enfermo de su amigo, amado y mentor. Resulta de sumo interés el carácter de desollamiento que alcanza la descripción respecto del deterioro de salud de Sartre y su fragilidad hasta la muerte.<sup>8</sup> En este texto de despedida amorosamente cruel, Simone se descubre a sí misma habitando pendularmente entre el temor y la esperanza. En este estado “como si la vida estuviese entre paréntesis” ocurriría el lento y largo tránsito que Sartre recorrería hasta su muerte en el año 1980. “Con la amenaza suspendida” (1983, 17) –desde la entrada al proceso de muerte del filósofo hasta cuando ocurre definitivamente–, Simone se debilita corporalmente, así como ante el episodio del triángulo amoroso con Olga. La filósofa nuevamente se asfixia, no alcanza a

<sup>8</sup> Ver “Curvas en Simone de Beauvoir: escrituras de la madurez a la vejez” en este libro.

respirar, sus pulmones colapsan y sufre de amnesia. No recuerda nada desde que se desvanece en el funeral de su igual. Su debilidad le impide estar presente en la incineración del cuerpo muerto de Sartre: “Cuando Sylvie y Lanzmann al volver de la incineración me encontraron, deliraba. Me hospitalizaron. Tenía una congestión pulmonar, de la que me restablecí en dos semanas” (1983, 167).

Podría decir que estas figuraciones se enmarcan en el dolor, en el sufrimiento humano que habla a través del cuerpo enfermo y podría sentirme tentada de plantear con Françoise Collin (2011) que hay zonas de lo humano en la escritura de Simone de Beauvoir, como las expuestas en este escrito, que no entran a tallar con lo político, sino de modo más estricto con lo filosófico. Sin embargo, retrocedo ante esta tentación porque me siento provocada para señalar que estas figuraciones del cuerpo enfermo se tiñen con la arena de lo ético-político en tanto trabajan desde la contra-memoria, aquella que posibilita poner en narrativas las disyuntivas de la vida-muerte experimentadas desde lo femenino singularizado y encarnado como tal. El dolor que expongo en la autora no pertenece a la zona de lo universal, por el contrario, se halla incardinado en circunstancias afectivo-amorosas que se enmarcan claramente en la política sexual que cubren a la sujeto en cuestión: la mirada, el contacto y la violencia, una trama inevitable desde los cuerpos que (no) importan.

CURVAS EN SIMONE DE BEAUVOIR:  
ESCRITURAS DE LA MADUREZ A LA VEJEZ<sup>1</sup>

*Desde la entraña de la soledad, de la separación, la mujer extrae el sentido de la singularidad de su vida: tiene una experiencia más íntima que el hombre acerca del pasado, la muerte y el fluir del tiempo. Le interesan las aventuras de su corazón, de su carne y de su espíritu, pues sabe que éste es su único patrimonio terrestre.*

**Simone de Beauvoir**

*Se trata de que mediante la escritura advenga a toda costa el tiempo perdido. ¿Por qué esa urgencia estética, metafísica y, a todas luces, terapéutica? Sin duda porque hubo otro tiempo, otra experiencia donde tiempo-pensamiento-lenguaje no había tenido lugar.*

**Julia Kristeva**

### Umbral

La imagen de una figura material surge en la escritura de Simone de Beauvoir. Esta se podría representar como una especie de cuerpo circular plegado en movimiento. Cobra pleno sentido cuando descubro que en sus escritos autobiográficos aparecen dos puntas que se rozan de modo poderoso: los comienzos y los finales de su vida narrada, recreada. Los nombro en plural porque pienso que constituyen estadios de elaboración plurales, en tanto extremos en los que la intensidad posibilitaría la emergencia de otros pliegues vitales, más marcados como tales, de significación más radical en su tono al compararlos con aquellos que quedan entremedio, en lo que podría osar llamar la “escritura de en medio”. Esta parece tener la pretensión de escenificar una (in)cierta plenitud vital turgente y ceñida, aun en el dolor. Por el contrario, estas dos puntas que refiero en el presente ejercicio analítico ofrecen (in)ciertas densidades en sus frotaciones: la carne y el hueso vivos, lo descarnado de zonas más

---

<sup>1</sup> Publicado en revista *Nomadías*, nº16, noviembre de 2012, 23-46, en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org) y en Grau, Olga, Luongo, Gilda, Castillo, Alejandra, González, Verónica y Santander, Elsa. (2016). *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*. Santiago: LOM.

frágiles, vulnerables, lábiles que permiten figuraciones menos totalizantes, vinculadas a posibles inicios frágiles y a posibles finales escritos en el mismo tono inestable.

Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1962), texto que ha impulsado una rica producción feminista y que, por ello, muchas teóricas consideran fundacional en el marco de esta corriente, se interesa por trabajar de modo provocador las cuestiones del “destino fisiológico” de las mujeres.<sup>2</sup> Tomaré este signo como una entrada que me posibilita asediar sus elucubraciones respecto de una etapa vital que marca con fuego el cuerpo de las mujeres. En consecuencia, este texto abordará el capítulo “De la madurez a la vejez” de la obra mencionada. Mi propósito se juega los dados en (ex)poner una articulación dialógica entre esta singular parte de la discursividad teórico-crítica ensayística de la autora feminista y el fluir de la escritura autobiográfica ideada por la filósofa-antifilósofa (Castillo) o filósofa de la ambigüedad (Grau). Me interesa detectar las frotaciones de sentido entre ambas escrituras, sus cruces, invasiones, separaciones y la manera en que cada una le dona resplandor a la otra. Para ello he seleccionado tres textos autobiográficos que ofrecen una trama narrativa en la que aparece el tránsito, la trayectoria, la trashumancia, el desplazamiento de los cuerpos masculinos y femeninos en torno “de la madurez a la vejez”: *La ceremonia del adiós* (1983), *Una muerte muy dulce* (1965b) y *Final de cuentas* (1974).

### Zona de curvas peligrosas

Hay una inevitabilidad radical en la forma de esta indagación puntual. Nada se puede hacer. Luego de que estamos maduras, entramos ineluctablemente a la etapa de senectud. En su estilo escritural inigualable, Simone de Beauvoir construye enunciados breves<sup>3</sup> fatales y plenos de

<sup>2</sup> Ver “¿Cuál sexo de la infancia? Escenas de *Memorias* en Simone de Beauvoir” en este mismo libro.

<sup>3</sup> Pienso en Bajtín cuando señala: “Un enunciado completo ya no representa una unidad en el sistema de la lengua (ni una unidad del “flujo discursivo” o de la “cadena discursiva”), sino que es una unidad de la comunicación discursiva que no posee significado sino *sentido* (es decir es una totalidad de sentido que tiene que ver con los valores verdad, belleza, etc., y que exige comprensión como *respuesta* que incluya la valoración). La comprensión como respuesta de una totalidad discursiva siempre tiene un carácter dialógico” (1990, 318).

ecos significantes que desatan respuestas múltiples. Dice en su ensayo magistral sobre el tema de la vejez: “Morir prematuramente o envejecer: no hay otra alternativa” (1970, 339). Este lugar universal aparece como nuevo señalamiento singularizado, existe una (in)cierta “tiranía” para las mujeres respecto de esta presencia inevitable, categórica. Dicha imposición cobra una figura interesante en lo que llama “pasajes” de un estadio a otro que en las mujeres serían de peligrosa brutalidad y que se experimentarían como crisis. El riesgo de volcamiento ante una curva demasiado cerrada pareciera estar al acecho. La vejez pertenece, como curva, a este tipo y remite, a su vez, a un cuerpo que se curva develando en ese movimiento una transformación inevitable, un deterioro, una especie de marchitamiento que deja atrás a otras curvas corporales que marcan a las mujeres. Por el contrario, los hombres, según Simone de Beauvoir, envejecen continuamente, de allí que sus procesos de senectud no sean tan radicales vitalmente hablando. Podríamos discutir estas aseveraciones a la luz de cómo se construyen culturalmente en la actualidad los tránsitos hacia la vejez en nuestras sociedades androcéntricas, periféricas, latinoamericanas en su múltiple heterogeneidad. La propia filósofa feminista hará un aporte estupendo al escribir en *La vejez* sobre este trayecto de declinación y su representación en hombres y mujeres. Su asedio a la temática lo lleva a cabo en estrecha vinculación con los contextos sociales y culturales europeos y señala: “La vejez solo puede ser entendida en totalidad, no es solo un hecho biológico, sino un hecho cultural” (1970, 20).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Creo interesante apuntar algunos indicios acerca de la experiencia de escritura de *La vejez* (1970). En este texto explicita la incomodidad que provocó en su público lector al anunciar que indagaría sobre este gran tema en Occidente. Dado que poner la vejez en el discurso público había sido sutilmente prohibido, innombrado, silenciado o dicho de modo eufemístico, su deseo de escribir al respecto la convertía en una sujeto extravagante. Pienso que su impulso intelectual –como sujeto singularmente situado– estuvo conectado al anhelo de poner en palabras aquello que no había sido nombrado porque incomodaba, irritaba, amenazaba y, por ende, se había transformado en tabú. Nombrar es el desafío ético-político para la filósofa feminista y, a causa de ello, volver a nombrar haciendo novedad (¿irritante?) de la cosa nombrada. Su belleza, en este sentido, está siempre conectada con el pulso vital de la transformación. Dice en la “Introducción” a *La vejez*: “Cuando al final de la fuerza de las cosas infringí ese tabú ¡qué indignación provoqué! Admitir que yo estaba en el umbral de la vejez

Esta entrada al materialismo corporal me posibilita considerar el cuerpo expuesto por Simone de Beauvoir en la línea de reflexión hecha por Rosi Braidotti: un umbral en el que tiene lugar una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas, un punto de transmisión de un flujo de intensidades (2009, 41).

Las mujeres, según Simone de Beauvoir, comenzaríamos a perder atractivos eróticos y de fecundidad ante nosotras mismas y ante la sociedad cuando aún nos queda algo más de la mitad de la vida adulta. Pérdida que situó otra vez en ese calce ilusorio respecto de lo que nos constituye como mujeres. Despojo que me atrevo a designar nuevamente como aquel signo que no es tal, en tanto lo que hemos creído “tener” nunca ha sido en realidad total y definitivamente nuestro. Esta sospecha guía mi lectura a riesgo de restarle a Simone ese tanpreciado tono cruel y descarnado que me cautiva. Siguiendo a la autora francesa, no puedo evitar recordar las palabras de mi hijo, médico recién titulado, ante sus experiencias laborales en la actualidad y su encuentro con pacientes –mujeres pobres en sus cincuenta años–, en consultorios periféricos de la ciudad de Santiago: “A las mujeres de cincuenta años –que parecen de sesenta– les duele todo y no tienen nada, mami”. Me provoca pensar en el dolor como fantasma que cubre la vida de mujeres de estratos socioeconómicos bajos en nuestro continente. Mujeres marcadas en su diferencia de clase y en las que Simone no pensará nunca de modo singularizado en su texto. Luego vuelvo a la afirmación: “No tienen nada”. Desde el lenguaje médico implicaría que carecen de dolencia orgánica que justifique dicho dolor. Sin embargo elucubro: efectivamente no tienen nada de lo que en algún momento pudieron jactarse desde su generidad construida a contrapelo: ni hijxs en quienes cifrar su existencia, ni juventud corporal a la cual sacarle partido con estrategias sexuales, ni ejercicio laboral que las satisfaga como sujetos. No tienen nada por eso les duele todo. Pienso otra vez, nunca tuvieron lo que les hicieron

---

era decir que la vejez acechaba a todas las mujeres, que ya se había apoderado de muchas. ¡Con amabilidad o con cólera mucha gente, sobre todo gente de edad, me repitió abundantemente que la vejez no existe!”. En otra parte del texto señala: “Cuando explico que estoy trabajando en un ensayo sobre la vejez, las más de las veces me dicen: ‘¡Qué idea...! ¡Si usted no es vieja...! Qué tema triste...’. Y apunta plena: “Justamente por eso escribo este libro: para quebrar la conspiración del silencio” (1970, 7-8).

creer que tenían, ni siquiera aquello a lo que accedieron para creer. Solo tuvieron la ilusión. Ahora es necesario e inevitable que sientan el dolor de la desilusión. Ninguna mujer se salva de esta experiencia crucial, afirmo, precisamente debido a las ficciones reguladoras de lo femenino normalizado que nos encarcela.

Simone de Beauvoir llama a la etapa de tránsito hacia la pubertad-adolescencia “la edad ingrata” (1989, 11).<sup>5</sup> Asimismo, denominará la “edad peligrosa” (1962b, 378) a esos momentos en que la mujer comienza a experimentar disturbios orgánicos, tales como la desaparición de la menstruación, las alteraciones hormonales que implican el deterioro de la piel y la disminución de los fluidos vaginales, por ejemplo, además del envejecimiento orgánico general (una curva demasiado cerrada, sería la imagen más precisa). La autora sostiene que estos no serían tan radicalmente importantes si no estuvieran manchados por la conciencia angustiada que las mujeres comienzan a tener sobre su cuerpo en declinación. Este es un punto de radical importancia. Lo nombra “drama moral” (1962b, 378) y anuncia su acontecer mucho antes de la aparición de síntomas fisiológicos; del mismo modo, afirma que su término ocurre mucho después de que los síntomas han desaparecido. En consecuencia, no solo habla de la cuestión fisiológica. Las curvas peligrosas se tiñen de una tinte más opaca, difusa, y cobran formas menos claras y precisas de lo que serían si solo entrañaran la cuestión orgánica. Hay un drama sexo-género, por lo tanto ambientes, personajes, conflictos (tal vez clímax y desenlace). El cuerpo insiste en entrar a escena, pero esta vez se torna extraño, nebuloso, perturbador en la interpretación de las actrices.

El horror de envejecer acosa a las mujeres porque su aparataje simbólico se ha sostenido, en gran medida, en esa condición de objeto que tiene por norte agrandar a los hombres. Cuando constatan que esta construcción comienza a derrumbarse, perciben la amenaza y ocurre un sentimiento de

<sup>5</sup> Los capítulos “La joven” y “La iniciación sexual” de *El segundo sexo* son particularmente significativos. Develan cómo la autora aborda la cuestión del cuerpo en las mujeres jóvenes. Vale la pena citar: “Una vez púber, el porvenir no sólo se aproxima, sino que también se instala en su cuerpo y se convierte en una realidad más concreta”; “no tener confianza en el propio cuerpo es perder confianza en uno mismo”; “la angustia de ser mujer, en gran parte es lo que roe el cuerpo femenino”.

pavor. La autora se interroga: “¿Qué será de ella cuando ya no tenga poder sobre él?” (1962b, 379). Inevitable confirmación: los hombres siempre buscarán mujeres jóvenes para relacionarse amorosamente. A los cincuenta difícilmente desearán conquistar a una mujer de su misma edad. Se volverán ansiosos ante la carne femenina fresca, curvilínea. La desearán, a los menos, una década más joven que ellos.

Simone de Beauvoir afirma que la narcisista sale de este avatar en mejores condiciones. Como ha vivido para sí misma, se ha preocupado de surtirse frente a momentos difíciles, entonces la remecerá, pero sabrá salir airoso. Las otras mujeres, sin embargo, las que han vivido volcadas hacia los otros (son legión) sufren un golpe drástico al caer en la cuenta de que se ha esfumado todo: “¡Solo tenía una vida para vivir y he venido a parar en esto!” (1962b, 379). Este personaje femenino se encerrará en su mundo y se sentirá incomprendida. Un tanto estafada. Por ello se vuelca a construir lo que habría podido ser su pasado si es que hubiese sido distinto, entonces “forja hermosas novelas retrospectivas” (1962b, 380). En este estado se reconocerá y anhelará que se le haga justicia. Se volverá patética pretendiendo detener el tiempo. La maternal dirá que aún puede tener hijos, la sensual se esforzará en conquistar un nuevo amante, la coqueta se sentirá anhelante por agradar; afirmarán que nunca se habían sentido tan jóvenes, se vestirán como muchachas y adoptarán mímicas infantiles.

Drástica en su descarnada lucidez, la filósofa feminista entrega una afirmación de radical potencia política:

La mujer que envejece sabe muy bien que si deja de ser un objeto erótico no es sólo porque su carne ya no entrega frescas riquezas al hombre, sino también porque su pasado y su experiencia hacen de ella, le guste o no, una persona (1962b, 380-381).

Pero antes de asumirse ‘persona’ escenificará una revuelta que la torna pura inmanencia y se crea este papel porque piensa que vuelve a iniciar el viaje. Sin embargo, la ensayista se vuelve seductoramente cruel cuando afirma que no encuentra en el mundo “finalidades hacia las cuales proyectarse desde un movimiento interno y eficaz” (1962b, 381). En consecuencia retornará a sus deseos de niña: tocará piano, comenzará a esculpir, a escribir, a viajar, aprenderá a esquiar o idiomas intentando llevar a cabo lo que antes había rechazado. Confesará su repulsión frente

a un esposo que toleraba, se volverá frígida entre sus brazos o fogosa carente de represiones; regresará a la masturbación y se desatarán en ella tendencias homosexuales presentes de modo larvario en casi todas las mujeres, las que volcará hacia la hija o hacia alguna amiga; se alejará del hogar o se dedicará a buscar la aventura. Simone de Beauvoir minuciosa en la descripción de este paraje, relata algunas historias, tomadas de textos diversos, que ejemplifican sus elaboraciones. Esos ‘casos’ revelan tragicomedias representadas por disímiles sujetos femeninos, sobre todo aquellos que narran un final en el que la mujer, luego de su revuelta ineficaz, recupera su lugar como devota y normal esposa. La excentricidad de las conductas expuestas resulta exasperante desde esta lectura feminista crítica, pues pareciera que los grilletes que nos atan son tan inextricables en su gama tramposa que producen monstruosidades: fantasmas eróticos en sueños, ternuras extremas y sensuales hacia hijxs, enamoramientos secretos hacia los jóvenes, sentimientos de acoso o de violación, prostitución y neurosis. Todo traduce vidas imaginarias.

La situación de las mujeres que envejecen se ve traspasada por fronteras difusas entre lo imaginario y lo real. Por lo tanto hay una des-realización de sí misma, una suerte de desdoblamiento, y la escritora francesa lo dice bella y crudamente:

no soy yo esa mujer vieja cuyo reflejo me envía el espejo. La mujer “que no se ha sentido nunca tan joven” y que nunca se había visto tan vieja no logra conciliar esos dos aspectos de ella misma: el tiempo fluye en sueños y en sueños la roe (1962b, 383).

En el mundo interior se convertirá en personajes de éxtasis, delirios e iluminaciones. Por ende en el amor se abandonará a la ilusión de que la aman.

Asimismo, explora el otro lado de este escenario: aquellas que no son capaces de traspasar los muros de la realidad y se vuelven al socorro de Dios. En este caso las coquetas, las enamoradas, las disipadas se convertirán en devotas, llegada la menopausia. Este nuevo estadio de su vida se transforma en una ‘prueba’ enviada por el Señor. De este modo es presa fácil para las sectas religiosas, espiritistas, profetas, curanderos y todos los charlatanes. Esto ocurre porque necesitan una verdad definitiva que las salve. La ironía y la sátira bordean estos planteamientos fatales en su agudeza feminista. Simone de Beauvoir resulta lúcidamente cruel:

La crisis de la menopausia corta en dos brutalmente la vida femenina, y esa discontinuidad es la que da a la mujer la ilusión de una ‘vida nueva’; se abre delante de ella *otro* tiempo y lo aborda con fervor de conversa que se ha convertido al amor, a la vida de Dios, al arte y la humanidad, entidades en las cuales se pierde y magnifica. Ha muerto y ha resucitado, considera la tierra con ojos que han penetrado los secretos del más allá y cree volar hacia cimas inmaculadas (1962b, 384).

La descripción del cuadro tiene algo de desollamiento. Incluye ahora las cualidades oscilantes del estado anímico de las mujeres. Menciona al pasar los efectos de los cambios hormonales, sin embargo la significancia del estado psicológico cobra relevancia. Se deja devorar por las angustias y la desesperación, no lucha, más bien se intoxica sumergiéndose en ellas. Construye relatos paranoicos y se deja tomar por los celos patológicos hacia el marido, si lo tiene aún. La autora declara que estos celos se detectan predominantemente entre los cincuenta y los cincuenta y cinco años.

En la argumentación de la escritora francesa resulta crucial la decisión radical de envejecer que hace más amable el tránsito en tanto las dificultades parecerían atenuarse. La resistencia ante este evento inevitable, por el contrario, convierte a las mujeres en devoradoras incansables transformándolas en figuras de (in)cierto patetismo, sobre todo cuando sus deseos sexuales se mantienen incólumes. Así buscarán jóvenes e incluso estarán dispuestas a pagar por sexo. Simone de Beauvoir dice:

Pero más novelera que lúcida, la amante-bienhechora intenta a menudo comprar un espejismo de ternura, admiración y respeto, y hasta se convence de que da por el placer de dar, sin que se le pida nada [...] Pero es raro que la mala fe sea clemente durante largo tiempo, y la lucha de sexos se transforma en duelo entre explotador y explotado en el cual la mujer, decepcionada y escarnecida, arriesga sufrir una cruel derrota. Si es prudente se resignará a retirarse sin esperar demasiado, aun si sus ardores no se han extinguido del todo (1962b, 386).

La retirada del lugar construido a partir de la ilusión conduce a una quietud. Afirma plenamente:

Desde el día en que la mujer acepta envejecer su situación cambia. Hasta entonces era una mujer todavía joven, empeñada en luchar contra un mal que la afeaba misteriosamente y la deformaba; ahora se convierte en un ser diferente y asexuado, pero cumplido: una mujer de edad. Se puede considerar entonces que su crisis queda liquidada. Pero no habría que concluir de allí que en lo sucesivo será fácil vivir. Cuando ha renunciado a luchar contra la fatalidad del tiempo, se inicia un nuevo combate para ella: es preciso que conserve un lugar en la tierra (1962b, 386).

‘Liberada’ sería la palabra para calificar a esta mujer que acepta en sí misma la vejez. Elude yugos que le pesan, ya no la intimida su marido, esquiva sus abrazos y dispone de una vida que le es propia; hasta puede tomar la dirección de la pareja si es que el marido declina antes; desafía la moda y la opinión; ya no tiene que cumplir obligaciones mundanas, como cuidados de belleza o regímenes austeros; los hijos e hijas son grandes, prescinden de ella, se van lejos del hogar. Sin embargo, Simone de Beauvoir se torna sospechosa en su estilo feminista incansable para referir aquello que pulsa perturbador en una supuesta situación ideal. Asevera que esta mujer descubre su libertad cuando ya no sabe qué hacer con ella: “Esa repetición no es nada casual, ya que la sociedad patriarcal ha dado a todas sus funciones femeninas la figura de una servidumbre y la mujer solo escapa a la esclavitud en el momento en que pierde toda eficacia” (1962b, 387). De allí que, en comparación con el hombre a sus cincuenta, se halle en situación de retiro cuando el hombre está en pleno despliegue en situaciones y puestos relevantes. La mujer solo puede exclamar: “¡Nadie me necesita!” (1962b, 387), porque como ha sido enseñada a disponerse para la entrega devocional resulta inevitable que se abra ante ella un vacío.

Cuando Simone de Beauvoir aborda el hecho de que las mujeres madres que envejecen cifran su salvación en sus hijos, es conmovedor el modo en que ellas repiten el sueño del príncipe encantado: será su salvador, su liberador, la vengará de los amantes existentes e inexistentes, las defenderá contra la supremacía del marido. La autora se pregunta cuán cercanas se encuentran de los deseos incestuosos. No obstante, afirma que este es solo un juego de pareja. Podemos recorrer esta línea sutil de separación

entre el amor materno y el erotismo que pulsa por encontrar una vía. La diversidad de mujeres madres, a veces solas en sus cincuenta, que se vierten amorosamente hacia sus hijos podría ser un seductor abanico en el cual indagar en América Latina. La escritora francesa irónicamente dice:

El erotismo propiamente dicho ocupa, por lo común, muy poco lugar en esta pareja. Pero es una pareja; desde el fondo de su feminidad, la madre saluda en su hijo al hombre soberano, se pone entre sus manos con tanto fervor como la enamorada y, a cambio de ese don, descuenta que será elevada a la diestra de Dios (1962b, 388).

A menudo las expectativas de la madre se frustran porque el hijo resulta no ser el héroe o genio esperado. Cuando logran serlo, muchas de ellas se quejan de que ellos les rompían el corazón. De este modo la autora expone el tono pendular de las madres que nunca parecieran reconocer en la libertad a sus hijos y las cubre así una insatisfacción permanente y enervante. Este estado se hace más patente cuando el hijo se casa. Patética figura que Simone de Beauvoir construye, de modo extremo, para evidenciar la malquerencia de la madre menopáusica frente a este evento que la separa completamente del hijo. Cita en nota al pie un episodio real en el cual madame Lefebvre habría matado a su nuera porque le dijo: “Ahora estoy con usted, así que tiene que contar conmigo” (1962b, 390-391). Sin embargo, la madre convertida en abuela, debe superar la hostilidad y cifrar su afecto por el bebé-nieto aunque sea de modo ambiguo y ansioso.

Simone de Beauvoir aborda la actitud de la madre hacia la hija cuando ella ya es adulta. Si en el hijo buscaba a un dios, en la hija hallará a su doble, cuestión más compleja porque a menudo el doble asesina a aquel de quien emana. Por ende habrá en este vínculo un halo de condena a muerte y de sobrevivencia permitida. La madre podrá defenderse de esta amenaza considerando todo lo que viene de su hija como carente de importancia y pueril. En consecuencia la aniñará o pretenderá destruir la vida de adulta que intente.

Aquella que se identifica con su hija tampoco se salva de ser una tirana, ya que a través de ella se satisfará, hará suyos los éxitos, riquezas o glorias. Menciona a las madres que impulsan a sus hijas por los caminos del cine o del teatro y que se apoderan de sus vidas. Refiere escenas respecto de los hombres que la hija elige y de los que llegará a apropiarse si es

necesario. Nos dona un enunciado para el bronce feminista: “Una madre necesita una rara mezcla de generosidad y desprendimiento para encontrar un enriquecimiento en la vida de sus hijas, sin hacerse tirana de ellas ni cambiarlas en verdugos” (1962b, 392).

La filósofa plantea que las mujeres mayores que no tienen descendencia originan vínculos artificiales que simularán teñidos de ternura maternal. Buscarán jóvenes protegidos, otras jovencitas, prostitutas que representan su doble rejuvenecido; algunas relacionadas con las artes y la intelectualidad forman discípulos y alumnas. Estos lazos tiránicos reproducen más o menos las mismas tramas de aquellas que surgen entre madres e hijas unidas consanguíneamente. Asimismo, es posible que estas mujeres adopten nietos en su papel de tías, madrinas se convertirán en abuelas. En general, el fracaso signa estas existencias porque no alcanzan a hacer suyas las empresas de las jóvenes que intentan replicar.

De Beauvoir devela la inutilidad que constituye a la mujer de edad. Nombra como ociosa a la que labora en tejidos, pinta, lee, o escucha música. Estos quehaceres no son realizados para ampliar su aprehensión del mundo, sino para matar el aburrimiento que la posee. Expone de forma irónica una serie de modos en que las mujeres llenan ese vacío: se dedican a la vida mundana, asisten a bodas, entierros, observan, comentan, dan consejos, ponen su experiencia al servicio de quienes no se la piden; trabajan en ‘asociaciones’ u ‘obras’ que están esperando las guerras y hambrunas que justifiquen su lugar de bienhechoras de la humanidad. Critica la manera en que surge la lectura en estas mujeres que intentan cultivarse:

Son quienes consumen más libros, pero leen como quien hace una penitencia; la literatura adquiere su sentido y dignidad cuando se dirige a individuos comprometidos en proyectos, cuando les ayuda a superarse en horizontes más amplios; es preciso que la literatura sea integrada al movimiento de la trascendencia humana, en tanto que la mujer devora libros y obras de arte y los sumerge en su inmanencia; el cuadro se vuelve chuchería, la música una insulsa repetición y la novela un sueño tan fértil como una caperuzita tejida (1962b, 396).

La autora afirma que la mujer vieja encuentra la serenidad total hacia el final de su vida. A esas alturas ha renunciado a la lucha y la muerte le

produce alivio porque ya no necesita pensar en el porvenir. Asiste con complacencia a la decadencia del marido, pues la mayor parte del tiempo él es mayor que ella y ese es su desquite. Si él muere, soporta alegre este duelo. A los hombres les ocurre lo contrario: se agobian ante la pérdida de la esposa dado que ella les ofrece beneficios, sobre todo en la vejez que se vive de modo concentrado en el interior del hogar. Elabora una comparación con el hombre viejo, quien, según De Beauvoir, se vuelve inútil una vez que ha acabado su vida pública; la mujer en cambio, continúa con mayor razón siendo la reina de ese lugar íntimo. Así experimentan una sensación de independencia porque comienzan a mirar el mundo con sus propios ojos. Descubren los engaños y mistificaciones que han rondado sus vidas, llegan a ser lúcidas y desconfiadas, son capaces de desplegar lo que denomina un “cinismo sabroso”. Conocer “el revés del decorado”, como dice agudamente, tiene una sabiduría vital más amplia que la del hombre. Sin embargo, esto no es suficiente para descubrir su verdad. Esta sabiduría puede ser divertida o amarga, pero siempre será negativa:

Es oposición, acusación o rechazo; es estéril. Tanto en su pensamiento como en sus acciones, la forma más alta de libertad que puede conocer la mujer-parásito es el desafío estoico o la ironía escéptica. En ninguna edad de su vida consigue ser eficaz e independiente a la vez (1962b, 398).<sup>6</sup>

### Curvas cerradas: la escritura autobiográfica de la madurez a la vejez

Si bien el panorama crítico que Simone de Beauvoir traza en el análisis del capítulo abordado pareciera no calzar exactamente con la construcción de sujetos que lleva a cabo en su escritura autobiográfica, puedo rastrear –sospechando– los límites de este roce. Por ello me interesa revisar tres textos que aluden a esta trama que la filósofa arma: madurez y vejez. El primer texto escogido, *La ceremonia del adiós*, narra los últimos diez años de la vida de Sartre y propone descarnadamente la conexión

<sup>6</sup> Resulta interesante sospechar de esta última aseveración. Me interesa señalar, como feminista de cuño heteróclito en la edad madura y camino a la vejez, que una sabiduría divertida o amarga no tendría por qué ser estéril; muy bien sabemos que la ironía es una figura de lenguaje que ofrece un cauce político o de revuelta, podría decir para seguir a Julia Kristeva en sus elaboraciones teóricas de los noventa (1998).

madurez-vejez y muerte de un sujeto hombre. En el segundo, *Una muerte muy dulce*, la autora relata el tránsito de la enfermedad a la muerte de su madre y, de paso, realizará el trabajo de duelo al construir la memoria de su vínculo con ella. El tercer texto que seleccioné para este ejercicio heurístico es *Final de cuentas*, materia escritural que constituyen el último volumen de sus memorias.

1

Simone arma *La ceremonia del adiós* a partir de sus escritos del diario íntimo, cuestión que suena interesante en tanto signo de conexión con sus primeros impulsos escriturales que se vierten en forma de cuadernos íntimos: el inicio y el final.<sup>7</sup> El momento en que comienza la narración se sitúa en la década de los setenta, cuando Simone tiene sesenta y dos años y Sartre, sesenta y cinco.

En esta obra me parece fundamental la intención ‘memoriosa-amorosa’ que la vertebra. La califico de este modo por el tono que cubre la escritura, sobre todo aquel que se cuela en las primeras palabras como “Introducción”. Sartre ha muerto y ella le brinda este texto que él no leerá, del que no sabrá nunca, aunque en sus páginas intenta recuperar la pérdida del ser humano, trabajador intelectual incansable que fue hasta su declinación vital. Se cuela en este intento una admiración amorosa, una deuda, así como una conciencia inevitablemente cruel para expresar el modo en que Sartre decidió vivir-morir en esta etapa. El tono amoroso de Simone, completamente lejano de la complacencia romántica consabida, queda expuesto en esta escritura y pareciera pretender suscitar el reconocimiento de otras y otros que también lo aman, amaron, amarán. Pienso, otra vez, en el ímpetu ético vinculado al trabajo de memoria y tal vez se asomaría a lo que Ricoeur denomina “deber de memoria” (2010, 110-120).

Primero, resulta significativo el tono premonitorio que asume la narradora cuando expresa su consternación ante lo que ocurrirá: el deterioro de Sartre debido a su envejecimiento y próxima muerte. Cuestión interesante porque durante la narración, de 1970 a 1980 (año de la muerte del

<sup>7</sup> Ver “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir” en este mismo libro, donde reviso la importancia que tendría este tipo de escritura en toda su obra.

filósofo), hay una década de experiencias vitales, lo que parece decir que la medida temporal en esta etapa cobra otra dimensión. El tiempo cronológico se acorta, se estrecha, se hace más breve. Dice:

Anoté en mi diario: “Este apartamento tan alegre desde mi vuelta, ha cambiado de color. La hermosa moqueta color topo evoca un duelo. Así habrá que vivir, en el mejor de los casos todavía con dicha y con momentos de gozo, pero con la amenaza suspendida, como si la vida estuviera entre paréntesis (...)”. Pienso que a pesar de mi aparente tranquilidad, no había cesado, desde hacía más de veinte años, de estar en continua alerta (Beauvoir, 1983, 17).

Esta constatación implica la entrada de otro trazo temporal-cronológico que antecede al desastre de la senectud. Señala un espacio-tiempo que parece implicar momentos en los cuales ambos tenían cuarenta años. Conciencia profunda del paso del tiempo y de su huella indefectible en los cuerpos y existencias que me pone de lleno en el nombre que la autora da al capítulo: “De la madurez a la vejez”. Simone de Beauvoir comienza a preocuparse por Sartre y su salud a los cuarenta años. Tal vez en esta confesión se halle la respuesta a la decisión de la escritora de renunciar a la formalización del amor pasional que mantuviera con el escritor estadounidense Nelson Algren. Cuando intenta explicarle su devoción por Sartre y la imposibilidad de abandonarlo, porque lo siente su familiar (1999, 241), hipotetizo que detrás de esta declaración está pulsando dicha constatación. Beauvoir cuidará de Sartre acompañado de otras dos mujeres. Corresponderá, siempre a las mujeres, como mandato de género, el cuidado de otro y otras en la vejez y en el deterioro vital. La construcción de cuidadoras/celadoras de la vida/muerte abre aquí un interesante abanico. Por otra parte, la autora francesa ha comenzado en esta etapa a pensar reflexiva y rigurosamente las elaboraciones relativas a la senectud y ha planteado en *La vejez*, la inevitable conexión entre salud deteriorada y envejecimiento. De hecho, menciona en *La ceremonia del adiós* el acontecer de las últimas correcciones y los trámites para la publicación de tal texto.

La vida amenazada o entre paréntesis parece ser una experiencia vital que ya no se puede ignorar, porque se halla en la madurez y, por ende, entrecruzada por la inminente vejez que es la antesala de la muerte. Esto

implica que se comienza a vivir de otro modo o, al menos, se supone que quien se encuentra en esas circunstancias necesitaría comenzar a vivir de otra manera. Tal como lo indica en el capítulo reseñado, si bien no es un re-nacimiento, constituye una experiencia de umbral entre vida y muerte. Estar en permanente alerta involucra experimentar una preocupación frente a lo que puede llegar a ocurrir, lo que se sabe, pero que tampoco es preciso ni claro, porque se ignora siempre la forma en que sucederá. Sin embargo, esta incierta anticipación entorpece el *otro* tono vital, el que se vivió, aquel que portaba despreocupación y soltura, lo que ofrecía la vida en la juventud o en la adultez: el pasado. Podríamos pensar que aun en esta etapa la finitud de la vida está al acecho, pero como suele vivirse desde la plenitud, su presencia no es tan inminente.

En este mismo sentido, resulta interesante el hecho de que la escritora inicie *La vejez* con el relato de la anécdota vivida por Siddharta Gautama, antes de que iniciara su camino de la búsqueda budista (Beauvoir, 1970, 7). Siddharta se topa con la vejez a partir de la escena callejera: los viejos botados en la calle. Descubre ese sufrimiento en el otro, no en sí mismo, pero ante el espanto, ante la constatación de que la vida culmina así, no puede sino ocurrir el despertar de la conciencia budista. Sabemos que esta experiencia en Occidente suele ser borrada de nuestro horizonte. Nadie quiere ver la vejez, ni el sufrimiento que ella conlleva. Tampoco pensamos en las precarias condiciones sociales y económicas en las que la mayoría terminamos siendo viejxs, a las que se suman las circunstancias del deterioro de la salud. No cabe duda alguna: Simone *piensa la vida*, no solo la vive, ni solo la piensa. Este lema vuelve a ser definitivo desde mi perspectiva crítica de lectura. La coexistencia de vivir y pensar da como resultado la lucidez que se abre en el abanico de la escritura; ocurre una libertad, como diría Barthes apelando a su noción de escritura, incierta, pero libertad, al fin (Kristeva, 1998, 324-325). En la producción de Simone surge una (in)cierta crueldad, una (in)cierta violencia que se manifiesta cuando da lugar a los sentidos no dichos ni elaborados en carne y hueso. De este modo se compromete con la historia de la humanidad, solidariza con la apertura del mundo para otros y otras. Este estilo se halla presente tanto en sus ensayos críticos como en su escritura autobiográfica. En el tratamiento de esta vertiente de experiencia del mundo humano,

Simone de Beauvoir no se mide, no escatima, por el contrario, asume el riesgo al dar un paso más que le permite abundar en la anchura de lo humano, en el goce y en el dolor.

Sartre comienza a padecer dolores y molestias en su boca y en sus muelas, también sufrirá de alzas de presión que lo situaban en riesgo de sufrir un accidente vascular. Bebía *whisky* a diario hecho que lo exponía a riesgos mayores. El deterioro de salud más radical ocurre cuando comienza a quedar parcialmente ciego en 1973. Este punto de inflexión gravitará en su desempeño intelectual y público. Tal vez resuene nuevamente parte del capítulo reseñado en el momento en que Simone de Beauvoir afirma que los hombres cuando se deterioran padecen más intensamente la vejez, dado que esta los aleja de la vida pública y quedan en bancarrota vital porque no tienen nada más que le otorgue sentido a la vida.

Los dolores físicos y las alteraciones de las funciones orgánicas, tales como la incontinencia urinaria, son descritos por la autora de modo descarnado:

A finales de julio Sartre empezó a tener dolores muy agudos en la lengua. No podía comer ni hablar sin sufrir. Le dije:

— A pesar de todo es un mal año: todo son molestias.

— Oh, no es nada —me respondió—. Cuando uno es viejo nada tiene importancia.

— ¿Cómo es eso?

— Sabemos que no durará mucho tiempo.

— ¿Quiere decir que se va a morir?

— Sí, es normal que uno se deteriore poco a poco. Cuando uno es joven es diferente.

El tono de su voz me conmovió, parecía ya del otro lado de la vida. Todo el mundo se daba cuenta de este alejamiento, parecía indiferente a muchas cosas, sin duda porque se desinteresaba de su propia suerte (1983, 32).

Aparece otro signo interesante en el modo en que Simone lee la experiencia límite que vive Sartre. Pareciera que la autora está del lado de quienes luchan y resisten esta etapa, aun cuando en su ensayo expresa que las mujeres que asumen la vejez están mejor preparadas que aquellas que la niegan. Según el final de la cita, la conmueve profundamente el hecho

de que Sartre se entregue tan resignadamente ante tal situación. ¿De qué serviría lo contrario?, me pregunto. Interpreto esta tristeza de Simone como la expresión de la impotencia frente a lo que ocurre, la misma que sobrevendrá con la enfermedad y la muerte de su madre.

2

El segundo texto escogido para este asedio crítico es *Una muerte muy dulce*. Aquí el punto central es la frágil frontera entre la vida y la muerte. De manera similar al texto anterior, la autora parece rendir un tributo a Françoise, su madre, a la vez que aparenta pagar una deuda.<sup>8</sup> Nuevamente la memoria amorosa se hace presente en esta escritura. Otra vez la autora se vuelve impúdica para expresar de modo radical la fragilidad que cruza la vejez y la vía hacia la muerte.

El epígrafe que abre el libro establece un diálogo fecundo en relación con lo expuesto: “No entres con tranquilidad en esta buena noche. La vejez debería arder de furia al nacer el día; rabia, rabia contra la muerte de la luz” (Dylan Thomas, 9). La autora feminista constata la decrepitud de su madre y rememora la forma en que aparentaba no asumir el paso de los años: “Hubo una época, no muy lejana, en que se jactaba de no aparentar su edad; ahora era imposible equivocarse: era una mujer de setenta y siete años, muy gastada” (1965b, 12). Por esta razón pareciera más conmovedor aún el hecho de que, en el presente de la escritura, la madre-vejez a punto de morir asuma su edad.

Durante mucho tiempo se había obstinado en considerarse joven. Un día replicó con voz enojada una frase poco feliz de su yerno: “Ya sé que soy una vieja y me resulta bastante desagradable: no quiero que me lo recuerden”. De pronto, emergiendo de las brumas en que había flotado durante tres días, ella encontraba fuerzas para afrontar lúcida y resuelta sus setenta y ocho años: “Voy a doblar una página” (1965b, 20).

<sup>8</sup> En “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir” en este mismo libro, planteo la cuestión del deber de memoria como una entrada ético-política desde el feminismo. El mandato ‘tú te acordarás’ o ‘no te olvidarás’ implica el lazo ancho con la otra, en este caso la madre.

Simone de Beauvoir trabaja de modo descarnado y bello el deterioro, exhibe sin pudor el cuerpo desnudo de la madre-vieja: el vientre arrugado, el pubis calvo. La violencia de su desgarró (lo repugnante y lo sagrado: un tabú) se hace presente:

[E]se cuerpo, reducido de pronto por esa renuncia a no ser sino un cuerpo, no era ya diferente de un despojo: pobre esqueleto sin defensas, palpado, manipulado por manos profesionales, en el que la vida parecía prolongarse sólo por una estúpida inercia (1965b, 22).

Frente a esta realidad de cuerpo vivo cadavérico, Simone de Beauvoir tomará partido: no es posible prologar la vida cuando ya está muerta en vida, menos aun si el dolor es un calvario que se soporta a duras penas. Como afirmo más arriba en “Curva cerrada: figuraciones del cuerpo enfermo en Simone de Beauvoir”, este cuerpo femenino en camino hacia la muerte abre un tránsito complejo que conduce a un sitio distinto respecto de las sinuosas curvas corporales vitales que lo constriñeron en otros estadios del devenir sujeto-sujetada.

Sin embargo, su lugar frente a este proceso final de la madre no puede sino oscilar: “[M]e sentía solidaria con la inválida clavada en su cama que luchaba por hacer retroceder la parálisis y la muerte” (1965b, 24). Descubro en la lectura de *Una muerte muy dulce*, los parecidos entre Simone y su madre. Si bien la autora aseguraba detestar cierto modo de opinar y de mirar el mundo de su progenitora y rechazar el conservadurismo que la ceñía, durante la narración aparecen zonas en las que ambas se reconocen: su fortaleza vital, un optimismo ineludible, la alegría de vivir, la negación frente a la muerte y el deseo imperioso de vivir.

Así, Simone se sentirá cuerpo a cuerpo con su madre y se sorprenderá de ello por la tristeza enorme que le produce su deterioro y su muerte. Se une, sin darse cuenta, al rostro enfermo de su madre. Es capaz de imitar su boca y todo lo que en ella descifraba: la glotonería reprimida, su humildad servil, la esperanza, la angustia y la soledad de su vida y de su muerte. Sartre, en la proximidad, le devela que es la misma boca de ella ahora, su mímica, sus gestos.

Asocio este pasaje con parte de la narración de *Memorias de una joven formal*, en la que refiere que en su infancia el mundo le entraba por la boca. El trabajo con la memoria corporal o memoria de sistema, como la designa

Kristeva (2001, 55) hará posible recordar a la niña Simone. Confiesa que era glotona como su madre, solo que a la inversa de Françoise, en ella la represión daría lugar a la libertad, la que emerge poderosa desde el acto y la voluntad de escritura. Dirá en este texto: “Por la boca el mundo entraba en mí más íntimamente que por mis ojos y mis manos (1989, 10) y más adelante:

[y]o hacía crujir entre los dientes la cáscara de una fruta confitada [...] si este universo en que vivimos fuera totalmente comestible, ¡qué fuerza tendríamos sobre él! Adulta hubiera querido comer los almendros en flor, morder las peladillas del poniente (1989, 11).

Kristeva afirma que el gusto es un elemento arcaico de la sensación, porque la necesidad de sobrevivir sella al ser humano al pezón del pecho materno (2001, 126-127). Lo gustativo-alimentario anclará en el juicio, en ese refinamiento intelectual y estético que cubre la escritura autobiográfica de Simone de Beauvoir.

La autora despliega el gesto ligado a la memoria y abraza así los tiempos de la infancia, de su adolescencia y de su adultez mayor, y los conjuga con el de la vejez de su madre:

El tiempo se desvanece tras los que dejan este mundo; y mientras mi edad aumenta, mi pasado se contrae. La “mamacita querida” de mis diez años ya no se diferencia de la mujer hostil que oprimió mi adolescencia; las he llorado a ambas al llorar a mi madre vieja (1965b, 103).

Una vez más ocurre la repetición de la constatación descarnada y filosa con la que Simone abre este texto autobiográfico ante el avatar de la madre-vieja: “Ya tiene edad de morir’. Tristeza y exilio de los ancianos: la mayoría no piensa que ha llegado a esa edad. Y yo también, aun refiriéndome a mi madre, he utilizado esa fórmula” (1965b, 106). Sin embargo, usar esta fórmula no nos libera del dolor y del desgarramiento ante la comprobación. La pregunta por la edad de la muerte es insondable, ¿existe una buena edad para morir?

Resulta atractivo pensar que se puede afirmar de alguien, de cualquiera en realidad, lo siguiente: ‘Murió porque vivió’. No obstante Simone de Beauvoir señala:

Pero no. No se muere de haber nacido, ni de haber vivido, ni de vejez. Se muere de algo. Saber que mi madre estaba condenada a un fin próximo no atenuó la horrible sorpresa: tenía un sarcoma. Un cáncer, una embolia, una congestión pulmonar: es algo tan brutal e imprevisto como un motor que se detiene en el aire (1965b, 106-107).

Siguiendo muy próxima a Simone en este desgarrar, puedo colegir que efectivamente algo tiene que ocurrir para morir, y ese algo a menudo sobreviene –teratológico– cuando se entra de lleno “de la madurez a la vejez”.

### 3

Por último, el tercer texto para esta lectura crítica: *Final de cuentas*. Este libro, perteneciente a la serie de sus memorias, resulta central en relación con el ímpetu de Simone de Beauvoir de completar, totalizar –de algún incierto modo– su trayecto escritural autobiográfico. Habría que realizar un estudio más acabado de este texto que considerara los libros autobiográficos anteriores, desde *Memorias de una joven formal* en adelante. Tarea pendiente, por ahora. Me interesa para los efectos de esta escritura crítica, tomar las ideas que la autora elabora acerca de la vulnerabilidad y el paso de los años.

*Final de cuentas* se entrega seductor, puesto que se abre con la noción de “azar” o “suerte” para recrear experiencias vitales y así construye la otra punta que se abraza en un posible pliegue con *Memorias de una joven formal*. Se muestra prolífico en sus sentidos pues va entregando vías de resignificación en torno a motivos densos tales como la amistad, la presencia/ausencia de amigx, lxs muertxs, el cine, el teatro, las lecturas, los viajes.

En primer lugar quiero tomar un sentido expuesto en la escritura: la idea de haber franqueado una línea a sus cincuenta años. De allí en adelante no cree haber envejecido, sin embargo ya está asentada en la vejez. Pareciera, entonces, haber asumido ese lugar vital y desde allí escribe al retomar su vida pasada y la actual. La escritora señala:

Entre 1958 y 1962 tuve conciencia de haber franqueado una línea. Hoy está detrás de mí y tomé partido. Quizá una enfermedad o achaques me llevarán a franquear otra; sé las amenazas que encierra el futuro, pero no estoy obsesionada por ellas (1974, 42).

Nuevamente retorna la idea de amenaza a la vida que aparece mencionada en *La ceremonia del adiós* a propósito de Sartre y su deterioro de salud. La conciencia inevitable de la enfermedad o los achaques, la presencia de síntomas y dolencias. Por otra parte, la noción de ‘pasar de un lado a otro’ o ‘a través de’ implica más de una zona, territorios en los que se experimenta de un modo distinto lo que se ofrece en uno y otro lado de estas fronteras. Aun así, estar instalada en la vejez pareciera implicar ciertas libertades: “Hoy me preocupo poco de mi aspecto físico, me cuido por consideración a los que tengo cerca. Estoy instalada en la vejez. Como todos, soy incapaz de experimentarla en mi interior. La edad no es objetivable” (1974, 42). Hay una zona temporal que la escritora devela como ineludible: el acortamiento del futuro. La finitud de su obra, de lo que ha sido su labor, está delante de ella.

No hay más tiempo, no puede permitirse “grandes zancadas” (1974, 47). Asimismo, la imagen de la muerte no la desvela, pues tiene presente la idea de su fin y por ello es menos angustiante. Afirma: “La vejez y la enfermedad disminuyendo nuestras fuerzas, ayudan muy a menudo a asimilar la idea del fin” (1974, 54). Si la muerte se toma su tiempo en el tiempo, puede ocurrir que ese tiempo ya desligado, *zeitlos*, se transforme en una suerte de serenidad e indulgencia (Kristeva, 2001, 63). El drama parece haber soltado ese halo de tragedia para dar lugar a la fluidez de otro tiempo en la existencia.

A pesar de señalar que no se considera esclava de su pasado, ni que se halla obsesionada por él, Simone de Beauvoir no puede evitar armar esta escritura en función de una mirada memoriosa, el trabajo con la memoria meditativa, que, según Ricoeur, posibilita volverse a la escritura de sí mismo, lo autobiográfico; o en el decir de Kristeva “porque hubo otro tiempo, otra experiencia donde tiempo-pensamiento-lenguaje *no había tenido lugar*” (2001, 88).



¿CUÁL SEXO DE LA INFANCIA?  
ESCENAS DE MEMORIAS EN SIMONE DE BEAUVOIR<sup>1</sup>

*Pero nunca nada anula nuestra infancia*  
Simone de Beauvoir

¡No hay respeto!<sup>2</sup>

Expresión que parece ser dicha como reclamo por una boca miedosa que suena airada porque siente pavor ante la falta de este lugar social. Si pienso que esta noción se conecta —en uno de sus matices semánticos— con veneración y acatamiento, por cierto que esa boca será obediente a todo aquello que esta palabra levante como emplazamiento conservador y sacro. De allí que lo púdico sobrevenga inevitable. Nuestra cultura chilena, en su impulso celador de normas para la convivencia ordenada, quisiera esta expresión como rezo cotidiano. Así podría cruzar lugares institucionales y respaldar absurdas jerarquías que sostienen un andamiaje cultural que pareciera soldado a fuego, pero de una estructura tan feble que resulta ser gracioso. Nadie quiere perder el respeto, no es posible su falta. ¿Cuál respeto? Cualquiera.

Por otro lado, pienso una boca que pregunta en una conversación informal “¿te parece que hablemos de respeto?”. Entonces este tono me aproxima a una vertiente semántica que alude al miramiento, a la consideración en un clima amigable y paritario, algo se abre inquietante en esta proximidad que imagino, algo que puede desestabilizar la noción en cuestión. A su vez, el étimo de este concepto me dona el siguiente sentido: “la acción de mirar hacia atrás”.<sup>3</sup> Emerge así un gesto de apertura, tal vez inagotable. Mirar, fijar la visión implica atender, observar, tener en cuenta, pensar, reflexionar, sentir en relación con aquello que ha acontecido,

<sup>1</sup> Publicado en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org) y en Grau, Olga, Luongo, Gilda, Castillo, Alejandra, González, Verónica y Santander, Elsa. (2016). *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*. Santiago: LOM.

<sup>2</sup> En este apartado mi propósito es dialogar puntualmente y de modo posicionado con el título provocador del Tercer Circuito de Disidencia Sexual: “¡No hay respeto!”, realizado desde el 30 de mayo al 3 de junio del año 2011. En esa ocasión leí una primera versión de este escrito.

<sup>3</sup> Ver: Corominas, 2000, 504.

que tuvo lugar, y por ende, alude al pasado ligado indefectiblemente a la memoria. Mirar hacia atrás. Me quedo pensando y sintiendo desde esta acepción, sobre todo en su conexión con el tema de este escrito: sexo e infancia.

## Escenas de infancia

### Escena 1

Una enorme casa de veraneo en el balneario de la costa central de Chile. Las Cruces, calle Lincoln 100, finales de la década de los ochenta. Detrás de la casa, un amplio patio trasero con arena y doca, llamado por sus habitantes 'la playa privada'. Allí cuatro infantes completamente desnudos juegan. Tienen alrededor de cuatro o cinco años, dos niñas y dos niños. Cuatro figuras adultas los observan recortados desde una ventana del segundo piso. Son dos madres y dos padres que están en sus treinta. Ninguno de los infantes se percata de estas presencias. Los niños y las niñas comienzan a auscultarse el ano. Cada tanto unos y otras se agachan y abren sus nalgas para que lxs otrxs espectadoras puedan mirar a sus anchas el orificio anal, el de turno. Una de las niñas se complace mucho abriéndose para mostrarse generosa una y otra vez. Luego se ríen, a carcajadas, hacen gestos de disfrute, de jolgorio ante la visión, ante el hallazgo del agujero. Los padres y las madres que miran por la ventana anhelan una cámara fotográfica en las manos para captar la escena. No la hay. Permanecen disfrutando, a su vez, el juego de descubrimientos corporales de sus hijas e hijos. Años después, cuando lxs niñxs ya no lo son, las madres y los padres les narran esta escena a los ya adolescentes. Las muchachas y muchachos los atraviesan a coro con una negativa rotunda, una respuesta avergonzada respecto de la ocurrencia de este hecho. Según ellxs nunca habría tenido lugar. Más tarde, cuando los protagonistas se han convertido en jóvenes, las madres y padres vuelven a evocar esta escena. Ya no responden tan avergonzados, pero vuelven a negar con insistencia, dudan del suceso y califican esta historia como una de imaginación.

### Escena 2

Una casa antigua del barrio Chacabuco, década de los cuarenta en Santiago de Chile. Una niña y un niño juegan. No son parientes

cercanos, sino vecinos. Esa cercanía los une, ahí radica su proximidad. El niño le dice a la niña —ven, vamos al baño, yo te la chupo y tú me la *chupai*. La niña sale corriendo, espantada por algo que no sabe definir.

### Escena 3

Una casa muy pobre y rara, de difícil descripción arquitectónica. San Miguel, zona sur de Santiago. Década de los sesenta. Una pieza-comedor rectangular fría, con dos agujeros por ventanas, cubiertos por unas telas que hacen las veces de cortinaje. Un muchacho de alrededor de diecisiete años está sentado en una silla de palo. Al frente del adolescente se ve a una delgada niña de ojos grandes, tiene seis años, es su hermana. El joven se saca el pene y obliga a la niña a succionarlo. La niña lo hace extrañada.

### Simone de Beauvoir: infancia y sexo

Simone de Beauvoir me confiere sentidos varios sobre infancia y sexo a partir de su escritura de *El segundo sexo* (1962b) y *Memorias de una joven formal* (1989). Me place descubrir, desde mi lectura atenta y gozosa, el impulso de la autora por negar las diferencias entre niño y niña en la primera infancia. Me seduce, asimismo, notar que en las distintas etapas de su pensamiento el lugar de la infancia cobrará mayor importancia modificándose en su sentido.<sup>4</sup> Simone afirma que el pene no contaría como carencia para la niña, esa excrecencia nada tendría de envidiable, así como el sexo suyo, secreto e interno, tampoco contaría en su interioridad compitiendo con el colgajo. De este modo, pienso, la primera escena que he narrado en el apartado anterior pondría el acento en esta línea de pensamiento. El ano sería el lugar de atención, exploración, descubrimiento que iguala a niños y niñas, sitio de jolgorio compartido. El énfasis que pone la filósofa francesa en esta postura devela su interés por distanciarse del psicoanálisis y la consabida argumentación del

<sup>4</sup> En el marco del Seminario interno que convoca el proyecto “Filosofía, literatura y género: la escritura de Simone de Beauvoir”, descubro en las lecturas de textos filosóficos de la autora, *Phyrrus el Cinéas* y *Pour une morale de l’ambiguïté*, la constante presencia de la infancia a la cual Simone de Beauvoir recurre para ejemplificar sus elucubraciones filosóficas. Sin embargo, a partir de sus escrituras autobiográficas le otorga un lugar de importancia capital en la vida del ser humano, hombre o mujer.

trauma del complejo de castración y su consecuente relato de la envidia del pene en las niñas. Simone dirá:

Los psicoanalistas que suponen, después de Freud, que basta el simple descubrimiento del pene para engendrar un traumatismo, desconocen profundamente la mentalidad infantil que es mucho menos racional de lo que suponen, pues no plantea categorías decididamente opuestas y no se fastidia con la contradicción (1962b, 22).

Simone asienta, por lo tanto, que la socialización de la niña y del niño en manos del mundo adulto será la responsable de la inevitable supremacía del pene al instituir una situación que dejará al niño instalado en la zona de privilegio para la constitución futura de su subjetividad: “Cuando la niña muy pequeña ve un pene y dice: ‘yo también lo he tenido’ o ‘yo también lo tendré’ o ‘yo también tengo uno’ no se defiende de mala fe: la presencia y la ausencia no se excluyen” (1962b, 22). Ante esta no exclusión proveniente de la infancia, la mirada del mundo adulto se volverá fundamental en tanto afirmación de la diferencia devaluada, será una tiranía y ejercerá una magia poderosa en las y los infantes, los moldeará a su gusto. Repetirán sin dudar los mandatos de la tiranía: “No se necesita mucho para que un niño se convierta en mono”, dirá al respecto. Ambos, niñas y niños dependen de esta mirada que los protegería del desamparo. Dicha (des)protección los marcará de manera indeleble: a unos se los valorará en su condición de ‘hombrecitos’ y a las otras se las minusvalorará en su condición de ‘mujercitas’. *El segundo sexo* resultará implacable en su agudeza para analizar la diferencia sexual densa en nuestra cultura. Inaugura de este modo, una (in)cierta crueldad feminista para desollar, tirar de la piel y dejar en carne y hueso vivos la construcción sexo-género.

Simone de Beauvoir –quien sigue en sus planteamientos a Helene Deutsch, psicoanalista contemporánea a Freud dedicada a los estudios sobre sexualidad de la mujer–, expresará que el pene tendrá un papel importante en el “destino de la niña”, ya que aun cuando esta no desee poseerlo, desarrollará un temor difuso respecto de su sexo secreto e interior del cual emanará una opacidad. De este modo Simone toma la figura de la muñeca como una metonimia de la excrecencia faltante.<sup>5</sup> El niño

<sup>5</sup> Asocio esta imagen de la muñeca planteada por la filósofa con el cuento “La muñeca menor” de Rosario Ferré. En este texto el lugar de lo siniestro se despliega

tiene su pene para jugar, será su juguete inevitable y se prolongará —a partir de él— como sujeto trascendente. Desatará su audacia desde esa protuberancia carnosa alabada por padres y madres. La niña que no empuña nada, tomará la muñeca en la cual situará su extensión. Este juguete artificial calza perfecto para comenzar a identificarse con ella como su doble, ya que puede llegar a ser esa “muñeca maravillosa”. Me detengo a pensar en las muñecas, materialidades que hace veinte o más años no mostraban signos en su zona genital. Decir ‘poto de muñeca’, en aquellos tiempos, implicaba aludir a una zona de la entrepierna plana, carente de relieve, vellosidades o pliegues que simularan las hendiduras y carnosidades que caracterizan, habitualmente, a la múltiple genitalidad femenina.

Sospecho que esta superficie genital extendida en los apreciados juguetes de las niñas debe haber producido otra singular extrañeza escamoteada en su decibilidad o, tal vez, solo balbuceada en (in)ciertas discursividades que se refieren al imaginario infantil de niñas y niños.

### Infancia en *Memorias/memorias de infancia*

Olga Grau, compañera feminista de indagaciones, señala:

Si infancia (*infantia*) es lo que no se habla, lo que no se deja hablar, o escribir, podemos entenderla también como lo que se resiste a darse completamente y de modo directo, *lo in-donado* y también lo perdido, que burla cualquier deseo de saber absoluto. Puede devenir en lugar de fantasías, de recurrencia a lo imaginario, de posible intervención de un origen de nosotros mismos, de la constitución de un relato primario respecto de nuestra subjetividad (2006, 185).

En sus escritos autobiográficos, Simone de Beauvoir al narrar su infancia acomete esta empresa en la que coexisten memoria e imaginación. En su relato emerge una niña que crece fundamentalmente entre mujeres. Sus primeros años serán narrados como seguros y privilegiados. La autora

---

en/desde las figuras femeninas: tía y sobrina repiten el eco madre-hija en toda la complejidad de dicho vínculo. Sería interesante realizar una lectura beauvoireana del poderoso cuento de la escritora portorriqueña.

vuelve a reconocerlo en *Final de cuentas*<sup>6</sup> escrito a los sesenta y cuatro años. Señala la importancia que tiene el hecho de vivir una infancia afortunada rodeada de cariño, estimulada para la exploración y confiada a la seguridad y cuidados benéficos de mujeres adultas.

Resulta particularmente bello cuando Simone rememora su cuerpo de niña y las zonas fundamentales de este para vincularse con el mundo. Cautiva mi lectura el lugar de la boca como territorio corporal que le permite abrirse al mundo: “Por la boca el mundo entraba en mí más íntimamente que por mis ojos y mis manos” (1989, 10). Descubre el placer que le producía aquel modo de consumir el mundo:

Yo hacía crujir entre los dientes la cáscara de la fruta confitada [...] si este universo en que vivimos fuera totalmente comestible, ¡qué fuerza tendríamos sobre él! Adulta hubiera querido comerlos almendros en flor, morder las peladillas del poniente (1989, 11).

De modo intempestivo escucho el eco silente de la vejez que pulsa incierto en la infancia o en su memoria de ella. Entonces vuelve a esta escritura otra escena centrada en la boca, solo que esta vez resulta ser la otra punta, la de la vejez, y la pronta muerte de la madre relatada en *Una muerte muy dulce*. El sitio de la boca hermana a madre e hija en la memoria de infancia y de vejez. En esta imagen no solo aparece la forma de una boca de mujer niña o madre-vieja. Me toman por asalto sus posibilidades: su expansión hacia la lengua, los labios, los dientes como frontera dura o límite, y en sus recovecos, algunas protuberancias suaves y rosáceas. El hueco de la boca, ese agujero que es una abertura, apertura del gusto, ese tan singular e íntimo sentido.

Por otra parte, su cuerpo entero participaba en la rebelión o revuelta contra ese mundo copado de adultxs que la constreñían, la subordinaban, la transformaban en cosa; se sentía “la presa de sus conciencias”. Entonces, tenía lugar la pataleta:

aferrándome al suelo, pataleando, oponía mi peso de carne al férreo poder que me tiranizaba; lo obligaba a materializarse; me encerraban en un cuarto oscuro entre escobas y plumeros, entonces

<sup>6</sup> En este libro la autora rememora otra vez su infancia. Sin embargo, esta vez es otro el tono que la cubre puesto que la recrea desde su vejez (Beauvoir, 1974, 12-25).

podía golpear con los pies y las manos en muros verdaderos, en vez de debatirme contra voluntades inasibles (1989, 16).

Simone, niña de cinco años, se sentía superior porque nada en ella faltaba, percepción contraria a la que el mundo adulto le hacía sentir y le imponía. La manifestación de la violencia en la infancia cobra un relieve seductor en tanto ofrece la posibilidad fugaz y evanescente de lo que me siento tentada en llamar ‘la resistencia infantil’. Más tarde, la lectura constituiría otro atisbo de impulso libertario. Aunque vigiladas, las lecturas de literatura infantil a las que accedía le abrían el mundo y ampliaban su horizonte:

Como buena neófita me encantaba el hechizo gracias al cual los signos impresos se transformaban en narración, sentí el eco de inventar esa magia. Sentada ante una mesita empecé a escribir frases que serpenteaban en mi cabeza; la hoja en blanco se cubría de manchas violáceas que contaban una historia. A mi alrededor, el silencio del vestíbulo se volvía solemne: me parecía que celebraba misa (1989, 55).

Junto con la lectura, la escritura deviene otro poder liberador que comienza en la infancia; incardinada a manera de vehemencia infatigable, azotará con su violencia al mundo que la rodea. Por ello la escritura se hará próxima al impulso rebelde que fluía de las pataletas.

Simone señala que como no tuvo hermanos, nunca creyó que algunas licencias le serían negadas a causa de su sexo, nunca se sintió defraudada por ser una niña. Los niños con los cuales podría haberse comparado no le parecían prestigiosos, pues ella era mucho más despierta, vivaz e inteligente que sus compañeros de infancia. Por eso afirma haber sentido vivamente su infancia antes que su femineidad. A la vez, cuando miraba el mundo adulto su percepción era ambigua. Si bien los varones de su familia parecían superiores, se daba cuenta de que las mujeres en la vida cotidiana tenían preeminencia. Beauvoir asevera: “En mis juegos, en mis reflexiones, mis proyectos, nunca me transformé en un hombre; toda mi imaginación se empleaba en anticipar mi destino de mujer” (1989, 58). Descubre, asimismo, que el amor puede estar en “*otra parte*” cuando niña, mira hacia la calle y observa aguda el tránsito de la gente, entonces divisa a una muchacha alta que hacía saltar a unos niños a la cuerda, iba vestida

con traje sastre color verde. Sus mejillas rosadas y su sonrisa tierna la llevan a decir a su hermana menor: “¡Sé lo que es el amor!” (1989, 57). Ese relámpago amoroso conectado a figuras femeninas se repetirá más tarde, a los diez años. Conocerá otra vez el amor en una niña de su edad: Zaza.<sup>7</sup> Compañera de colegio, la cautivará con su desplante, fresca, irreverencia e inteligencia. Se enamorará de ella, aun cuando Zaza no le correspondiera del mismo modo ese sentimiento. En *Final de cuentas* afirma a la vez que se pregunta:

[F]ui yo quien forjó esa amistad a la que Zaza se prestó gustosa, sin suponer hasta qué punto yo me comprometía. ¿Hubiera variado sin ella mi vida de adulta? Es difícil decirlo. Conocí, gracias a Zaza la alegría de amar, el placer del intercambio intelectual y de las complicidades cotidianas. Me hizo abandonar mi personaje de niña sabia, enseñándome, aunque superficialmente, la independencia y la irrespetuosidad (1974, 19-20).

La importancia de Zaza es radical cuando testifica: “[T]ampoco puedo imaginar una infancia sin Zaza” (1974, 20).

Simone vuelve al cuerpo cuando narra sus fantasías de niña, sus imaginaciones la situaban en el lugar de la víctima; sin embargo, de alguna manera convertía en desafío la pasividad a la que la condenaba su sexo. Aparece así la dualidad cuerpo desnudo/cuerpo vestido que podía vislumbrar. La literatura le ofrecía la ocasión del desnudo dado que como niña burguesa nunca había experimentado la desnudez. El pudor del medio burgués en el que fue criada le impedía la exposición de su intimidad, le habían enseñado a no mirar su cuerpo y a vestirse sin descubrirse. El baño —única instancia para el desnudo completo— solía estar en manos de Louise, la mujer que la nutrió afectivamente en su infancia, pero ella la friccionaba tan vigorosamente que en ese evento no cabía el disfrute. Señala: “No obstante yo había conocido la dulzura de los brazos maternos; en el escote de algunas blusas nacía un surco que me molestaba y atraía [...] demasiado ignorante para inventar las caricias, usaba rodeos” (1989, 61).

<sup>7</sup> Ver “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir”, donde indago sobre este y otros vínculos con diversas figuras femeninas que la sujeto de la narración autobiográfica narra. Estos resultan iluminadores de la polifonía vital escenificada por la autora en *Memorias de una joven formal*.

De la mano del mundo adulto se entera de las “malas lecturas”, las “malas conversaciones” y las palabras “inconvenientes”. Un episodio cobra relevancia. El relato surge de la boca de un predicador que cuenta cómo una niña precoz y muy inteligente —pero con poca vigilancia paterna— encuentra lecturas poco apropiadas, “malas lecturas”, que le generan la pérdida de la fe y desatan su horror por la vida. Finalmente la niña se suicida. Las zonas que se le abren a Simone a partir de estas prohibiciones cobran un registro de extrañeza, una confusión que no logra calzar con sus entendimientos y entonces surgen las preguntas: ¿por qué son libros prohibidos?, ¿qué más hay?, ¿qué significan “pérdidas blancas” y “pérdidas rojas” ?; “¿[q]ué relación habría entre ese asunto tan serio, el nacimiento de un niño y las cosas inconvenientes?” (1989, 89). Ante unos versos de una canción cantada por tía Hélène frente al piano se desataban otras interrogantes: “Tus senos blancos saben mejor a mi boca golosa que las fresas del bosque y la leche que bebo en ellos...” Ese comienzo de romanza nos intrigaba mucho: ¿había que entenderlo literalmente? ¿Ocurre que el hombre beba la leche de una mujer? ¿Es un rito amoroso? En todo caso, esa copla era sin lugar a duda “inconveniente” (1989, 89).

### A modo de cierre

Suele ocurrir que imaginamos el lugar de la infancia en la escritura como aquel capaz de donarnos zonas de intensidad poética en la que se cuela algo añorado por perdido. Sucede así porque la recuperación de la memoria de infancia aparece inevitablemente asociada a sensaciones, percepciones, emociones antes que a elaboraciones reflexivas o filosóficas. Asimismo, suele ocurrir que en esas rememoraciones no solo tendrá cabida el desconcierto, también el gozo y el dolor se hallarán inextricablemente fusionados. Una intensidad que cobra matices varios y que puede conmovernos para pensar en los múltiples pliegues de una etapa que nos constituye de modo radical durante toda la vida y que permanece pulsando emotivamente hasta la vejez, como si se unieran dos puntas en un abrazo. Tal vez la imposibilidad de nombrarla, narrarla en el momento de su emergencia le agrega una potencia inigualable como sitio de creación, de disfrute, pero también de interrogación respecto del modo en que la fragilidad de esas experiencias vividas porta la inevitable

radicalidad de los vínculos. Quizá no exista zona de la vida más violentamente expuesta en este sentido. Los otros y otras que nos rodean cuando niñas, niños, resultan imprescindibles y, por gracia o desgracia, serán definitivos para incidir en la forma y sentido que tome en nuestra imaginación su recreación o repetición de cada infancia vivida.

LECTURA/ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA:  
VIOLETTE LEDUC Y SIMONE DE BEAUVOIR<sup>1</sup>

*Violette Leduc no quiere gustar; no gusta y hasta aterroriza.*

**Simone de Beauvoir**

*Yo leía, releía el nombre, el título: una mujer escribía en nombre  
de millones de mujeres, como si todas las mujeres fuesen capaces  
de escribir. Yo leía, releía el nombre de Simone de Beauvoir, me  
acuerdo del mar a la una, del sol, de la cresta de las olas.*

**Violette Leduc**

*Escribir la palabra imposible en la curva de un arco iris.*

**Violette Leduc<sup>2</sup>**

Esta vez se trata de interpretar, es decir, re-visitar en sus sentidos múltiples y de modo dialógico, las escrituras autobiográficas de Violette Leduc y de Simone de Beauvoir a partir de un ímpetu de lectura comparativo. En primer lugar, me interesa seguir los textos de ambas autoras francesas porque compartieron un vínculo originado, fundamentalmente, en el seno de la labor intelectual a la que se entregaron con pasión: escribir. Ergo: Simone leyó a Violette; Violette leyó a Simone. Ambas sentían una admiración mutua por el espacio escritural que las constituía como sujetos libres. Ambas se situaron en contextos intelectuales disímiles: una desde los márgenes, sin conexión con la reflexión filosófica, la otra desde una incierta centralidad ideando, pensando, inmersa en un 'entre' disciplinar: filosofía, literatura, política sexual. Interesan, de este modo, las diferencias entre ambos estilos de escritura como una zona que es necesario iluminar, no solo para detectar los giros escriturales autobiográficos que ambas proponen, sino también para diferenciar los devenires subjetivos femeninos presentes en la particular escritura de modalidad autobiográfica: la

<sup>1</sup> Publicado en [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org)

<sup>2</sup> Deseo agradecer de modo cómplice a la compañera feminista de amar Julia Rojas, quien puso en mis manos anhelantes los dos libros, casi inhallables, de Violette Leduc que forman parte del *corpus* para este escrito crítico. ¿Qué haríamos sin estos vínculos amorosos y cómplices que sostienen nuestras obsesiones de lecturas/escrituras?

presencia del “yo” reinventado se erige como materia de la enunciación y como materia del enunciado, así se levanta una (im)posible reflexividad teñida por la diferencia política sexo-género, entre otras.

Para efectos de este asedio heurístico, considero los textos autobiográficos de Violette Leduc *La bastarda* (1967) y *La locura ante todo* (1973); de Simone de Beauvoir serán materia de trabajo indagativo los textos autobiográficos *Memorias de una joven formal* (1989), *Cartas a Nelson Algren* (1999), *La plenitud de la vida* (1961) y *Final de cuentas* (1974).

### Dos mujeres escritoras

“¿Escribir o callarse?” (se/nos) pregunta Violette Leduc al finalizar su texto *La locura ante todo*. El espacio genealógico de tono gris abierto por Simone de Beauvoir pareciera ser el difuso eco que responde a esta pregunta inquietante: perseverar en la voluntad de escribir como antes lo habían hecho otras ‘hermanas’ (Beauvoir, 1989, 346, 145). En el inicio infantil-adolescente de la escritura, será para Simone, una labor centrada en cartas, diarios, cuadernos y una tentativa abortada de novela sin nombre. Violette Leduc, sin mucho sentido, comenzará escribiendo, de adulta joven, “suelos” para una editorial. Notas livianas y breves en las que tenía que publicitar, indirectamente, los libros de autores que no se vendían. Lo hará a contrapelo, pensando obsesivamente en la crítica que su madre le hacía de modo insistente: “Es pesado, es demasiado pesado lo que escribes” (Leduc, 1967, 161-162). Luego aparecerá la posibilidad de escribir relatos para una revista; con fortuna este medio la publicará en alguno de sus números (Leduc, 1967, 327). Exultante, delirará imaginando que persigue a lectores (posibles) que portarían su publicación bajo el brazo. Los vigilará en su trayecto ciudadano para atisbar su reacción –sus rostros, sus cuerpos– ante su existencia como escritora (Leduc, 1967, 330-332). Los lectores huidizos e inciertos en Violette cobrarán una materialidad certera en Simone de Beauvoir, serán representados como el anhelo afirmativo de regalarle libros al mundo (Beauvoir, 1989, 146). Simone no dudaba, sentía que tenía al mundo en sus manos al ser escritora.

Si Violette Leduc persevera en la escritura de una obra, ocurre porque Maurice Sachs alabaré sus cartas y porque ante la escucha hastiada de su relato de infancia –repetido hasta el cansancio– le recomendará que

escriba acerca de ello. Violette lo pensará, pero dirá descreída: “La expresión recuerdos de infancia es una trampa para idiotas. No podemos reencontrar nuestras primeras impresiones de cuando teníamos un año, dos años, tres años. ¡Ah los adultos se vuelven putos para explotar a los niñitos que han sido!” (1973, 15). De este modo raspado encarnará el impulso que la llevará, de modo ambivalente, a la ardua labor de la disputa con las palabras desde el trabajo de rememoración. Por el contrario, Simone de Beauvoir relatará que desde siempre las palabras fueron un espacio de seducción a pesar de que (o tal vez a causa de ello) con su negra magia le mordieran el corazón (1989, 22). Tempranamente, en su infancia, escuchará los cuentos y se fascinará con los mundos representados allí. Luego buscará ansiosa los libros y hará trampas para violar las censuras maternas entre las páginas semiabiertas de los textos (1989, 85), así llegará a construir una férrea voluntad para escribir y para leer de modo interminable.

Ambas mujeres contemporáneas arribarán –de distinto modo– a la escritura (su zona cara) y su obra se armará con énfasis desde el género autobiográfico. Ambas sentirán la necesidad de volcarse sobre la memoria y la imaginación: volver a ese pasado que las constituye como sujetos en devenir. Las preguntas obsesivas respecto del “yo” singularizado en trama con otras y otros, se transformará en materia de la escritura. Violette Leduc, lo nombra así: “el desmoronamiento entre mi pasado y mi presente” (1973, 10). Simone de Beauvoir entrega un signo interesante respecto de esta obsesión en *Memorias*: su desacomodo radical entre lo que el “yo” es para sí mismo y lo que es para los demás (1989, 143). Esta batalla, ese tironeo, división y desajuste existencial marcado por la diferencia sexo-género la impulsaría por este camino. Constituirse una misma en materia de imaginación, pero sin poder evitar la incardinación con la vida. Ese sitio llevará a ambas mujeres a visitar una y otra vez escenarios escriturales cuyo referente será la historia propia reinventada, genéricamente marcada. Violette dirá: “Existo cuando escribo”, pero dudará: “Depender del vocabulario ¿es existir? Buscar frases, encontrar frases” (1973, 240).

Este espacio discursivo común en ambas escritoras se verá resquebrajado por las diferencias, que, desde esta lectura crítica, considera de modo proliferante a partir de la noción de las ‘diferencias diferentes’ entre mujeres. Esas tramas que a veces nos llevan a errar, políticamente hablando,

al buscar solo lo común, como si fuera posible concordar a ultranza; como si el decir de una constituyera lo mismo que el decir de otra. En ambas autoras estas diferencias diferentes se manifiestan en sus condiciones de producción; el tamaño y la forma del nido que las acoge para circular como creadoras; las estrategias para insertarse en el mundo intelectual y por último, el estilo escritural que, en definitiva, y para decirlo bajtiniana-mente, constituye toda la escritura (Batjín, 1990, 251).<sup>3</sup>

He dicho ya, en otros escritos que la escritura autobiográfica de mujeres permite tender puentes entre lo ético-estético y lo político porque nos sitúa de lleno frente a interrogantes respecto de la constitución de sujetos que necesitan construirse como “existentes” en las disputas por el espacio literario y por la construcción-revolución en la anchura del mundo. Insisto, en consecuencia, en recuperar la noción de ‘literatura menor’ de Deleuze y Guattari<sup>4</sup> para delimitar aquellas tramas que emergen de estos discursos verbales de complejo estatuto literario en relación con las canónicas maneras de hacer literatura. Dicho estatuto –heterogéneo en el caso de estas producciones autobiográficas– no hace sino legitimar la necesaria tensión entre las escrituras de las mujeres y el canon literario (y filosófico), provocando así su inscripción en una trama disciplinar heteróclita, alterada por la presencia de la diferencia sexual (entre otras), siempre en contextos, que tiende a desorganizar, desordenar, en definitiva a hacer explotar las fronteras de las disciplinas artísticas, de las ciencias humanas.

**El (des)encuentro entre Violette y Simone: cuerpos en re-conocimiento**  
Violette Leduc será (des)afortunada al encontrar en Simone de Beauvoir una lectora que la leerá con avidez y le será fiel en esta zona. Le entregará

<sup>3</sup> En relación con el problema de los estilos genéricos, Batjín señala la importancia de considerarlos como estilos genéricos de determinadas esferas de la actividad y de la comunicación humanas. Una función específica de los géneros discursivos (científica, técnica, periodística, artística, cotidiana, etc.) y las condiciones determinadas generan la elección de tipos estilísticos que irán siempre indisolublemente ligados a tipos temáticos y composicionales. Es decir, el teórico ruso afirma que donde existe un estilo, existe un género. Pero también señala la estrecha conexión entre el enunciado, su estilo, la composición, el aspecto temático y la actitud valorativa o expresiva del hablante.

<sup>4</sup> Ver “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir” en este mismo libro.

ansiosa su carpeta naranja, aquella que elige para guardar las páginas de *La asfixia*, en febrero de 1945: “una carpeta con broches de antes de la guerra” (1973, 13). “París ha sido liberado”, repetirá una y otra vez, pero ella no lo había sido: presa, descuartizada, encadenada, será bautizada como “París manteca” a causa de sobrevivir como traficante de dicho producto y alimentos escasos en los períodos de guerra.

Comienza a frecuentar el café *Flore*, para vigilar a Simone. Sus ojos nos entregan la visión de la afamada:

Su peinado: una construcción; sus cabellos tirados hacia atrás, recogidos en arco en medio de la cabeza; Su frente: sí una playa; Allí revoloteo, me afano, no tengo más que una hora para vivir, lo digo, lo redigo [...] veo mejor y mejor a una mujer escritora [...] Simone de Beauvoir escribía un libro: ¿dónde? En el oxígeno que yo respiraba. Una decena de metros separaban su mano que tenía una estilográfica, de mi mano, que tenía un cigarrillo. Una mujer, vestida como todo el mundo, escribía sus libros en público, pero no miraba a su alrededor. Se borraba bajo el esfuerzo (1973, 30).

Más allá, en el café, Sartre escribía “sin separarse de su pipa”. Ella los observaba “escribiendo como desbocados” y se preguntaba: “¿Qué soy yo cuando lo recuerdo? Un centinela a las puertas de la literatura” (1973, 31). El encuentro cara a cara. Califica de “chica” la carita de Simone, como para transparentar la ternura que le provoca su rostro serio, modesto. Luego de meses de espera para el encuentro que sería su felicidad plena de lectura/escritura, ve a Simone “resplandeciente y segura de sí misma” (1973, 34). Un encuentro breve. No es Violette quien le entrega la carpeta naranja, sino Bernardette, su amiga. Una intermediaria necesaria para salvar su palpitante temor. El “Buenas”, saludo escueto de Simone, quedará resonando en la escritura de Violette y se abrirá para dejarla en un parque y será como el otoño, como una hoja que debe caer y no cae, como un río de hojas muertas. Nota que su voz es ronca, húmeda. Simone la leerá veloz, diecinueve horas luego de su encuentro le dirá por teléfono: “Me gustan sus recuerdos [...] quisiera hablar con usted” (1973, 39). Violette agradece en su estilo, temblorosa, mezclando objetos disímiles y ronroneando de modo bello: “Doy las gracias al canasto en la alcantarilla, a la verruga en la nariz del pimientito, al moco

del chico que llora” (1973, 40). El relato del encuentro pone su espera en el *Flore* como un personaje. Recuerda su voz la primera y la segunda vez, son imágenes poéticas. En la primera: “Los árboles se estremecen en su tul violeta” (1973, 44); en la segunda: “Su voz es un poco velada. Es un desgarramiento tras una pantalla, es una melancolía en un segundo plano” (1973, 44).

Simone la aconseja, la guía, la conduce en medio de esa atrevida escritura autobiográfica que admira. Recurriría a sus redes. Le dará a leer su manuscrito a Sartre, a Camus, los popes de la literatura. Buscará aliados masculinos. Finalmente, le dirá que es rica en ideas, le pedirá que modifique el final, la publicarán en un número de *Les Temps Modernes*. Le pregunta cómo llegó a la escritura; Violette a todo dice que sí: “¿Porqué no iba a decir que sí al paraíso que me ofrecía?” (1973, 44). Volvería a ver a “esa que escribe en un café” (1973, 46).

Nombra su quehacer puesto en manos de Simone:

mis gestos, mis tics, mis movimientos, mis preocupaciones, mis impulsos, mis crisis, mis deslumbramientos, mis tesoros, mis despojos, mis caídas, mis saltos, mis desequilibrios, mis enderezamientos, mis éxtasis, mis agonías, mis desfallecimientos, mis curaciones, mis abyecciones, mis errores, mis humillaciones, mis desmoronamientos, mis ascensiones... frases que, de ahora en adelante, le pertenecían (1973, 47).

Releyendo lo que su lectora afamada había leído –ahora que posee esa lectura que la exalta–, Violette puede pensar en su propio estilo de escritura. Dice de él que es entrecortado, se pregunta irónica por qué no llamarlo “bidet Luis XVI” (1973, 47). Asegura que para aplicarse, se aplica cuando escribe y se convierte en “una abeja sobre una flor” (1973, 47). Bellamente, señala que cuando escribe persigue “la honestidad de un zapatero” (1973, 47).

Pareciera que después de tanto escribir, en su último libro autobiográfico, *La locura ante todo*, es posible alcanzar una claridad borrosa respecto de su quehacer. Asediará lo que significa escribir: “Escribir, lo he dicho, es recogerse, es ser una abeja feroz” [...] Buscar la palabra justa es concentrarse, es también perderse en los laberintos de la impotencia” (1973, 107). Lo renombra así: “Me inclino, me enderezo: mi deseo de escribir mejor. Si

supieran hasta qué punto soy seria cuando me afano, me concentro. Hago malabarismos con lo que encuentro. Con el cuaderno cerrado me acuso de vivir. Morir escribiendo” (1973, 109). La desvela el estilo:

El estilo. El hermetismo de un estilo. La claridad de un estilo. Las grandezas de un estilo. Darle pellejo al estilo. Escribo, no tengo porvenir, lo abandono en la página de mi cuaderno. Tarea absorbente. La escoba del barrendero es más real y verdadera. Cierro el cuaderno, guardo la pluma Blanzky-Poure en el cajón (1973, 109-110).

La lectura generosa de Simone de Beauvoir posibilita ensanchar estos intentos por precisar una labor extenuante, le permite desplegar sus imaginaciones respecto de la labor de ‘abeja feroz’. Sin embargo, nunca podrá ser nombrada como totalización, cruzada por anhelos imposibles, por sus abismos y a veces, por algunas esquinas que simulan protección. Nos la entrega para que paladeemos esa infinitud:

No: no entro en trance antes de escribir, ni después de haber escrito. Lustrar un mueble tiene el mismo valor [...] Aprieto los dientes, rodeo una antena de televisión, una chimenea asombreada, esas son mis profundidades. Deshielo una sensación, una comparación. Es de día, es mi noche. Tengo una cruz, no huyo de ella cuando tengo la palabra justa. Mi esperanza de alcanzar la meta también es mi precipicio. Si encontrara esa palabra no sería exacta, sino la exactitud. No hay más que palabras definitivas. No hay otras palabras. Tengo una fiebre de buscador de oro para encontrar esa palabra: el diamante de una obrera (1973, 47).

Dirá que calificar “es tomar en brazos a un ausente. Todo lo que escribimos estará ausente” (1973, 48). La presencia de la ausencia, en consecuencia la desvela, la enamora, la pierde, la acecha; se calienta y se cuida para continuar en esa lucha. Pienso en Paul Ricoeur cuando señala el sitio ostensivo de la memoria, ese lugar que hace presente lo ausente y por lo tanto, ante una imagen-recuerdo podemos expresar: ¡es ella!<sup>5</sup> Así siento con la escritura de Violette, pareciera que en ella el “olvido de reserva”

<sup>5</sup> Ver “Crimen y escándalo: sujetos femeninos en *Memorias* de Simone de Beauvoir” en este libro.

es perentorio, pulsa por aparecer de modo abrupto y cuando ello ocurre termina por regocijarnos gracias a esa labor de obrera, gracias a esa fiebre de buscadora de tesoros que la (des)anima desde la emergencia del “placer preliminar” (Ricoeur, 1987, 144).

Dirá, borrándose, que gracias a Simone persevera en este trabajo, o tal vez haciéndose siamesa de “la que escribe en un café”: “¿Debo seguir contando? ¿No debo? Si me detengo suprimo a Simone de Beauvoir. Es ella quien me ha ayudado a escribir mis libros, he seguido escribiendo por ella” (Leduc, 1973, 51). Simone de Beauvoir, la alentará siempre preguntándole: “¿Ha trabajado?” En otras ocasiones se lo dirá como mandato en sus despedidas: “Hasta pronto...trabaje” (1973, 123). Violette lo toma como algo sólido. La intelectual la conminará a seguir adelante a pesar de que sus libros no se vendan. Le presentará a sus amigas escritoras, entre ellas a Colette Audry, Nathalie Sarraute, a Jean Genet. Simone de Beauvoir sabrá saludar en ella a “un escritor” (1967, 7). La reconocerá en su genialidad, en su estilo único. La filósofa francesa en el “Prólogo” que escribe a la novela *La bastarda*, señala que Violette cree que la escritura podría servirle de salvación. “Escribiré, abriré los brazos, abrazaré los árboles frutales y se los daré a mi *hoja de papel*” (1967,13). Dirá que el lector realiza la imposible síntesis de la ausencia/presencia: “El mes de agosto, hoy, lector, es una roseta de calor. Te la ofrezco, te la doy” (1967,13). El lector no responde, pero justifica su monólogo.

Simone de Beauvoir, lectora aguda, reconoce en Violette “la brillante intensidad de su memoria [...] ella siempre está allí, en su totalidad, a través del espesor de los años” (Leduc, 1967, 14). Los saltos hacia el presente eterno, anulan el tiempo. Cuando los recuerdos no bastan, “ella nos arrastra en sus delirios, conjurando la ausencia con fantasmagorías líricas y violentas. La vida vivida envuelve a la vida soñada que como una filigrana se trasparenta en los relatos más desnudos” (1967, 14). Simone se detiene con minuciosidad en las cosas que Violette nombra. Son objetos bellos y extraños: ciento veinte kilos de piedras del color de la aurora sobre las que los fósiles habían dejado sus huellas, pedazos de madera de formas inspiradas y refinados tonos de gris. Sus compañeros favoritos son objetos familiares: una caja de fósforos, una sartén, el calor y la suavidad de un

escarpín de niño, el viejo tapado de conejo y su olor a la indigencia en un banco de iglesia o la protección en un reloj. Dice de su tono ético:

Todas las miserias encuentran en ella un eco: la de los abandonados, los perdidos, de los niños sin hogar, de los viejos sin hijos, de los vagabundos, de los *clochards*, de las lavanderas de manos enrojecidas, de las sirvientas de quince años. [...] Ante las injusticias, inmediatamente se pone de parte del oprimido y del explotado. Son sus hermanos se reconoce en ellos. Además los individuos al margen de la sociedad le parecen más verdaderos que los ciudadanos bien colocados que se amoldan a su papel (1967, 19).

También se refiere a su erotismo, dice de él que ocupa un importante lugar, no es gratuito ni aparece como provocación. No ha nacido de una pareja sino de dos sexos. Por las ideas que su madre le inculcó se consideró como un sexo maldito y amenazado por los machos. Señala que de adolescente se enclaustraba en un narcisismo fastidioso; Isabelle le hizo descubrir el placer, fue fulminada por su cuerpo transformado en delicias. Simone dice: “Entregada al género de amores que se califica de anormales, ella los ha reivindicado” (Beauvoir, 1967, 16).

Sabrán ver en Violette el contexto de soledad desolada que percibe como peso en sus hombros. Le confesará que la conoce y por ello Violette dirá: “es una sicóloga” (1973, 108). Simone le propone verla al menos una vez al mes. Así lo deja de manifiesto en sus cartas a Nelson Algren:

Te hablé de una mujer muy fea que estaba enamorada de mí. [...] Me dio el manuscrito de un libro que está escribiendo, es un diario en el que cuenta todo su amor por mí. Es un libro maravilloso, es una escritora muy buena; siente las cosas con profundidad y las cuenta con magníficas palabras. Por eso es muy molesto leer su diario, porque trata de mí. Siento por ella una especie de admiración y, desde luego, una gran amistad, pero la suelo ver una vez cada mes si estoy en París (1999, 26).

Tiene lugar el encuentro entre dos cuerpos-escrituras, cara a cara. Simone la verá fea de modo inevitable. Le otorgará importancia a esa cualidad de Violette: su enorme nariz. A la vez, expresa su distancia de ella. Una que manifestará sentir con la mayoría de las mujeres que la rodean. Se quejará de que la deseen como madre o hermana mayor porque no ve en ninguna

a su hija, con la excepción de la rusa Sorokine (1999, 45-46). Con pesar señala las emociones que le provoca el tono vital de Violette:

la verdad es que no me importa demasiado y ella lo sabe [...]. No obstante te puedes imaginar que pasar una velada con ella no es nada fácil [...]. Y ella bebe muchísimo, y después de cenar nos vamos a un bar y ella se pone muy patética y yo me siento espantosamente mal y luego me despido de ella y ella se marcha llorosa, lo sé y dándose de cabezazos contra las paredes, deseosa de morirse [...]. Detesto tener que dejarla sola en plena calle, dejarla pensando en la muerte, pero ¿qué otra cosa puedo hacer? Demasiada amabilidad sería aún peor. Además, jamás podría besarla, eso es todo. ¿Qué otra cosa puedo hacer? (1999, 26-27).

¿No podría besarla por su fealdad? Violette repetirá en incontables ocasiones la respuesta de Simone ante la declaración de su amor: “mi vida está en otra parte”. Violette entenderá que esa “otra parte” es Sartre. En realidad, puede ser más complejo que aquello. Simone no asumirá pareja amorosa nunca de modo definitivo, sino hasta que —camino a la vejez— conoce a Sylvie Le Bon a quien asume como hija.

Mientras Simone escribe “el libro sobre las mujeres”, el “diario de guerra” y las “cartas” a Nelson Algren, le comenta a su amante estadounidense acerca de sus lazos con las mujeres, sus vínculos. Vuelve a aparecer Violette Leduc, su vínculo inmerso en la trama del quehacer escritural y del lazo amoroso que las distancia:

Ayer por la noche cené y tomé una copa con la mujer fea, que me trajo la última parte del diario que ha escrito a propósito de mí: es tremendamente bueno, escribe con un lenguaje bellissimo, y como vive totalmente sola, como es lesbiana en lo más profundo de su ser, es mucho más osada que cualquier otra mujer que yo pueda haber conocido. Es atrevida por las cosas que dice y por el modo en que las dice. Casi todas las escritoras suelen ser un tanto tímidas, incluso en el terreno artístico tienden a ser demasiado dulces, demasiado sutiles. No sé si me explico. Ésta, en cambio, escribe como un hombre con una sensibilidad muy femenina (1999, 84).

Simone de Beauvoir seguirá este eje de lectura crítica de Violette. La provocará la belleza del lenguaje, su osadía para narrar, el estilo y el modo

en que cuenta los episodios, el dibujo de los personajes, la construcción que hace de sí misma. Si Violette es lesbiana “en lo más profundo de su ser”, entonces esa diferencia quedará impresa en sus palabras, en el modo en que las trama y nos las arroja. Según Simone, esta abyección sitúa a Violette en una zona creadora que la ‘salva’ del consabido lugar pusilánime que cruza a las mujeres, ese encorsetamiento que nos impide ir más allá ante el arrojado de la escritura. Mencionará el erotismo como un espacio singular al que Violette entra de manera seductora, sin que suene grotesco o vulgar. El erotismo enmarcado en la abyección hará emerger una estética seductora, a pesar de las censuras a las que se verá obligada por políticas editoriales. Los amores y la sexualidad desplegada con Isabelle, Hermine o Gabriel y sus amores con varones homosexuales cobran relieves insospechados en la pluma de una mujer. Asimismo, Simone abrirá zonas de esa moral ingenua en la que inscribe a Violette. Sus zonas oscuras, su avaricia, por ejemplo, sus deseos perversos, no entran a tallar en la moral del bien y del mal. En *Final de cuentas* explicará que compuso con mucho gusto el prólogo de *La bastarda*:

Me gustaban todos sus libros, y éste aún más que los otros. Los releí tratando de comprender exactamente y de hacer comprender a los demás lo que los hace valiosos. Aparte del consagrado a Sade, no he escrito otro ensayo crítico (Beauvoir, 1974, 45).

En sus cartas, le comenta a Nelson Algren cómo ha colaborado con Violette para que lograra confianza en sí misma y fuera publicada su escritura; le cuenta su contento ante su consideración en el medio intelectual. Relata la tragedia de su vida y hace hincapié sobre el hecho que se encuentra tan fea que no quiere acostarse ni con hombre ni con mujer. Necesita tanto el sexo que espera impaciente la llegada de la vejez para calmar sus deseos sexuales. Simone le cuenta a su amante norteamericano cómo le habla del amor y el modo en que le incomoda porque sabe que es ella quien le inspira ese sentimiento. Se siente apesadumbrada porque al escucharla piensa en Nelson, pero no puede decírselo, para Violette esto sería infernal. Le cuenta que se emborracha, sufre por tener que terminar la velada. Sin embargo, Simone de Beauvoir se muestra convencional y tradicionalista en este juego de relato amoroso que deconstruye los vínculos heterosexuales. La halaga el deseo lésbico que despierta en

Violette, no obstante sitúa su importancia en la escritura antes que en el vínculo amoroso:

No me digas que deje de verla porque, a pesar de los pesares, estos encuentros dan cierto sentido a su vida y le resulta más llevadera si nos vemos cada mes o mes y pico y si sabe que sus libros me gustan. Además debo decir que me cae muy bien, aunque eso no es gran cosa cuando lo que se necesita es amor. Me pondré muy triste cuando a ti tan sólo te caiga bien (1999, 85).

Se extenderá aun más sobre la figura y la escritura de Violette a propósito de su muerte en *Final de cuentas*. Dirá que su vida estuvo mezclada a la de ella. Le dedicará páginas sentidas y admiradas en las que describe sus estados de locura y la superación de éstos. Dirá que su pasión intensa por la vida le permitió salir de sus extravíos. Señala la valentía de Violette y reconoce:

Cuando se sabe el esfuerzo que reclama enfrentar una página en blanco, la tensión que exige el alineamiento de frases y el desaliento que se siente a veces, asombra una energía tan perseverante, con más razón si se tiene en cuenta que Violette se encarnizaba contra un pasado de fracasos (1974, 63).

Agrega que la lectura de Violette ha sido una experiencia singular, dado que conocía de cerca los acontecimientos narrados por la autora, sin embargo se convertía en uno de sus personajes lo que le provocaba un extrañamiento puesto que los había vivido como una conciencia y como un sujeto.

Ambas se habían (des)encontrado en la escritura, ambas, en estado de soledad, habían intentado ir más allá escribiendo para lectores/lectoras, para el mundo; testimoniando de distintas formas esa materia de la escritura: el dolor y el desgarramiento de la soledad, imaginando el gozo de la vida una y otra vez, plegando y desplegando sus diversas puntas. Simone lo dirá de este modo: “compartir el dolor no libra del desgarramiento, pero al menos deja de ser un exilio” (1974, 144). Violette señalará: “Es grandiosa y musical mi pendiente de yerbas locas. Es fuego que la soledad pone sobre mi boca” (1967, 476).

## IMÁGENES CINEMÁTICAS: VULNERABILIDAD Y SOBREVIVENCIA

### ZONA DE DEMOLICIÓN. LA CASA-MEDIAGUA DE VASNIA MONCADA

Todo es un desastre en la pobreza, parece decirnos Carolina Adriazola en su filmografía *Vasnia*. Tal vez sea así. Tal vez el desastre se inoculara intravenoso en los órganos, en el corazón. El nombre del video condensa ese sitio de la desgracia que pulsa en la sujeto femenina. El texto visual en su violenta desolación provoca imaginar/reflexionar respuestas desde el sistema sexo-género<sup>1</sup> a cuestiones tales como por qué las mujeres pobres se quedan solas cargando con hijxs indeseadxs; por qué las mujeres pobres se (des)enamoran de hombres que no se sostienen a sí mismos a causa de las trampas de la masculinidad heterosexual; por qué las mujeres pobres (se)pierden y (se)violentan repetitivamente; por qué las mujeres pobres están a merced del trago, del alcoholismo; por qué dependen de la limosna estatal, por qué quedan expuestas a la explotación de los hombres-funcionarios; por qué no abortan sus embarazos; por qué repiten, inexorablemente, el abandono de hijas e hijos. Podría continuar hasta el infinito con estas disquisiciones de lectura –singularizadas desde la perspectiva de género en cruce con la diferencia de clase– a partir del filme de Adriazola. Sin embargo, me interesa tomar solo una figura del texto visual, una arquitectónica que constituye una

<sup>1</sup> La teórica afirma: “un sistema sexo-género es simplemente el modo reproductivo de un ‘modo de producción’” (Rubin, 1996). En esta distinción, Rubin se apropia del concepto marxista de producción para resignificarlo en tanto ‘reproducción’. La autora interviene el pensamiento marxista de la plusvalía, los modos de producción y la fuerza de trabajo señalando: “es preciso un trabajo adicional sobre esas cosas antes que puedan convertirse en personas: la comida debe ser cocida, las ropas lavadas, las camas tendidas, la leña cortada, etcétera. Por consiguiente el trabajo doméstico es un elemento clave en el proceso de reproducción del trabajador del que se extrae plusvalía. Como en general son mujeres quienes hacen el trabajo doméstico, se ha observado que es a través de la reproducción de la fuerza de trabajo que las mujeres articulan el nexo de la plusvalía que es el *sine qua non* del capitalismo” (Rubin, 1996, 40-41).

tentación para satisfacer el vicio de hacer una lectura feminista del video: la casa como (no)lugar de lo femenino.<sup>2</sup> Este es uno de los signos verbales y visuales<sup>3</sup> que pareciera contenerlo todo en esta producción visual de Adriazola, pero a la vez, y paradójicamente, no contiene nada porque todo es demolición.

### La casa-mediagua

La primera imagen focaliza personas alineadas en un espacio abierto, un cerro pobre de Valparaíso. Parecen momias. Están detenidas. Se ven más mujeres que hombres. Al mismo tiempo se escucha la voz de un sujeto que habla un español chileno muy bien pronunciado, casi afectado, cursi. Es un remedo de voz de locutor radial. Cuenta que él vivió cuando niño en una casa como esta: una mediagua, pero que salió adelante y sacó su carrera de asistente social y que ahora vive en Viña. Su ascenso social. Habla de lugares comunes acerca de lo que “la gente” cree respecto de quienes viven en sectores pobres: sucios, alcohólicos, drogadictos. Como gran corolario a este discurso armado para la pantalla, dice: “no es tan así”. Señala que él ahora puede ayudar a “esta gente” porque trabaja en la Municipalidad. La casa aludida es la de Vasnía Moncada, en Porvenir Alto, Valparaíso. Entretanto, la cámara enfoca a una mujer que saca las tablas de madera que cubren unos huecos, estos hacen las veces de ventanas de la mediagua situada en una elevación del cerro. Es una mujer joven, con rostro viejo, cansado, duro, adolorido, la que alza a una bebé en brazos desde un corral. La mujer, Vasnía, comienza su relato. Dice que esta casa ya no le sirve para vivir, que se filtra el agua y que vive sola con su guagua, que le dijeron en la Municipalidad que él podría ayudarla. Insiste en que necesita ayuda. Él se desliza, sibilino, y la interroga para saber de dónde viene su nombre. Vasnía reitera la pregunta por la ayuda. Hace memoria del modo en que construyó su lar: levantó este espacio con las tablas viejas de la casa anterior. Le pide, angustiada, que le consiga un trabajo. Él le dice que hay muchas personas

<sup>2</sup> Ver “El pasado no pasa, pesa o Bolaño y Donoso unidos, jamás serán vencidos” en este libro, donde trabajo la casa como arquitectónica de la contramemoria.

<sup>3</sup> Guadalupe Santa Cruz, escritora y artista visual, usa la noción de “ciudad de las casas”, como una topografía posible para referir a las ciudades múltiples desplegadas en el imaginario latinoamericano.

en espera. El hombre la calma, le pide que tenga paciencia. Ella se irrita, se impacienta y vuelve al relato evocativo de su “hacer la casa”. Cuenta obsesiva que la hizo sola con desperdicios de la otra, la vieja, la antigua, la casa de la madre. Insiste ansiosa en la petición de ayuda, vuelve a mencionar a la guagua y nombra su urgencia porque no puede esperar hasta el invierno. El hombre a su vez le reitera paciencia, le argumenta que esta actitud es importante. El contrapunto de ambos personajes y sus relatos nos arroja una primera violencia en el filme: la diferencia de clase/género pulsa como vena a punto de explotar. Estas diferencias cruzadas por la institución estatal del Municipio se vuelven virulentas en su exposición vacía de toda solidaridad o conciencia social de la pobreza extrema. Es el trámite postergado en manos de un hombre patriarcal, clasemediero, funcionario público calculador que sabrá sacar provecho desde su miserable lugar masculino de poder para explotar a la sujeto femenina en situación de precariedad.

En este primer segmento visual, la casa se vuelve monstruo de dos caras ante quienes somos espectadores. Aparece dibujo bifronte, como sitio que condensa el posible abrigo, la protección, el albergue; también el líquido cálido del útero materno, la vida; por otra parte, se bosqueja como lo contrario: el no abrigo, la intemperie, la exposición, el desamparo, la violencia, el maltrato, la expulsión del útero materno, la muerte. Vansia parece intentar la construcción de la casa inscrita en la primera línea dibujada: el cobijo. Lo hace a partir de una genealogía armada de sobras, desperdicios, escombros, de restos del anterior (no) lugar por lo tanto el rostro siniestro del lar reaparece de modo inevitable. La tarea, concluyo, es imposible o tal vez emerge como una búsqueda aplazada al máximo lo que la vuelve torturante. Se impone en su presencia excesiva el trazo de la casa inhabitable.

La cuestión de la genealogía de mujeres peleando por la casa en este país resulta densa. Nuestro imaginario guarda las tomas de terrenos de mediados del siglo xx y las manifestaciones, más recientes, de las mujeres trepadas en las armaduras de fierro que sostienen letreros del tránsito en plena Alameda, reclamando derecho a políticas habitacionales más dignas. Pareciera que por ‘naturaleza’ somos (nos) otras quienes disputamos este territorio. Pero no hay nada en manos de lo natural en esta particular disputa, más bien es la construcción de la normatividad capitalista sexogenérica, una arquitectónica cultural compleja, una economía sin salario,

otro tipo de “casa” podría arriesgar decir, la que nos ha asignado este sitio de lo íntimo para erigir, monstruosamente, la supremacía de lo femenino reproductor. La casa-trampa, la casa-cárcel, la casa-corrал, la casa-prisión, la casa-culpa, la casa-tortura articulan entonces lo femenino (des)bordado en el sistema sexo-género. Si la casa da lugar a la familia y esta necesita ser sustentada como la economía de la producción afectivo-sexual, producción de la reproducción, que no tiene valor de cambio en el ordenamiento capitalista-patriarcal-global-mundial, se convierte en eje central porque es la máxima expresión del mantenimiento del sistema explotador de las mujeres.<sup>4</sup> En *Vasnia*, sin embargo, aparece hecha astillas, desarticulada, desmembrada, perforada y por sus agujeros se cuele una subjetividad femenina en el desvarío íntimo, intimidante.

Vasnia ya no quiere al hombre, a Jaime su pareja, preso en la cárcel –y luego libre listo para volver de regreso a la prisión–, instalado en un eterno círculo de la repetición. Tampoco quiere a su hija Javierita, bebé que aún no camina por sí sola, que se arrastra llorando incesantemente, reptando en busca de espacio cobijador. Esta mujer no desea nada que sea cultivo para armar familia. No hay posibilidad que tenga lugar lo siniestro freudiano en su entorno porque no existe “lo familiar” en su horizonte.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> La pensadora feminista italiana de la diferencia, Rosi Braidotti, plantea que el sistema sexo-género construye a los dos sexos como diferentes, desiguales y sin embargo complementarios, y a partir de esta construcción se levanta un *sistema de poder* que apunta a concentrar el capital material y simbólico en manos de los padres, es decir, de los hombres mayores para controlar a los hombres más jóvenes y a las mujeres. (Braidotti, 2000). De este modo Braidotti problematiza el lugar de la familia como institución normativa que sella el poder de los hombres y establece la heterosexualidad como la economía política de ambos sexos. Como tal, la heterosexualidad es la institución que sustenta el sistema de género (Braidotti, 2000). En relación con el salario del capitalismo y la economía de la reproducción, Silvia Federici ha hecho aportes fundamentales en contextos de capitalismo global y de resistencias feministas a este ordenamiento. Ver: *El patriarcado del salario*. (2018). Madrid: Traficantes de sueños y *Revolución en punto 0*. (2013). Madrid: Traficantes de sueños.

<sup>5</sup> Más bien podríamos decir que si no es posible experimentar “lo familiar” como lo cercano, lo próximo, lo conocido que se hace amable y seguro, no es posible que se experimente su contrario. Lo leo de este modo dado que intento señalar lo perverso que emerge desde la instalación de la noción de “familia” que da origen a “lo familiar” en este filme.

Su hombre intenta reinstalarla en el lugar de la familia, al decirle que sí, que es buena madre cuando ella se flagela y se culpa diciéndose que es mala madre. Vasia, violenta, lo descalifica: “¡sale conchetumadre, a quién *querís* convencer!”, “¡no *hablíh* *guedá!*”. Furiosa, lo desautoriza situándolo en el lugar del que *no sabe* acerca de *ese saber* que solo le pertenece a ella; le arroja –cáustica– la pregunta acerca de dónde estaba para infligirle nuevamente la herida de la cárcel. Lo deja fuera de cualquier posibilidad de acierto en lo que ella experimenta. Vasia es radical. Es extrema en sitiar su experiencia incardinada de mujer pobre y sola en su abandono de todo. Es cruel en la expresión de lo que no desea, de aquello que no le calza como mujer: haber nacido como “*paloma para el nido*”.<sup>6</sup> Por eso también es una belleza que está en el límite. Vasia es *borderline*, es fronteriza y por lo tanto indómita en su develamiento del cautiverio femenino. ¿Dónde queda Vasia? ¿Qué territorio habita, si es que logra habitar alguno?

### Las poses de la tortura

Las focalizaciones que producen el movimiento hacia la calle y la cárcel en el filme, solo refuerzan el retorno a la casa-mediagua. Son un tránsito errático que intensifica la vuelta al (no)lugar. En el segundo segmento dentro de la mediagua se encuentran Vasia y su hija Javiera, la primera muestra inútilmente unos dibujos hechos a lápiz a su hija mientras esta llora incansable. Los dibujos son mostrados en la pantalla mientras Vasia declara no saber por qué los había hecho. Luego en diálogo verbal imposible con su guagua, le dice a Javierita que ahora sabe que los hizo por/para su papá. La guagua continúa en su llanto. Es una escena desoladora en la que dos mujeres –una bebé que nace abandonada y una mujer que ha nacido abandonada– se encuentran a la deriva. Vasia muestra la figura paterna en los dibujos. Dice: “Mira, Javiera, tu papá, para romperle el cuello”. Los dibujos muestran a un hombre en diversas poses de tortura, sometido a este flagelo. Estas se multiplican y quedan fijadas como trama en el vínculo de las dos mujeres: en la madre y en la hija. “Por tu culpa”, dice la madre, y pareciera referirse al padre de Javiera,

<sup>6</sup> Tomo la noción del cuento “Lección de cocina” de Rosario Castellanos, escritora mexicana, feminista, que desarrolló una extensa y rica producción textual en todos los géneros literarios. Ver: Luongo, 2001.

pero también es dado pensar que lo dice por Javiera, por la fatalidad de la maternidad (in)deseada y el nacimiento inevitable. Pero la culpa rebota en Vasia y se fija en ese rostro aún joven, pero duro, dolido e iracundo. Leo en el filme: hacer pareja heterosexual en la miseria dibuja una pose de tortura.

### **La calle-cárcel: tránsito obligado hacia la casa-mediagua**

Se invierte el orden en que aparecen en este momento del video los territorios del afuera. Estos constituyen, a mi modo de ver, pasajes hacia la casa-mediagua: la cárcel y la calle de noche. Ambos asedian a Vasia con su violencia. El primero en la figura de la gendarme abusando del cuerpo de la bebé que es registrado tempranamente en su desnudez. La madre defiende ese cuerpo como si fuera un territorio de ciudadanía ya quebrado por su propia violencia, pero que no debiera ser violentado por la institución carcelaria. Responde agresiva y amenazante a la gendarme: “¡No, no, anda a verle el culo a tu *agüela*, huacha concheturmadre!”. Luego, la calle nocturna pareciera devorarse a Vasia con Javiera en sus brazos. Busca un lugar para beber y pide ansiosa, angustiada: “dos combinados” como si el trago la librara del peso que carga: el hombre. Monologa respecto de él, cómo *pitiárselo*, que no debió visitarlo en la cárcel, dice, entre otros balbuceos borrachos. Si la calle-cárcel en representación del afuera resulta teratológico para Vasia, las huellas del trayecto la habitan como desplazamiento ineluctable hacia el interior de la casa-mediagua. La casa-mediagua no alcanza a protegerla, acunarla y sanar sus heridas, más bien pareciera tomarla (coparla) tentacularmente para dar cauce al cuerpo que supura.

### **Triangular la destrucción: dos hombres y una mujer**

La casa-mediagua se ve adornada con globos y guirnaldas. La música de banda de circo nos dispone para el espectáculo. En la casa se encuentran Vasia y Fernando, el empleado municipal, asistente social que estaría dispuesto a “ayudar” a la mujer con la casa. Se ve la llegada de Jaime, la pareja de la mujer, quien viene saliendo de la cárcel. La triangulación de los tres personajes se sostiene en la violencia, en la ira y la sospecha mutua. Vasia y Jaime se encuentran para agredirse, pero también para

hacer fuerza conjunta contra Fernando. Ella irónica lo recibe haciéndole sentir que está de más, que no quiere saber nada de él. Se halla lejana. Jaime la aborda constantemente sospechoso de Fernando, de su relación con ella. La fiesta que ha preparado Vasia en la casa-mediagua pareciera ser un rito de término, de desarticulación de los restos que queda de la pareja. Algo que se sostiene en esta casa-mediagua necesita ser descoyuntado. La presencia de Fernando no interrumpe este rito, ni lo altera. Es más bien parte de esa destrucción. Vasia parece usarlo y se muestra ignorante ante las insinuaciones sospechosas de Jaime. Toda distensión en este ritual fiestero ocurre en un tono de tristeza, de agonía, lo que se quiebra lento pulsa en los tres personajes. Pero es Vasia la que lidera este tono. Los hombres parecieran flotar en el desastre, por el contrario Vasia cae en él, llega al fondo con su peso corporal, gestual, con su lenguaje, solo está dispuesta a matar lo que queda. A matarlo.

Los hombres beben juntos. El trago los une en la violencia desatada. Los juegos de violencia entre ellos resultan ser un ensayo, una ficción porque en definitiva habitan un lenguaje común. Y aun en la disputa por el territorio corporal de la mujer y de la hija se ven cómplices. La borrachera hace posible que ambos hombres den lugar a que emerja su fragilidad. Fernando como empleado sumiso, como funcionario público que debe obediencia al jefe porque gracias a ello ha salido de la pobreza. Lugar que ahora rechaza repeliendo la pobreza y sus hedores. Es el sujeto de clase media miserable en su apariencia de hombre-hombre. Jaime, por su parte, en su relato de la cárcel rememora la sexualidad, brutal en su carencia, en su exceso homosexual, en el desborde del deseo satisfecho a partir de la violencia. Esta emergencia de los relatos de fragilidad masculina permite a Vasia devolver a Jaime lo común en ambos hombres: la sumisión, la trampa de la simulación en la construcción de una masculinidad heroica, cuasi-plena en su poderío. Asimismo, con lucidez que hierde, dice de sí que tampoco se salva, que ella “come mierda”. Pareciera no haber salida para ninguno. Este ordenamiento sociocultural heterosexual en la pobreza, una economía familiar normativa feble, capitalismo voraz, se desmorona como si Carolina Adiazola hubiese pretendido escenificar una perfecta demolición.

Cuando Vasia mira desde lejos el juego de violencia de ambos hombres y su oscilación para el encuentro y la complicidad entre ellos,

reacciona y decide acabar con el ritual. Lo único que resta es la expulsión de ambos hombres de la casa-mediagua.

### Expulsar(se) de la casa-mediagua: la demolición

La escena es violenta. Es el punto de inflexión para Vasia: echar a los hombres fuera de la casa-mediagua. Con fuerza inusitada y determinación los saca produciendo el quiebre de la triangulación que la dejaba expuesta como zona femenina entre fuerzas masculinas cómplices. Los expulsa a la fuerza. En los hombres se produce una reacción en cadena, como para aplacar esta expulsión –y con ella– la determinación y la fuerza de la mujer. En un acto patético, Jaime echa a su vez a Fernando: “lárgate conchetumadre”; Fernando asustado se va mientras balbucea: “puros pobres, puros pobres”. Vasia entretanto les muestra las tablas de la casa antigua con la que hizo esta mediagua y afirma que es “su casa”. Los hombres se van, caen cerro abajo, repitiendo el gesto que surge de Vasia. La mujer desde arriba, grita con fuerza: “¡ándate, ustedes dos no existen!”.

En la última escena del video, Vasia mira la madrugada desde la intemperie. Vuelve a sonar la musiquita de feria, de circo, como si otra entrada diferente iniciara un nuevo espectáculo. La mujer escruta hacia el frente, su rostro conturbado. La casa-mediagua se encuentra iluminada de modo tenue con luz de una ampolleta pobre encendida, la puerta a medio abrir o, tal vez a medio cerrar. La panorámica muestra los edificios cercanos. Luego la cámara enfoca a Javiera, la bebé sola, llorando en medio de la calle de tierra. Vasia piensa:

cállate conchetumadre, toda la vida soportándote, *güeona* pesá, antipática, fea. Qué ganas de dejarte botada, de abandonarte, de regalarte, *güeona*, de no ver nunca más tu *cagá* de cara, llorona, cállate *güeona*. ;;;;Cabra *culiaaaa*!!!! Me gustaría ser más buena contigo, pero no puedo, *estai cagá, tay cagá*, vay a estar sola y maldita igual que yo, cabra *güeona, pesá*. Javierita, ¿por qué tuviste que nacer por la chucha?

Por mientras, la imagen muestra cómo la guagua ha ido deslizándose por el suelo de tierra, sola, llorando desgarradamente en el abandono que retorna desolador. La maternidad, es escenificada aquí en su mayor despojo, como

trabajo sin sentido, como producción afectivo-sexual<sup>7</sup> que no se sostiene en ningún referente ético-político, y por otra parte, resulta carente de lugar reconocido en el intercambio del capital dinero. Esta experiencia interviene el cuerpo de las mujeres y afianza la supuesta naturalización de lo biológico. Solo queda desplegar preguntas: ¿por qué la mujer en tanto tal es mayormente devaluada al parir? ¿Es (in)evitable la intervención de los cuerpos femeninos a partir de un imaginario que monta escenas románticas e ideales de mujeres dando a luz a hijos e hijas para perpetuar un ordenamiento que solo beneficia al sistema androcéntrico-capitalista? ¿Qué significa esto para las mujeres en tanto sujetos? ¿Cuántas mujeres hemos abortado para evitar el trabajo no remunerado de la maternidad en condiciones de pobreza? ¿Por qué no podemos legitimar la elección libre y libertaria de la maternidad? ¿Por qué debemos aceptar la maternidad en condiciones de absoluta precariedad material y emocional? Si la casa-mediagua está en demolición, ¿dónde se llevará a cabo la experiencia –sea cual sea– de la maternidad en condiciones de pobreza? La incertidumbre del lugar que ocupa Vasnia, en esta escena –ya fuera de la casa-mediagua– y el pensar lo que piensa/siente sobre su hija a la intemperie, constituyen dos nudos que me convocan una posible relación crítica con lo que Judith Butler señala cuando (nos) interroga:

Si soy de cierto género, ¿seré todavía considerado como parte de lo humano? ¿Se expandirá “lo humano” para incluirme a mí en su ámbito? Si deseo de cierta manera, ¿seré capaz de vivir? ¿Habrán un lugar para mi vida y será reconocible para los demás, de los cuales dependo para mi existencia? (2006,15).

Pienso que Vasnia y la demolición de su casa-mediagua en este filme de Adriazola obliga a expandir –de modo insondable– el registro habitual y tradicional de lo genérica y humanamente marcado como femenino en condiciones de pobreza y de precariedad afectiva, social-cultural. En ello se sostiene su plena belleza.

<sup>7</sup> Algunas feministas han replanteado la relación entre feminismo y marxismo afirmando que es necesario referir la singularidad de la distinción de género y para ello proponen usar la noción de “producción afectivo sexual” para distinguirla de la noción de “reproducción”, usada también por Marx para referir la “producción” desplegada en el tiempo (Nicholson, 1990, 29-48).



## LA NANA: DEVENIR SUBJETIVO ENTRE MUJERES POBRES

Filmografía lograda la de Sebastián Silva en ritmo, sintaxis y relato. Sin embargo, pareciera que su mayor mérito se sostiene en el perfil del personaje protagónico, muy bien diseñado desde el guion y estupendamente actuado por la actriz, Catalina Saavedra, que tiene a su cargo escenificar a Raquel. El despliegue de este no se expande en la narración fílmica a partir de la linealidad de su historia, más bien su silenciamiento condensado es lo que lo potencia al máximo. Desconocemos por completo su relato biográfico. Inclusive pareciera no importar dado que la familia de la casa adinerada es la que cuenta y la que fagocita por entero cualquier otro escenario a partir de la intrusión de la ‘familia-burguesa-amorosa-ideal’. Imaginario del que, como lectora del filme, sospecho dado que parece ser una sofisticada ficción utópica –casi inexistente en la cultura chilena actual– que escenifica una acogida completa y generosa de las *diferencias* incardinadas por Raquel en el seno de una familia burguesa de estos tiempos.

La soledad del personaje –dádivo para con el núcleo social ajeno que se sostiene en el régimen político de la heterosexualidad hegemónica en el ámbito de lo privado– resulta una matriz casi petrificada en la sociedad chilena de todos los tiempos. En la proximidad vincular de Raquel atisbamos brevemente el lugar de la madre con la que habla por teléfono solo dos veces. Sin embargo, sabemos por el tono y la emoción de esta habla que la falla, la fractura de esta sujeto está en *ese lugar*: el del origen familiar y la supuesta-anhelada amorosa calidez. Por eso su cuerpo habla por ella. Se enferma de dolores y en esos episodios de fragilidad, el lugar del soma aparece develando una carencia. De allí que su lugar como la Nana de la casa de una familia burguesa pareciera llenarlo todo en ella. El cuidado celoso de ese espacio –que se sugiere en el filme rayar en lo psicopático– y el anhelado cariño de los hijos varones de su patrona la sostienen muy frágilmente. Su perfil hosco, duro, poco dado a la manifestación del cariño y sospechoso de cualquier fisura que pudiera desmoronarla, da cuenta de una coraza construida para protegerse de cualquier hostilidad. Allí está su historia silenciada. Podría preguntar ¿por qué necesita vestir esta arma-dura?, ¿qué le hicieron, para llegar a ser esta que está

siendo? como (se-nos-le) pregunta lúcidamente, en el filme su par Lucy en el momento culmine y más emocionante del filme: cuando la acoge en el baño mientras intenta frágil y compulsivamente limpiar, higienizar, el espacio ocupado antes por su compañera de labores. Podemos imaginar y seguir completando la historia de esta mujer, de Raquel. Ese es el mayor mérito del filme: dejarnos espacio para completar *su historia*. Una suciedad (¿abuso sexual?) aparece instalada en el posible vínculo afectivo. Ahí está el daño. Tal vez su bregar es limpiarlo imaginándose querida por los infantes de esa tremenda casa ajena. Sabemos, por algunos parlamentos del filme, que lleva más de veinte años trabajando en ese espacio doméstico, más de veinte años durmiendo en esa habitación pequeña, trabajando sin descanso en esa enorme casa; veinte años levantándose con el sonido del despertador como única compañía mañanera. Ese territorio de lo doméstico pareciera su fortaleza dado que se lo ha apropiado como si fuera suyo. Lo organiza, lo sostiene en su higiene, lo ordena y lo cautela en su funcionamiento. Pareciera que su lugar es fundamental para mantener esa “economía doméstica”. Aquella conectada con la producción afectivo-sexual, la que supuestamente debemos sustentar *todas* las mujeres, y paradójicamente, nunca resulta ser valorada en nuestra cultura chilena y latinoamericana, no tiene valor de cambio, no hay moneda que lo retribuya. Es trabajo gratuito, forzado y sostiene una economía que se multiplica y se expande, la del capital que hace acopio de la fuerza de trabajo. Por eso es tan compulsiva la defensa que hace de ese, su supuesto espacio. Por ello deja afuera, expulsa de su frontera cualquier intromisión. Algo debía ocurrir para que Raquel soltara ese miedo, ese temor a ser invadida y expulsada de su precario trono que le es inevitablemente ajeno. Este es el otro mérito del filme: escenificar la construcción del vínculo entre dos mujeres en situación de paridad de clase, en complicidad a partir de la diferencia quemante de clase social en Chile. Lucy, bello personaje, viene a ayudarle a Raquel a limpiar, a soltar su compulsión, su prisión. Le muestra a Raquel que no es una amenaza, le dice explícitamente que no anhela quedarse en esta casa *para siempre*. En su soltura, en su nomadismo, en su libertad, en su apertura, le colabora a Raquel para que se mire a sí misma; Raquel

puede tener como espejo a Lucy.<sup>1</sup> Entonces la sorprende, la cautiva, la hace reír, la hace amable y entregada a la vida de *otra manera*. Este pulso vital entre dos mujeres de una misma clase social, es capaz de levantar otra *familia*<sup>2</sup> en esa casa, llegan a habitarse mutuamente en el tono vitalista para compartir, para dar (se) entre ellas y construir así, un *otro modo* de ser más libre como sujetos femeninos.<sup>3</sup> No es menor este mérito porque las *diferencias diferentes* son un terreno minado en Chile, no hay aún suficiente cultura, sensibilidad, textos y lecturas que permitan atisbar estas zonas de cambio y transformación en la zona endurecida de las diferencias culturales intragenéricas. Con la entrada de Lucy también se moviliza el imaginario familiar hegemónico que parecía ser el de la familia burguesa, en el filme. Si Raquel no quiere hablar de su familia porque el daño está instalado allí, encuentra otro mundo familiar posible que no sea el de la casa patronal, que le es ajeno en estilo y tono. Se encuentra en el vínculo generoso con otra diferente, pero semejante y próxima en la construcción de un tono vital.

<sup>1</sup> Las relaciones especulares entre mujeres han sido profusamente estudiadas por críticas feministas en el ámbito de la literatura. Ver entre otras: Salomone, Alicia, “Subjetividades e identidades. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo” (Salomone *et al.*, 2004). Ver: André y Rubio, 2005. Asimismo, esta especularidad podría remitir a la noción de sororidad, ese lugar político de complicidad y solidaridad entre las mujeres que viven de modo consciente la dominación y la subordinación patriarcal. Resulta interesante y complejo, el lugar proliferante de las diferencias entre mujeres y el desafío que implica para sostener esta noción y su praxis en contextos racistas, coloniales, clasistas, hegemónicos. Audre Lorde (“la casa de la diferencia”) y Marcela Lagarde son referentes feministas para indagar en la noción de sororidad y sus alcances políticos.

<sup>2</sup> Esta es otra zona minada interesante que ha sido abordada en el trabajo cultural crítico desplegado por la teoría feminista. La bibliografía al respecto en la actualidad es afortunadamente amplia. La(s) familia(s) ofrece(n) espacios, vínculos y territorios complejos para analizar y dar lugar a una posible transformación de las construcciones sexo-genéricas en cruce con otras diferencias: clase, etnia, raza, generación, orientación sexual, entre otras.

<sup>3</sup> Remito a Rosario Castellanos en su poema “Meditación en el umbral”, cuando dice: “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” (1992, 316).

El filme sugiere además otra zona interesante y compleja vinculada a la construcción de la subjetividad femenina: la sexualidad. Raquel es escenificada corporal y gestualmente con rasgos masculinos. Pareciera estar desacomodada en su habitar el cuerpo femenino normalizado por esa *performance* obligada que nos fuerza para aparecer social y culturalmente en lo público como lo más “femeninas” posibles, mandato impuesto por la heterosexualidad normativa hegemónica.<sup>4</sup> La única escena que sugiere, explícitamente, que allí hay algo errático e incómodamente habitado es aquella en la que intenta tener sexo con el tío de Lucy. La escena, sin embargo está cortada como relato y no alcanza a desarrollar aquello que sugiere. No tengo espacio suficiente aquí para desarrollar este punto que también me parece central en el filme para iluminar el foco en que me sitúo para este comentario interpretativo: la crítica feminista y de género. Sin embargo, me parece que en ese tono de “sugerencia” del filme –que en definitiva silencia u omite– hay algo sospechoso. Desde mi posicionamiento feminista que quiere situarse en la metodología de la sospecha, elucubro que tal vez haya sido planificado con la finalidad de no perturbar el estilo “liviano” que se pretendía con esta realización visual. Tal vez si estas zonas silentes hubiesen sido abordadas de manera más profunda en el lenguaje visual cinematográfico, habría resultado ser un texto fílmico incómodo para la audiencia chilena y por lo tanto menos ‘comercial’. Esta sospecha no solo dice relación con este punto que abro: la vinculación entre consumo cultural y mercado, sino también se desea conectado desde/con la perspectiva ético-estético-política que implica este mismo ámbito en el Chile de hoy.

<sup>4</sup> Judith Butler ha iluminado de manera rigurosa, seductora y deconstructora el enfoque de las prácticas reguladoras de esta heterosexualidad hegemónica. Recomiendo toda su obra inscrita en la teoría-crítica feminista producida por la intelectual-activista y traducida hasta ahora al español, desde *El género en disputa* (1990) en adelante. Asimismo, Adrienne Rich en su enfoque sobre la heterosexualidad compulsiva es un referente imprescindible para estas entradas.

## CRÍTICA FEMINISTA DEL JUICIO LITERARIO MASCULINO

### CRÍTICA LITERARIA, SUJETO CRÍTICO Y DIFERENCIA SEXUAL. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN AMÉRICA LATINA<sup>1</sup>

Esta escritura propone un análisis metacrítico, cuyo fundamento reside en la teoría feminista y los estudios de género. Centra su interés en la producción de textos de crítica literaria y en las diversas entradas o lecturas que elaboraron sobre la producción escritural de mujeres en la primera mitad del siglo xx en América Latina. Postulo que dicha creación verbal, considerada como discurso social,<sup>2</sup> se vincula, en términos de sentido, no solo con los textos literarios de las escritoras de comienzos del siglo xx<sup>3</sup> –cuestión desde ya compleja dado que escenifica la deconstrucción del lugar de dicho ejercicio, por ende del sujeto crítico–, sino también con la (des)estructurada instalación del propio quehacer crítico en la cultura de la época, en un entramado simbólico heterogéneo que desde la hegemonía resistía, de diverso modo, la presencia de textos y sujetos femeninos inhabituales en el campo intelectual.

Las elaboraciones que surgen del cruce teórico entre las propuestas bartheanas respecto de la crítica, las ideas de Sarduy respecto de la noción de simulación y las herramientas semióticas de género, responden al deseo metacrítico de productivizar zonas teórico-críticas que parecen próximas por el roce que dibujan desde el propio ejercicio crítico que asumo en este escrito. Por otra parte, responden al impulso selectivo que emerge de la necesaria puesta en frotación de marcos teóricos (des)encontrados la mayor

<sup>1</sup> Publicado en Revista *Discursos/Prácticas* n°2, Universidad Católica de Valparaíso, 2008.

<sup>2</sup> A partir de Marc Angenot (1998), defino *discurso social* como la totalidad de la producción semiótica de una sociedad, concepto que abarca tanto los discursos que emanan de los distintos campos de la *praxis* social como la resultante sintética que define las maneras de conocer y significar lo conocido: *lo decible y no decible*. El discurso literario es parte de esa discursividad mayor y, por ende, puede analizarse desde las relaciones de sincronía e intertextualidad que establece con los otros discursos.

<sup>3</sup> Las escritoras consideradas por la investigación llevada a cabo son: las chilenas María Luisa Bombal, Amanda Labarca, Gabriela Mistral, Marta Brunet; la venezolana Teresa De la Parra, las argentinas Victoria Ocampo, Alfonsina Storni; las uruguayas Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y, por último, la cubana Dulce María Loynaz.

parte del tiempo. Se trata de intentar proximidades y relaciones atrevidas que no evitan probables (des)ajustes en las lecturas críticas de hoy.

En consonancia con las líneas de indagación anteriormente mencionadas, me interesa articular en este escrito la interpretación de la hipertrofiada presencia de figuras masculinas en el campo intelectual en estudio. Estas se erigen como institución y asumen un rol mediador que intenta normar el proceso de autonomía del campo literario. Afirmando que los sujetos críticos masculinos realizan lecturas que sitúan dicotómicamente (esencializan) la producción literaria de mujeres.

En este gesto de lenguaje resguardan y afirman el paradigma binario de la construcción de lo femenino y lo masculino. De ahí la actitud de sorpresa de los críticos frente a ciertas producciones que se descalzan de la normatividad paradigmática. Paradojalmente sin embargo, partiendo de su sorpresa, no dudan en travestir masculinamente o hipertrofiar lo femenino escritural (otro modo de travestimiento), dando lugar –en la torsión del propio discurso– a cierta operación de descalce irreverente del paradigma dicotómico. Detectamos en este registro la emergencia de un inconsciente que, de vez en vez, ‘aparece’ fantasmáticamente fracturando la identidad de género o evidenciándola como ‘ficción reguladora’, si la leemos bajo los términos propuestos por Judith Butler (2001a). De este modo, en el exceso de celo por mantener el paradigma normativo de género en relación con la producción discursiva de mujeres, el lenguaje del sujeto crítico también puede traicionar su propio impulso regulador en la emergencia del inconsciente.

Por ello, me interesa indagar en la complejidad semiótica que porta una de las figuras centrales en el contexto del Chile de la primera mitad del siglo xx: la del crítico Alone.<sup>4</sup> Esta figura, considerada como sujeto crítico

<sup>4</sup> Alone, cuyo nombre fue Hernán Díaz Arrieta, se desempeñó como crítico en variados medios escritos masivos chilenos de la primera mitad del siglo xx. Entre ellos se encuentran: el diario *La Unión* del Arzobispado, el *Diario Ilustrado*, la *Revista Zig-Zag* y la revista *Atenea*. Ejerció la crítica de manera sistemática en el diario *La Nación* de Santiago desde 1921 hasta 1939. Desde esta última fecha ocupó el lugar de crítico literario en el diario *El Mercurio* de Santiago hasta 1978. Omer Emeth, seudónimo usado por el sacerdote francés Emilio Vaisse, había ocupado este espacio desde comienzos de siglo. Cuando dejó vacante este cargo, sugirió a Díaz Arrieta como el continuador de esta labor. Alone reconocerá en él a su “mentor” y al instaurador de la crítica como institución en nuestro país. El crítico que nos ocupa recibió el Premio Nacional de Literatura el año 1959. En la última edición de *La sombra inquieta*, su

generizado, aparece instalada en contextos de cierta modernidad latinoamericana que proponía la necesidad de educar y sensibilizar normativamente al público masivo. Asimismo, escenifica una interesante complejidad simbólica que elaboro con el propósito de develar silenciamientos en el circuito del campo intelectual. Su lugar de hablada, situado en el territorio de los medios de circulación masiva y de revistas literarias, ha sido instalado, discursivamente en la cultura chilena, en el armado de un territorio intelectual erigido desde la hegemonía, como institución regulada/reguladora.<sup>5</sup>

La opción epistemológica del cruce entre crítica literaria, sujeto crítico y género, en este escrito, funciona como soporte estético-político que indaga en los modos en que los sentidos artísticos-intelectuales se articulan en el lenguaje y logra, según las tramas sociales e ideológicas, circular en contextos epocales de compleja densidad cultural.

---

única novela, es posible encontrar una completa bibliografía sobre su producción. Destacamos el prólogo de la novela, escrito por Armando Uribe puesto que presenta un tono metacrítico diverso a la mayoría de las restantes escrituras leídas, hasta ahora, sobre el autor. Ver: Alone (1997b).

<sup>5</sup> Son escasas las producciones discursivas en el ámbito artístico e intelectual chileno que hayan deconstruido los lugares culturales tan complejos del ejercicio crítico que Alone realizó durante más de cincuenta años. Son menos las que han focalizado su aparición en la escena cultural chilena como un “entre mentores” y que hayan revisado, por lo tanto, la construcción de la normativa masculinidad de la época. Alone –como vimos– se sitúa en el espacio crítico como sucesor de Emilio Vaisse. A su vez, posibilitará, a mediados de la década del setenta, el paso del lugar de crítico autorizado a Ignacio Valente, conocido como “el cura Valente”. La novela de Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (2000), refiere de magistral modo y desde la ficción encriptada, el espacio histórico, político e intelectual-cultural en el que estas dos últimas figuras críticas aparecen en la primera mitad del siglo xx. Es una de las pocas elaboraciones nacionales que expone, en un registro discursivo estético-político, aquellos sentidos silenciados, complejos, contradictorios y develadores de la (des)composición del ámbito intelectual y artístico en Chile. En la década del setenta, Enrique Lihn se atrevió a denunciar la figura autoritaria y política del crítico al develar el posicionamiento ideológico que subyacía en su ejercicio discursivo de crítico literario (1996, 418-422). Ambos autores, Lihn y Bolaño, funcionan, escrituralmente, desde una estrategia crítica de des-ocultamiento y expresión de “lo no dicho”, que subvierte los habituales modos de circulación discursiva en Chile. Por ello afirmo que es posible leer a ambos autores desde una vertiente estético-política que reclama actuales interpretaciones.

### Lenguaje crítico y género

La noción de crítica elaborada por Barthes me posibilita hacer la siguiente reflexión: es posible considerar dicho ejercicio escritural como una deformación en el lenguaje de una forma primaria. Esta afirmación cobra una densidad particular cuando intento, desde la perspectiva política de género, rastrear en esta anamorfosis los sentidos que articulan y determinan el modo en que un lenguaje primero, que porta la diferencia sexo-genérica, es puesto a circular por la crítica en los diversos contextos o campos literarios. Barthes señala:

Si el crítico está llamado a decir algo (y no cualquier cosa) es que concede a la palabra (la del autor y la suya) una función significativa y que en consecuencia la anamorfosis que imprime a la obra (y a la que nadie en el mundo tiene poder de sustraerse) está guiada por las sujeciones formales del sentido: no se halla un sentido de cualquier modo (en caso de duda inténtese hallarlo): la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella (1972, 67-68).

Siguiendo esta línea de reflexión que enfatiza el sentido producido por el crítico a través del lenguaje que elabora y desde la lectura que realiza, propongo como fundamental el hecho de que la revisión metacrítica amerita interrogar los modos en que la literatura producida por mujeres intelectuales ha constituido “lugar leído”. Por lo tanto, los sentidos que surgen desde la actividad de lectura, tales como: valoraciones, estereotipos, simulaciones, travestimientos y escenificaciones sobre la escritura de mujeres intelectuales en la primera mitad del siglo xx, resultan factibles de ser intersectados por una diferente operación de lectura: la deconstrucción de los intentos normativos o reguladores que el otorgamiento de sentidos conlleva.<sup>6</sup>

Podemos afirmar que el lenguaje crítico examinado desde la teoría de género nos remite a esta elaboración discursiva que habla de-desde la

<sup>6</sup> La teoría de género ha experimentado avances significativos, en términos de sus conceptualizaciones y rendimientos epistémicos, desde su emergencia en el contexto académico latinoamericano. Sobre todo en las últimas décadas ha sido posible instaurar vínculos y relaciones con la analítica que surge desde la teoría crítica, los estudios culturales y las vertientes de la crítica poscolonial. Estas corrientes posibilitan inquirir en las emergencias discursivas que abren un espectro complejo, no solo artístico y cultural sino también político.

diferencia sexo-genérica aun cuando no lo explicita. Esta elaboración no solo está permeada por aquellos paradigmas teóricos que han sustentado los enfoques epistemológicos del quehacer crítico,<sup>7</sup> sino también expone sentidos desde las normatividades y sanciones que organizan el ámbito de lo simbólico. Este develamiento es posible, teóricamente, a partir de la instalación de los enfoques transdisciplinarios de género que descentran la pretendida noción de universalidad respecto de las indagaciones científicas y que posibilita de este modo poner en escena la noción de “saberes situados” (Donna Haraway). Las consecuencias de esta intersección no solo son literarias, en el estricto sentido, sino epistemológicas, éticas y de modo fundamental, también políticas.

Resulta crucial para el ejercicio crítico actual –poroso a las diferencias y complejidades textuales, así como abierto a enfoques transdisciplinarios–, exponer la revisión de los modos y estrategias a través de las cuales fueron instaladas, en diversos contextos latinoamericanos, las producciones de escritoras y su circulación en la primera mitad del siglo xx. Creo que a partir de esta labor metacrítica se puede fisurar la clasificación e instauración de un supuesto canon universal que ha permitido lecturas supuestamente neutras de producciones de lenguaje que tienen directa relación, no solo con la crítica como institución, sino con posicionamientos de sujetos que portan visiones, construcciones de mundo y de cultura en tanto creadores de un determinado lenguaje interpretativo y enjuiciador del arte.

Considero, por lo tanto, que dichas producciones de sentido develan al sujeto crítico masculino desde este lenguaje, una (in)cierta subjetividad construida y sus relieves en la escritura crítica. Por ello, y a la luz de la indagación bartheana, me interesa activar la noción de diferencia<sup>8</sup> vinculada a la

<sup>7</sup> Nos referimos a las diversas tradiciones epistemológicas y filosóficas que han trazado el mapa crítico en Occidente, entre ellas: romanticismo, positivismo, formalismo, estructuralismo, posestructuralismo, entre otras. (Todorov, 1991).

<sup>8</sup> La noción de diferencia manifiesta que el significado es construido a través del contraste, implícito o explícito, que surge cuando una definición positiva se apoya en la negación o represión de algo que se representa como antitético a ella (deconstrucción de las oposiciones binarias, inversión y desplazamiento de ellas). Esta definición contiene las siguientes implicancias: los territorios de la diferencia son también territorios del poder; la crítica y deconstrucción de la noción de sujeto unificado y universal; las diferencias son posicionales y no estables, por

perspectiva crítica de género para asediar la escritura en cuestión. Asimismo, este intento ilumina vías acerca de las producciones literarias como de aquellas extraliterarias, de este modo se enriquece y amplía el registro interpretativo. Por lo tanto, el enfoque autotélico que caracteriza a las aproximaciones de la crítica literaria canónica, puede ser deconstruido desde la sospecha, noción implícita en la perspectiva crítica de género. Afirmo que la perspectiva crítica heterotélica modifica y transforma al objeto textual artístico y crítico (Todorov, 1991), amplía su resonancia y devela la ideología tantas veces negada por el lenguaje crítico cuando apela a la intransitividad del lenguaje literario y, a su vez, propone el mismo tono para la crítica.

Si el lenguaje es el sujeto, como expone Barthes, necesitamos mirar en esa producción, consciente o inconsciente, para advertir los sentidos desplegados desde dicha subjetividad, la marca o huella generizada teñida por la matriz normativa heterosexual. En consecuencia, intento indagar en aquellas construcciones identitarias del sujeto crítico que lo posicionan no solo desde el discurso crítico sino desde aquellos lenguajes pretendidos como formas escriturales otras, situadas de modo ambiguo en relación con la literatura entendida tradicional y canónicamente.<sup>9</sup>

Barthes señala, en un intento por precisar el ejercicio de la crítica, que la medida del discurso crítico es su “justeza” en tanto que puede no ser verdadero, pero sí requiere ser armónico como lo es una nota musical. Este lenguaje intermedio, entonces, requiere de una palabra justa y ella es posible, dice el autor francés, siempre y cuando la responsabilidad del ‘intérprete’ hacia la obra se identifique con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra.

Es preciso sospechar de esta responsabilidad interpretativa, cuando se trata de inaugurar ejercicios de lectura respecto de producciones literarias que vienen a desinstalar la autoría pensada y representada desde lo masculino normativo. ¿Cuán responsables con su ejercicio heurístico pueden haber sido los críticos al interpretar, en su despliegue de sentidos

---

ende, en este mismo registro conceptual se entiende el proceso complejo de construcción identitaria implicado en la noción de diferencia sexual, fundamental para la teoría crítica feminista. (Barret, 1990, 311-325).

<sup>9</sup> Me refiero a la producción de las formas del diario íntimo y de las memorias producidas por Alone en las que expone no solo su subjetividad sino un panorama de la vida cultural del contexto chileno en la primera mitad del siglo xx. Ver: Alone, 2001 y Luongo, 2006.

y lenguaje, las producciones literarias de mujeres tales como Gabriela Mistral, Amanda Labarca, María Luisa Bombal, Marta Brunet, Victoria Ocampo, Alfonsina Storni, Teresa De la Parra, Dulce María Loynaz, Juana de Ibarborou y Delmira Agustini?

Por otra parte, me interesa relevar en este enfoque metacrítico la complejidad contenida en el ejercicio crítico entendido desde la diada lectura/escritura con el propósito de situar (sitiar) las praxis críticas que investigo y su posicionamiento respecto de este par semiótico. Según Barthes, es necesario renunciar a la siguiente ilusión: el crítico no puede sustituir en nada al lector. Dicha imposibilidad está dada por la escritura. Siempre el crítico será un lector que escribe y por lo tanto encontrará en su camino un mediador temible: la escritura misma.

Agarrada de esta afirmación señalo que no hay inocencia posible en la asunción del ejercicio de escritura crítica. Asimismo, ninguna gratuidad es posible en tanto la distancia que media entre la lectura y la escritura se instala como un requisito inapelable. La escritura sabemos que fija sentidos y al hacerlo levanta instituciones. Ella ordena, legitima, reconoce y otorga carta de ciudadanía. Pienso que las lecturas críticas que me ocupan, instaladas desde la mediación en la escritura, se transforman en documentos que sancionan, ordenan, legitiman y otorgan carta de ciudadanía, dentro del sistema jerárquico heterosexual sexo-género, a las producciones de mujeres. No hay higiene posible en esta praxis cultural y política.

Barthes afirma la siguiente diferencia entre un lector y un crítico:

en tanto que no sabemos cómo un lector *habla* a un libro, el crítico está obligado a tomar un “tono”, y ese tono, sumando y restando no puede ser sino afirmativo [...] no puede sino recurrir siempre a una escritura plena, es decir, asertiva [...] es irrisorio pretender esquivar el acto de institución que funda toda escritura (1972, 81).

Por otra parte, las elaboraciones hechas por el crítico francés en torno al deseo de lectura y escritura ofrecen una provocadora entrada para atisbar cuánto hay de deseo silenciado u oculto en las elaboraciones críticas que me ocupan. Según Barthes, la lectura crea una relación de deseo con la obra que no puede sino traducirse en querer ser la obra y por ende se sostiene en la negación de ser otra cosa que la obra misma. Por lo tanto, lo único que se puede crear desde la lectura es un “pastiche”. En

consecuencia, lo que ocurre en el paso de la lectura a la escritura es el cambio de deseo: es ya no desear la obra sino su propio lenguaje.

En esta mutación tiene sentido la resonancia, que adquiere forma de pregunta, respecto de cuánto dice esta escritura crítica el deseo homoerótico en tanto se encuentra referido a escritura de mujeres y en cuanto en ese reconocimiento se sitúa, a la vez, el deseo de lectura como otra faz de la escritura. Desde la sospecha pretendo vincular ambos deseos con la constitución de la subjetividad en la producción de lenguaje crítico.

Repensar estas indagaciones bartheanas para reinscribirlas desde la teoría de género, respecto de una específica producción crítica a comienzos de siglo xx en América Latina, implica un gesto deseante: entender el trabajo metacrítico como hecho de pliegues múltiples. Asimismo, me interesa generar otros sentidos que, en la sospecha feminista, se abren como provocación a los lenguajes de antes y los actuales en tanto se desean desestabilizadores de gestos normativos, reguladores, por ello censuradores, así como reveladores de ocultamientos de gestos tendenciosos, no siempre conscientes, en la labor de la crítica como producción cultural.

Asimismo, el examen de la crítica entendida de este modo, permite el diseño tentativo de una (in)cierta genealogía de la textualidad literaria de autoría femenina que amerita ser (re)(de)construida, para situar de manera más rigurosa las creaciones de mujeres intelectuales que han intervenido el campo artístico latinoamericano (Luongo y Salomone, 2007a).

### El tatuaje de la crítica: artificio corporal de las escrituras femeninas

*El que no sabe sospecha así que en la lengua, en las inflexiones particulares de su colorido, en sus desvíos de la salud y la normalidad, el examinante, [...] silenciosamente descifra los síntomas de un mal acaso sospechado, [...] pero innombrado, desconocido. [...] El examinante [...] provee la cura: él tiene el don de la lengua y la suya es la lengua del don.*

**Julio Ramos**

Pienso en la noción de simulación que, según Sarduy, conecta fenómenos disímiles y los reúne en una misma energía (1982). Fenómenos que pertenecen a espacios heterogéneos y que parecieran no estar conectados, que van desde lo orgánico a lo imaginario, de lo biológico a lo

semiótico. De aquí se desprenden ideas tales como el mimetismo animal, el tatuaje, el travestismo (sexual) humano, el maquillaje, el *mimiky dress art*, la anamorfosis, el *trompe-l'oeil*. Estas ideas poderosas me sirven como provocación para dar sentido al lugar situado/sitiado de la crítica epocal sobre las escritoras que han ocupado mi atención lectora.

Anamorfosis es una palabra clave que usan de consuno Sarduy y Barthes. La crítica y la simulación se encuentran coexistiendo en esta poderosa noción. Ella, por una parte, alude a una transformación, a la imagen deformada de un objeto, un dibujo que visto en un espejo cónico recupera su imagen real, sin embargo, no es un reflejo y por lo tanto, como tal es una transformación vigilada. Por otra parte, anamorfosis (del griego *ana*, cuyo significado es hacia atrás), como pintura que solo ofrece a la vista una imagen regular desde cierto punto, ofrece dos gestos o movimientos: uno, asimilar lo real a una imagen difusa, rota; y otro, el alejamiento y especificación del objeto; crítica de lo figurado, desasimilación de lo real. Este sería el gesto en el que se genera la verdad barroca de la anamorfosis, tiene que ver, sin duda, con la teatralidad de la simulación.

Afirmo, desde estas seductoras elaboraciones, que todo discurso tiene su reverso y el que lo descubre es aquel que se desplaza oportunamente y redistribuye las figuras. La anamorfosis, por lo tanto, es una forma de ocultación, es una opacidad inicial, un desplazamiento del sujeto, el pensamiento abandona la perspectiva frontal, se sitúa oblicuamente con relación al texto. Esta bella noción implica la transposición de formas, una metáfora del sujeto, pero también la reproducción a partir del engaño.

Parto de estas ideas para arriesgar la afirmación general siguiente: la crítica androcéntrica, que me ocupa, se monta como una teatralidad, como simulación, por lo tanto constituye una anamorfosis que se articula en una gama que se desplaza entre dos movimientos: esencializar y travestir las textualidades que lee e interpreta. Ella construye un mapa de tatuajes a partir de lecturas que escenifican un cuerpo de la escritura que puede tener los siguientes atributos, según lo elabora discursivamente: “raro”, “bastardo”, “complejo”, “incorrecto”, “discordante”, “sucio”, “desgreñado”, “neurótico”, “desordenado”, “excesivo”, “desbordado”, “barroco”, “recargado”, “iterado”, “inhábil”, “extraviado”, “balbuceante”, “grotesco por naturaleza, pero que se pretende sublime”, “delirante”, “enajenado”, “patético”, “atormentado”, “apretado”, “oscuro”, “retorcido”, “exagerado”,

“familiar y bárbaro”, “disparejo y áspero” “violento”, “rudo”, “impúdico”, “imperfecto”, “pedregoso”, “enrevesado”.<sup>10</sup>

La construcción de esta escena de la lengua basta para instalar una producción discursiva femenina que atenta contra aquella habla que se desearía la opuesta. Esta lengua, calificada con dichos atributos, amenaza con deconstruir la performance de género que se espera deseable. ¿De qué se habla cuando se califica a la lengua/escritura de estas mujeres intelectuales como contaminada de registros que parecieran abyectos? ¿Qué escenas se intenta construir a partir de la creación en manos femeninas? El matiz de negatividad que recubre a estos atributos tiene que ver, por una parte, con la construcción cultural epocal de la diferencia sexual, lo femenino devaluado; por otra, con las representaciones de lo simbólico heredadas de las elaboraciones androcéntricas circulantes en los discursos filosóficos, políticos, religiosos, médicos y legales.

<sup>10</sup> Estos atributos han sido extractados de las diversas críticas de autores chilenos, tales como Alone, Silva Castro, Julio Saavedra Molina y Fernando Durán, elaboradas sobre la producción literaria de Gabriela Mistral. Los extrapolo a la mayor parte de las autoras en estudio dado que calzan, con matices sutiles, en cada una de las aproximaciones de escritura crítica. Solo cabría hacer unas distinciones respecto de la crítica sobre Juana de Ibarbourou y Dulce María Loynaz. La crítica sobre estas autoras no deja de teatralizar su escritura solo que dicha vertiente escenifica una hiperactuación de lo femenino. Vale la pena hacer notar, de modo particular, el registro dicotómico de sanidad/insanía que usa Julio Saavedra Molina para leer a Mistral. El discurso médico de salubridad femenina de la época está muy presente en las lecturas de estas escritoras. Sobre todo cuando se refiere a la experiencia del dolor de estas mujeres asociada a la psicosis y a la neurosis como trastornos mentales. También resulta muy interesante la lectura que hace de la maternidad frustrada de Mistral. Se refiere a las mujeres de “instinto contrariado” que son “legión” y para enfatizar este punto recurre a la escenificación de las mujeres infértiles que peregrinan y hacen antesala en las consultas de los ginecólogos. Señala Saavedra: “¿Quién no las ha visto, inconsolables, ilusas, terribles de empecinamiento, hacer antesala en las oficinas de todos los ginecólogos? ¿Esperar, con fe redoblada, de manos de éste la concepción que no les dio el médico anterior? ¿Entregar su cuerpo a las más inconcebibles pruebas como en el éxtasis de un sagrado rito? Y cuando ya no hay más esperanzas, cuando las arrugas asoman a las sienes llegar a la estoica serenidad en que se declara, húmedos los ojos, ‘¿ya no seré madre?’”. ¿Quién no las vio de hinojos ante una *Mater Dolorosa*, con la vista perdida en la eternidad, el rostro lívido, las manos crispadas, martirizarse en la expiación de imaginaria culpa, para aplacar el cielo? ¿Quién, si las buscase, no las vería poblando los manicomios?” (1958, LXXII-LXXV). Sobre el discurso de la maternidad, ver: Luongo y Salomone, 2007b.

Si seguimos a Butler (2001a, 1998) y a De Lauretis (1989) quienes señalan, en un registro similar, que el género no es de ninguna manera una identidad estable. Tampoco es el *locus* operativo de donde procederían los diferentes actos, sino que más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*, sería necesario señalar que este impulso de normar identidades desde los discursos críticos a partir del binarismo masculino/femenino heterosexual, no hace sino reproducir, desde un propósito regulador, el péndulo dicotómico. Siguiendo esta línea, la crítica literaria examinada se dio a la labor de construir, desde lo simbólico, una actuación de la lengua en las escritoras que representa la consabida escena regulada desde el paradigma dominante heterosexual, binario y androcéntrico.

Cuando este paradigma regulador no resulta fácil de asignar, cuando se desacomoda de lo esperado emerge el sitio de lo punible, de lo incomprendible, de lo abyecto desde estas producciones de escritoras. Aunque seductora a los ojos de algún crítico que se encuentre descentrado del paradigma heterosexual, por su impostura, por su engañosa verdad, por su *trompe-l'oeil*, la escritura femenina que resiste el calce normativo será estatuida desde este mismo binarismo en los dos polos: esencializar o travestir la creación escritural y, por extensión, a la sujeto que la produce.

Será, por una parte, una escritura tan femenina, que la simulación de la hiperactuación de los gestos femeninos favorecerá su legitimación. Esta esencialización deriva en travestimiento. La mujer como una irrealidad huidiza, inalcanzable. En palabras de Sarduy: “ser cada vez más mujer hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer”. Es necesario indagar en estos giros discursivos de la crítica que sitúan las estrategias travesti desde la discursividad femenina como un *locus* para la sospecha. El gesto travesti que asoma esta lectura crítica exagera al máximo la naturalización de la identidad que se precisa regular. Sin embargo, de modo paradójico, esta exageración de la naturalización de lo femenino deriva en un artificio que bien podría llegar a descentrar el propósito normativo, desbaratándolo, pero pienso que este devenir escapa de modo total a la intención de la crítica masculina tradicional y normativa.

De otro modo, si es leída como escritura masculina, cuestión que pareciera alterar el paradigma heterosexual aproximándonos al transgénero, es

igualmente esencializada en la torsión travesti. Será una escritura tan viril que los hombres se asombrarán de esa actuación y la aceptarán como a un igual. De tal modo que así como la identidad de género no es sino un resultado performativo que la sanción social y el tabú compelen a dar, este carácter performativo hace posible cuestionar su estatuto cosificado: esencializar y travestir desde el binarismo masculino/femenino.

### La crítica de Alone: deseo de lectura/escritura

La crítica leída se sitúa, tanto en su producción como en su circulación, en contextos de la temprana modernización en nuestro país. Advierto, por lo tanto, que en esta creación se exponen asimismo las valoraciones complejas que emergen respecto de la literatura y su vinculación con el entorno social cultural y político en sus oclusiones y silenciamientos. No es extraño, en consecuencia, que Alone exponga su tendencia hacia las letras, hacia lo estético, en sus inicios, como una especie de seducción prohibida (Alone, 1976, 13-19).

Las diversas precisiones que Alone elabora respecto de las nociones de lectura y escritura constituyen la simiente de su ejercicio crítico. En sus *Memorias* (1976) así como en diferentes textos recopilados en las recientes décadas (Alone, 1997a), se encuentran dos nociones develadoras, en tanto se constituyen en metáforas de su quehacer y señalan su fascinación por estas actividades literarias. Ellas son “el vicio impune”<sup>11</sup> (1976, 135) y “la tentación literaria” (1997a, 111-117). Funcionan, para los efectos de esta indagación, como dos ámbitos que contienen una serie de aristas, sentidos que deseo detonar y que posibilitan develar un lenguaje situado o mejor dicho sitiado por el inconsciente. Si el lenguaje es elaboración secundaria, como lo señala el psicoanálisis freudiano, leo en estas nociones una condensación productiva que posibilita desentrañar sentidos plurales respecto de la creación de lenguaje (Clancier, 1979; Le Galliot, 1977).

La noción de “vicio” tiene una connotación moral inevitable. Es imposible no pensar en acepciones tales como el bien/el mal, el morbo y

<sup>11</sup> Alone menciona a Valéry Larbaud como aquel escritor que llama a la actividad de la lectura “el vicio impune”. Ver: Alone, 1976, 135. El libro de crítica cuya selección y prólogo fue hecho por Alfonso Calderón lleva este nombre. Toma su título de uno de los artículos recopilados en dicho libro.

el placer, la desviación o los apetitos asociados con la satisfacción de los sentidos y por ende vinculados a lo sexual y a lo erótico. Rastreando esta última acepción, encuentro a menudo esta palabra en los discursos sobre sexualidad y la hallo cargada de connotaciones o involucrada en intentos de definiciones problemáticas referidas a prácticas sexuales onanistas u homosexuales (Laqueur, 1992, 334-342; Badinter, 1993, 170-175).

Hurgo, además, en la significación del atributo “impune” que acompaña a esta palabra, y encuentro una carga semántica que sobredetermina al sintagma “vicio impune”. Este atributo refiere a “sin castigo”,<sup>12</sup> lo que implica que en el nombre se designa una acción o un acto que necesita de una enmienda o corrección porque se ha desviado de cierto lugar normativo. No evito leer en la subjetividad del crítico este deseo sexual, supuestamente anómalo, estigmatizado por una época prolífica en anatemas con los cuales atenazar a aquellos que se atreven a sentir y expresar deseos homosexuales, transexuales, bisexuales olésbicos.<sup>13</sup>

Cuando Alone rompe con el deseo de lectura lo hace para entregarse al otro deseo: encontrarse con cuerpos similares a su propio cuerpo.<sup>14</sup> La

<sup>12</sup> Según el Diccionario etimológico (Corominas, 2000, 333), este adjetivo deriva de *punire* que a su vez significa castigar.

<sup>13</sup> La teoría feminista y los estudios de género han posibilitado la emergencia de enfoques que indagán en las sexualidades y las orientaciones sexuales múltiples. La teoría *queer*, derivada de los enfoques posfeministas, constituyen en la actualidad un territorio que amplía los conocimientos respecto de estudios interdisciplinarios que consideran las diferencias y proliferaciones sexuales de modo más poroso. América Latina es un territorio que espera dar frutos en estos sentidos, sobre todo desde el cruce que articula sexualidades y política. Diversos son los territorios artísticos que están dando lugar a estos enfoques y su potencia liberadora para la creación.

<sup>14</sup> Alone relata reiteradamente en sus *Memorias* y en el *Diario íntimo*, el modo en que se libera de la soledad de la lectura para encontrarse con otros sujetos varones en diversos sitios abiertos o cerrados: el parque, la montaña o la precordillera; las piscinas, lagunas, riachuelos o los baños de vapor. La mayor parte del tiempo, las descripciones de estos cuerpos están a la altura de los paisajes de la naturaleza tanto en su belleza como en su calma y pureza; otras, tienen un tono de angustia culposa. En las lecturas realizadas, hasta el presente de esta escritura, he encontrado solo dos menciones respecto de la ambigüedad sexual de Alone. Gonzalo Vial Correa en el prólogo del *Diario íntimo* del crítico, señala aquella parte “normal” de “la vida afectiva” del autor y la “otra oscura, temida, vergonzante y a la vez irresistible que se desarrolla en medios humanos y escenarios populares –el Parque Cousiño, la Quinta Normal, la Alameda de noche– [...]”. En un párrafo más explícito aún, señala: “Díaz Arrieta, bisexual, tenía numerosos amigos homosexuales, de su edad

belleza en la exposición de estos, era buscada, seguida, perseguida por el crítico en diversos lugares públicos. Mientras más masculinas y jóvenes<sup>15</sup> aquellas formas corporales, mayor era el éxtasis en la contemplación (2001). El erotismo homosexual se cruza con el erotismo presente en la lectura. Sin embargo, si la lectura es placer, el erotismo del encuentro con los cuerpos pareciera superarla cuando señala:

La actitud erótica, el mayor de los placeres, el goce por excelencia y antonomasia, tan superior a los otros que, al lado suyo, todos los demás resultan pálidos, llega a su fin, está por extinguirse, entre terrores higiénicos, entre consultas médicas (2001, 11).

La lectura para el ejercicio crítico y la escritura en *Alone* ocupa, sin duda, un lugar asociado al placer. Es lo que espera o para lo que se predispone. Lo relata en la siguiente cita:

Hace tiempo buscaba un libro para leer, un libro largo, largo de esos que duran, por cuyas páginas entra uno como por una avenida, sin verle el término [...]. Existen libros perturbadores, incitantes, como los hay serenos, de palabra lenta y clara, adaptables al cuerpo, que nos abrigan y sonrían (1997a, 59).

En la escritura aparecen una y otra vez estas escenas de lectura que trasuntan una vertiente de gozo, de disfrute, una corriente erótica que invade el cuerpo con el paisaje de la lectura. Tal vez podría aventurar, de modo riesgoso, que la imagen de la penetración sexual está siempre

---

o mayores, especie de “espontánea sociedad secreta”, que es posible procurara aquel tipo de reservadas relaciones a sus miembros, o los amparase en ellas. Solo unos pocos, más audaces, vivían de modo abierto con “protegidos” permanentes, el caso de D’Halmar”. Ver: *Alone*, 2001, 9-10. La otra mención es referida indirectamente en la novela encriptada de Bolaño. Queda por hacer en Chile, según mi parecer, estudios que indaguen en estas identidades sexuales vinculadas con el campo literario o artístico de manera más deconstructiva y plural. Juan Pablo Sutherland escritor e investigador chileno, ha iniciado un trayecto interesante al respecto. Por último, señalar que este escrito pretende situarse en estas últimas líneas de interrogación que emergen próximas a los estudios e investigaciones desde las teorías feministas y de género, así como la teoría *queer*.

<sup>15</sup> En su *Diario íntimo* (2001) quedan expuestas estas descripciones y la búsqueda es dicha en fragmentos, de modo velado.

inmiscuyéndose en estas escenas.<sup>16</sup> El libro citado, en este caso “el elegido”, es uno de Théophile Gautier llamado *Mademoiselle de Maupin*. Este es el tono que usa para describir el (des)encuentro:

Hasta que la obtuve y me la llevé. ¡Todavía me dura en la boca y en el estómago la especie de asco, el empalagamiento, la indigestión de esa carne fofa, blanda hinchada alrededor de un hueso mísero, presa hipertrófica...! (1997a, 60)

Encuentro entre cuerpos simulados que parecen desearse es la sensación de esta escena narrada, sin embargo es solo la lectura hecha carne. Lugar que parece plagarse de percepciones que no tienen una lógica comprensible. En sus *Memorias* el autor señala:

Mirar fijamente un papel surcado por hileras de signos negros, parecidos a arañas; quedarse inmóvil, ajeno a las circunstancias externas, como absorto, sin mayor motivo, oír que extrañas voces suenan, ver desfilar figuras, aquí una pareja abrazándose, allá otra que también parece luchar; divisar un fondo de calles, de campos, de avenidas y árboles lejanos, y sonreír al espectáculo, estremecerse contemplándolo, sentir furia, terror o los más dulces y tiernos sentimientos, he ahí algo que, sin estar advertido, podría tomarse por un rapto de locura, una operación de magia o el efecto de drogas alucinantes (1976, 135).

Leer implica desajustarse de la realidad. El crítico vuelve a señalar: “El placer de la lectura, como el amor, como el vino o las drogas, agota los nervios y exige estímulos de orden fantástico” (1976, 136). Esta disposición de lectura abre a la soledad. Como ‘vicio’ se despliega en una escena solitaria que solo se rompe con la compañía. Cuando Alone retoma la noción con que bautiza la lectura señala: “No existen, por desgracia, los vicios impunes y, llevada a ciertos términos, la lectura, como todo, recibe

<sup>16</sup> Resulta interesante la indagación en aquellas estrategias discursivas en las que Alone recurre a la idea de la penetración para realizar su ejercicio crítico. Queda plasmada en las imágenes y palabras usadas que sugieren un encuentro sexual supuestamente heterosexual. Cito un breve pasaje de uno de estos ejemplos. El artículo es sobre Marta Brunet y el crítico explica su labor: “No le basta gozarla o padecerla; necesita además explicársela: encontraría que no la ha poseído si no lo consiguiera y para que le abra sus puertas, da esos golpes. Es la actitud del amante ante la amada, también, desde lejos, semejante a una lucha” (Alone, 1962, 11).

su castigo” (1976, 135). Pareciera que el castigo, según el autor, remitiera específicamente a ese dejarse llevar del “lado de los sueños”, sin límites. El inconsciente, los sueños en la cita, emerge para situar al deseo poderoso, silencioso, que tendrá castigo por excesivo, incontenible y desbordado. Es posible pensar que la escritura es este castigo. La escritura que visibiliza, que hace público el deseo, que lo expone para que otros/as digan de ella lo que devela. En la escritura los deseos secretos desatados por la lectura quedan expuestos. La elaboración secundaria se impone como inevitable, elaboración de lenguaje que exhibe, muestra, expone el secreto deseante.

Alone deriva, inevitablemente, en el impulso de escribir. Deseó la escritura como aquel lugar donde depositar toda la belleza posible, sin embargo ese deseo se le escapó siempre. La angustia de esa fuga de la escritura, de la mejor escritura, es la que define como ‘tentación literaria’ (1997a, 11-117). Tentación, del latín *temptare*, alude a ‘palpar’, ‘probar a hacer algo’ como también en sus derivados se emparenta con ‘atentado’ (Corominas, 2000, 563-564). En la escritura se encuentra la tentación como impulso a ‘hacer algo’ que aguarda ser reprobado. Tanto deseo de lectura deviene en tentación de la escritura, el atentado del lenguaje. Imagino que deseo de escritura es también deseo sexual, homosexual. Por ello ligo ‘tentación literaria’ con ‘tentación funesta’.<sup>17</sup> En la escritura de la esfera íntima, *Diario, Memorias*, leemos estas huellas. En la escritura crítica ellas son menos asibles. Por públicas resultan obturadas, silentes. Sin embargo, en el lenguaje de la crítica se leen los espacios de interpretación que rondan una subjetividad que se quiere cercana a los temblores escriturales concebidos como femeninos. Mi lectura de la “figura del exceso” en la crítica de Mistral y Brunet constituye una sospecha respecto de los ocultamientos develados en los textos de Alone sobre su propio deseo escritural de dichas escrituras femeninas.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Tomo esta expresión del “Prólogo” del *Diario íntimo* de Alone escrito por Gonzalo Vial Correa. Allí, dicho historiador la emplea para referirse al deseo bi-(homo)sexual: “La ‘tentación funesta’ va cambiando la moral del escritor, mutación que se realiza ante nuestros ojos, desde una pureza caballeresca [...] hasta el fatigado cinismo del Palacio de las Libertades Absolutas [...]”. Quiero señalar que en toda la lectura de la obra de Alone, hasta ahora, no he encontrado nuevamente esta expresión que Vial Correa pone entre comillas como si fuera una expresión del propio Alone (2001, 10).

<sup>18</sup> Ver “La figura del exceso. Recepción crítica de Brunet y Mistral” en este libro.

En su escritura del *Diario íntimo* y las *Memorias*, Alone reconoce varias tentaciones para emprender la escritura literaria. La práctica epistolar es la primera de ellas. Deja esta seducción para(a) tentar con la novela. Dice “¿Por qué no escribir, por ejemplo, una novela, una novelita?” (1976, 15-16).<sup>19</sup> Sin embargo, siempre duda de su calidad. La quema de algunas primeras producciones de creación literaria devela su descontento, su propia reprobación. Se instituye primero, y antes que nada, en crítico implacable de su incipiente y deseante labor literaria. Entonces se vuelca en la escritura íntima, aquella del *Diario* que abarcará cincuenta y siete años, desde 1917 hasta 1975. Esta producción y la escritura de la crítica son dos ‘tentaciones’ monumentales del autor tanto por su cantidad como por su relevancia y consecuencias en la formación del campo literario e intelectual epocal.

Ambas escrituras están sitiadas. Una, desde la esfera privada que se torna pública y la otra, desde la esfera pública que contiene lo privado. En su coexistencia despliegan, escenifican la complejidad, fragilidad y abyección de una subjetividad masculina moderna, por una parte, y su inserción (des)legitimada en la sociedad y cultura chilena de la primera mitad del siglo xx, por otra.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Llega a escribir esta novela que es puesta en tela de juicio por la mayoría de quienes la han comentado. Se la llamó en su época “novela en clave” y fue escrita en forma de diario íntimo. El crítico señala, como excusándose, que la concibió para desagraviar la memoria de su amiga adorada Shade, Mariana Cox de Stuyen. Esta escritora había sido difamada por Leonardo Pena, escritor de la época, en una novela de su autoría. Alone, queda de este modo como un héroe de la escritura. Esta puede funcionar en sus manos como espada justiciera que limpia de la infamia a la amiga amada, a la vez que acusa a quien es el culpable del agravio. Es interesante considerar que este tipo de producción literaria narra, informa y devela los gestos de la sociabilidad epocal que rodeaba a las elites en el ámbito artístico-cultural. La última edición de *La sombra inquieta* incluye poemas escritos a propósito de este suceso. Alone atribuye dichos poemas anónimos a Gabriela Mistral quien, además, alaba y apoya su gesto escritural heroico en una carta al crítico (1997b, 155-158).

<sup>20</sup> Sugiero la lectura de una masculinidad en crisis en las primeras décadas del siglo xx en Chile. Elucubro que uno de los factores de desestabilización de la identidad masculina lo constituye la presencia y visibilización de las sensibilidades femeninas puestas a circular, a partir de diversas estrategias, en la esfera pública. Estas generaban espacios híbridos a caballo entre ambas esferas: la pública y la privada. Según Badinter, las crisis de la identidad masculina en Occidente han tenido lugar en los siglos xvii y xviii y entre el xix y el xx (1993, 27-44).

### A modo de conclusión

Me ha interesado, a partir de la (im)pertinencia del presente trazado escritural, develar la complejidad que emerge del análisis de un metalenguaje epocal cuando se incorpora la teoría y crítica feministas en cruce con elaboraciones teóricas carentes de este enfoque. Estas elaboraciones pasan a formar parte del horizonte de expectativas de un *corpus* que ha sido poco leído en profundidad, aun cuando su relevancia en el ámbito cultural se reconoce de modo unánime, aunque superficial. Todo el sentido de este lenguaje sobre un metalenguaje singular ha esperado mapear aquellas zonas de fractura que suelen no ser advertidas, pero que seducen a quienes nos situamos en/con/desde las diferencias dado que hace más plural y divergente el lugar de la producción cultural en nuestras sociedades latinoamericanas.

Deseo asentar una pregunta que se hace inevitable luego de detectar el poderoso *corset* del binarismo de género en los discursos críticos epocales de la primera mitad del siglo xx. Ella surge como distanciamiento respecto de lo que hacemos hoy desde la crítica intersectada por las dicotomías que constituyen el entramado simbólico. ¿Cuán descentrado se encuentra este paradigma binario de género en nuestra producción discursiva respecto del lenguaje y la creación artística verbal de hombres y mujeres? Sin duda, es un territorio de indagación vigente que requiere de toda nuestra atención para cogerlo como desafío. Pareciera que la lógica de la metafísica y de los absolutos nos imposibilita deconstruir los esencialismos que cruzan el lenguaje mismo. Sin embargo, la teoría feminista y de género siguen estando ahí, en nuestro medio ya hace veinte años, dispuestas a ser tomadas para continuar búsquedas interesantes que rindan vertientes en revuelta, disímiles a las habituales, desde el conocimiento transdisciplinar.

Puedo afirmar con la misma vehemencia, sin embargo, que esta dichosa existencia no garantiza necesariamente la generación de discursividades críticas porosas a los descentramientos. Por último, señalar que el ejercicio crítico que se ha pretendido levantar se concibe desde la fragilidad de un pensamiento que no anhela certezas, sino posibilidades de indagación que se vuelvan fructíferas en posibles escenas y escenarios intelectuales dialógicos, y, tal vez, más éticos-políticos, para el contexto del Chile actual.

**CRÍTICA (DES)AUTORIZADA.  
LATCHAM Y ALONE SOBRE MARÍA LUISA BOMBAL<sup>1</sup>**

La recepción de la obra de María Luisa Bombal, producida y publicada en la ciudad de Buenos Aires, se inicia en Chile el mismo año de su circulación, año 1935 en el caso de *La última niebla* y año 1938, en el de *La Amortajada*. Su escritura es recibida por la crítica nacional de la época cuando ya circulaba la aprobación de la crítica argentina. Se sabía, asimismo, del beneplácito con que el grupo de intelectuales de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, había recepcionado la producción literaria de la escritora chilena. De hecho, ediciones *Sur* es quien publica la segunda novela de María Luisa Bombal. Este es uno de los elementos interesantes que hace parte del contexto cultural en que la recepción de la autora tiene lugar. María Luisa Bombal, escritora cuya formación ocurre en Francia, logra instalarse anchamente en Buenos Aires, ciudad cuyo núcleo intelectual más poroso y vanguardista que el chileno, la acoge rápidamente.

La crítica epocal, en Chile, la leyó ansiosa de conocer lo producido por una escritora connacional radicada en el vecino país. Los críticos contemporáneos que se ocupan de su producción narrativa son Ricardo Latcham, Alone, Carlos René Correa, Tomás Lago, Domingo Melfi, María Carolina Geel, entre otros. Esta producción crítica recepciona la obra de Bombal destacándola, en términos generales, por su genialidad de estilo y por el tratamiento de temas que hasta el momento permanecían, según esta misma crítica, inabordados. Según mi relectura este modo de reconocerla silenciaba la producción de otra narradora destacada en nuestro medio, Marta Brunet, contemporánea de Bombal, quien había hecho un aporte fundamental en el ámbito de la escritura producida por mujeres. Este gesto lector de la labor crítica canónica será repetido incansablemente, en tanto se vuelve incapaz de poner en diálogo la producción de las escasas escrituras de mujeres que tienen alguna cabida en el campo intelectual de la primera mitad del siglo xx.

---

<sup>1</sup> Escrito sin publicar. Este artículo fue ideado en el año 2007 para ser publicado en un libro sobre recepción epocal de escritoras latinoamericanas que no vio la luz.

Alone, crítico destacado en la época que funcionaba como voz autorizada desde su tribuna en el periódico *El Mercurio* de Santiago,<sup>2</sup> designa su narrativa “entre novelesca y poemática” (Alone, 1935) y afirma de este modo sus dotes extraordinarias. La condición señalada por el crítico se debería, según su parecer, a que en la narrativa de María Luisa Bombal no existen lugares comunes. Podemos comparar esta aseveración con la que emite otro destacado crítico chileno contemporáneo a Alone, Ricardo Latcham, quien enuncia, si bien veladamente, la reiteración ‘aburrida’ del tema abordado por Bombal en *La última niebla*. Sin embargo, este último pareciera rescatar un margen dentro de esta (des)calificación al señalar lo interesante del camino difícil que Bombal había tomado, dado que el tema se escapaba de ese común lugar gracias al estilo, al que califica de envolvente y mágico (1941). Esta es una de las constantes vigilancias que padecen las escrituras de mujeres desde la crítica epocal. Pareciera ser que las temáticas abordadas son el núcleo del escrutinio para designar una obra de autoría femenina como de excelencia literaria. Habría que señalar que el mundo habitado por las mujeres en esta primera mitad del siglo xx, en América Latina, se hallaba tiranizado por las normativas sexo-género. En consecuencia, resulta absurdo demandar a las escrituras de autoría femenina una amplitud de mundo que albergara la anchura y exploración de temáticas exigidas en el patriarcal horizonte de los imaginarios de la literatura, influenciados estos, poderosamente además, por la producción de los clásicos del primer mundo. Lejos se encuentra esta crítica de releer la presencia temática de las subjetividades femeninas en tensión y en revuelta. Por otra parte, esta estrategia de lectura dedicada a la persecución de temas novedosos en las mujeres, inmovilizaba la atención de la crítica que no lograba abrirse a la detección de rasgos de lenguaje, de estilo y forma. En su estrechez androcéntrica, ella misma limitaba su expansión. De esta manera dejaba de lado una lectura más rica y múltiple que hubiese podido escapar al pulso homogeneizador del discurso social que la compelia a leer estos textos desde la más estricta construcción normativa heterosexual de género, la misoginia, y en el mejor de los casos, desde la jerarquía de odiosos binarismos.

<sup>2</sup> Ver “Crítica literaria, sujeto crítico y diferencia sexual. Primera mitad del siglo xx en América Latina” y “La figura del exceso. Recepción crítica de Brunet y Mistral” en este libro. También trabajo este tema en Luongo, 2005a.

La discursividad crítica de Alone releva la osadía de Bombal al exponer sus sensaciones con “crudeza”, como “si estuviera sola”, señala, sin prejuicios morales, religiosos o sociales. En esta constatación el crítico desea exponer el atrevimiento de una escritura femenina que parece olvidar al público consumidor: la escena de lectura de su escritura. Este dato importa mucho dado que la crítica tendría como uno de sus nortes vigilar las lecturas, sobre todo de las mujeres, y determinar cuán recomendable o no es una obra. Por otra parte, es dable interpretar que con este gesto de impudicia, la escritora hubiese pretendido ir más allá, un sitio en el que tal vez ni considera la circulación de su novela en manos de la crítica miope, por lo tanto la autora instalaría autotélicamente su producción. Sin embargo, también es dado pensar desde hoy, que Bombal, situada desde un posicionamiento autorial, pudo haber decidido romper el estrecho y asfixiante cerco de la esperada producción femenina con esta escritura irreverente. Pienso en la crítica que este mismo autor hace de la poesía de Mistral al resaltar, del mismo modo, este rasgo cuando Mistral compone “El ruego”. Alone dice de Mistral que nunca antes una mujer ha cantado con tal crudeza el dolor por la pérdida del amado, con tal pasión y de modo tan encendido. Me importa insistir en este gesto de la crítica epocal que levantó dos movimientos interpretativos, por un lado aisló los estilos y características de cierta producción de autoría femenina para dejarla solitaria pendiendo de lo ‘nada escrito’ con antelación, de modo tal que parecieran, en la voz de la crítica de varones, estar siempre en el registro de la excepcionalidad. Por otro, la sometió a la invisibilización cultural, cuestión que debilitó su instalación dentro del campo intelectual.

Las vertientes tonales de “crudeza” y “exceso” que el crítico Alone detecta en estas escrituras, podrían haber sido exploradas desde la interrogación respecto a lo que subyacía en estas tonalidades como producción artística literaria singularizada. Afirmo que es imposible demandar a esta crítica un ejercicio abierto a la reflexividad de género de modo deconstructivo, dado que las herramientas teórico-críticas no estaban al alcance, menos lo estaba la sensibilidad crítica. Sin embargo, considero que pudo haberse exigido ella misma una mayor sutileza ante lo que detectaba como supuestamente ‘anómalo’ para la época y para la supuesta unívoca expresión de la sensibilidad masculina y femenina en la creación literaria.

El crítico chileno Alone al referirse a los motivos o temáticas presentes en la escritura de María Luisa Bombal, despliega adjetivos que develan una intensa emocionalidad. Califica de “terribles” los tópicos abordados por Bombal en su primera novela. Este exceso de crudeza parece producir al crítico un rechazo y/o una fascinación (Luongo, 2006a). Me interesa enfatizar lo que llamo la coexistencia de ambos tonos valóricos en la lectura del crítico. Disyunción y conjunción parecieran develar un territorio de la recepción que se ubicaría en un entre, casi como adhiriendo a lo terrible de su escritura, pero censurándolo de modo inevitable a la vez. De esta manera, en su escrito crítico, expone el argumento de la novela en clave moralista, para, a continuación, realizar una torsión al señalar que la autora no pretende dar ese cariz a su texto sino que más bien logra hacer poesía en un estilo de “limpia elegancia”.

Esta estrategia discursiva, recurrente en la crítica de Alone, en general, y de modo particular sobre la escritura de mujeres, consiste en escenificar una interpretación problemática en términos morales, para luego descalificarla con la interpretación opuesta. Surge así, un efecto de ambivalencia y ambigüedad frente al texto, por ello no convence respecto de la interpretación ‘correcta’ que supuestamente anhela plantear el sujeto de la escritura crítica. Siguiendo esta línea analítica he hipotetizado, en otros escritos que indagan acerca de la figura de Alone, que este se sitúa conflictivamente respecto de su incardinación de la diferencia sexual, su (in)deseada constitución como sujeto sexual-generizado abyecto: un homosexual.<sup>3</sup> Afirmo que se localiza, desde su lectura, en la intersección de zonas que fluctúan desde la adhesión hacia la escritura femenina y, a su vez, desde un tránsito de velada demonización respecto de ella (velada misoginia). Las identificaciones de la diferencia sexual<sup>4</sup> hablan fantasmáticamente en su escritura crítica.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ver “Crítica literaria, sujeto crítico y diferencia sexual. Primera mitad del siglo xx en América Latina” en este libro.

<sup>4</sup> Sigo la interesante elaboración psicoanalítica de Judith Butler (2005) respecto de las identificaciones y la diferencia sexual.

<sup>5</sup> Juan Pablo Sutherland, en su antología (2001) incluye cartas privadas de Alone a su amigo periodista Miguel Munizaga Iribarra. No considera, sin embargo, en esta el *Diario íntimo* de Alone que entrega una discursividad más evidente de su escritura enclosetada, para seguir en la línea de interpretación que propone el autor chileno.

En el mismo texto, Alone se permite comparar negativamente la obra de otra escritora argentina de la época, Norah Lange, para señalar que esta resulta ‘afectada’ ante la creación de Bombal. Esta vez la estrategia de lectura contrastiva logra devaluar a uno de los polos femeninos comparados, gesto lector habitual del crítico chileno. Suele ocurrir que el propio crítico dé cuenta de este modo de lectura haciendo ostentación de su uso. Esto último me parece interesante en tanto funciona a modo de develamiento y explicitación consciente de su ejercicio de poder como crítico leído y con seguidores en el campo intelectual de la época. En este caso, me interesa poner énfasis en aquellos mecanismos intrapsíquicos, de origen misógino, silenciados hasta hoy por el lenguaje de la crítica androcéntrica. A través de estos se lograba –de modo inconsciente aun cuando responsable– devaluar, desde la recepción crítica, la producción artístico-cultural de mujeres, cuestión que incidía violentamente en la instalación de las sujetos intelectuales y en la recepción de territorios artísticos supuestamente feminizados.

Alone termina por expresar, de modo burdo, su fascinación, ante el estilo de Bombal y lo hace develando una interesante vertiente genérico-sexual. Señala que la autora es tan franca que: “Escribe como si acabara de salir del baño”. La desnudez que sugiere Alone en la escritura de Bombal hace pensar no solo en su franqueza, gesto inaceptable por desmedido en un sujeto femenino, sino en su ímpetu exhibicionista, por lo tanto escandaloso. Esta aseveración puede releerse desde el psicoanálisis, echando mano de la noción de elaboración secundaria, como un mecanismo intrapsíquico del inconsciente que no hace sino participar al lector o lectora de una proyección del propio sujeto crítico que, tal vez en su más íntimo secreto (in)decente deseo, quisiera mostrar su propia desnudez, cuestión imposible para él. Me pregunto acerca de la represión que subyace en tal representación dado que el crítico deseaba su propio cuerpo masculino ofrecido eróticamente a otras miradas, masculinas antes que femeninas. En esta escena hipotética, la medida del escándalo epocal cobra, sin duda, una muy otra dimensión. Por otra parte, me parece que ‘cuerpo femenino’ y ‘escritura femenina’ se traslapan en esta afirmación del famoso crítico desnudando una posible interpretación que me parece seductora. Creo saber algo acerca de la distancia que hay entre una indagación que pretenda escenificar el

binarismo sexual con perspectiva crítica de género, y la que Alone dibuja sin siquiera atisbar la profundidad que hay en ello, aun cuando dicho sujeto incardinaba una experiencia anómala al respecto. Quiero decir que este tipo de recepción limita y reduce en su significancia a una escritura que trabaja el erotismo femenino y el vínculo con el deseo (auto)erótico para reelaborarlo compleja y bellamente de modo que devela una sensibilidad que hace puente entre la vida y la muerte. Desde esta última lectura bien podríamos hacer unas cuantas indagaciones respecto de escritura-muerte, por cierto, así como en la vertiente escritura-vida-muerte-escritura que conforma una constante en las producciones literarias de mujeres en América Latina.

La segunda novela de Bombal, *La Amortajada*, es resignificada por Alone como una “extraña, fina y curiosa novela poemática” (1938). Señala que la autora para escribir de este modo debe experimentar una especie de “trance”. Otros, dice el renombrado crítico, “beben alcohol, fuman opio o se excitan con el fenómeno crudo y desnudo”. La autora es leída por el crítico en un tono nuevamente anómalo, fuera de sí, poseída por fuerzas ajenas a ella. Podemos colegir por lo tanto, que el crítico señala que la escritura de María Luisa Bombal no está vinculada con su capacidad de crear a través del lenguaje de modo extraordinariamente estético sin antes entrar en un estado de ajenidad a la propia sujeto. El impulso creador viene de afuera y le posibilita alguna conexión extraña, la que como sujeto femenina creadora *necesita* establecer para producir obra de arte, porque de otro modo ello no sería factible. Pienso en la conexión con las brujas o mujeres sabias a las que se condenaba en su saber porque se lo suponía en conexiones con fuerzas satánicas. Sin embargo, finalmente Alone tiene que rendirse ante esta belleza porque reconoce que:

Bombal tiene un conocimiento poético instintivo del mundo y una intuición maravillosa del idioma. Los adjetivos originales brotan en su estilo sin que se advierta la menor intención de buscarlos (1938).

Como el propósito de esta relectura pretende el análisis discursivo meta-crítico desde la metodología de la sospecha feminista, no puedo obviar las nociones de “instinto” e “intuición” que Alone deja escapar desde su concepción naturalizada y esencialista de las mujeres. La expone como un “manantial”, ojo de agua que viene de las profundidades de la tierra

del cual brota el lenguaje natural y mágico. Lejos de esta imagen virginal, pura e intocada, queda invisibilizada, casi enredada en sombras la sujeto de carne y hueso que opta por la labor profesional de la escritura y se dedica a trabajar con el lenguaje riesgosamente, a pensar, idear, así como a batallar con las formas estéticas en un contexto androcéntrico difícil, cuyas normas y reglas literarias designaba, a través de la crítica hegemónica, la “buena” y la “mala” literatura a partir de los valores definidos como el ideal y la belleza.

Ricardo Latcham, por su parte, coincide en el señalamiento del registro poético de la narrativa de María Luisa Bombal. Destaca asimismo las “preocupaciones psíquicas y morales nuevas en las letras chilenas” (1935). En este sentido bien habría que desear un gesto de mayor rigor en la crítica elaborada por estos sujetos que hiciera referencia a las ‘diferencias’ que permeaban, en el contexto de la época, a hombres y mujeres desde una aseveración como esta. No significaba lo mismo una “preocupación psíquica y moral” relativa a los varones que una relativa a las mujeres.<sup>6</sup> Lo que afirmo queda explicitado en estas mismas escrituras críticas respecto de esta singular producción literaria de mujeres. Luego compara su estilo con Pierre Girard y D. H Lawrence. El erotismo que destaca Latcham en Bombal y que asocia al autor inglés, lo señala como “sublimado por una delicadeza artística extraña”. El comentario crítico que compara la escritura de Bombal con una de las paradigmáticas escrituras eróticas en registro masculino heterosexual,<sup>7</sup> cual es la de D.H Lawrence, opera un gesto en el que subyace la virilización de la escritura de Bombal. No obstante, subvierte este intento al dar un giro hacia la ajenidad de su lenguaje que se aparta

<sup>6</sup> El paradigma hegemónico de la doble moral denunciado por las feministas de comienzos de siglo xx, pulsa férreamente durante estas décadas (Lavrin, 2005, 165-183).

<sup>7</sup> Kate Millet, en la década del setenta inicia la indagación literaria feminista desde una perspectiva teórica que desea develar el cariz político del sexo. Si bien su elaboración puede resultar, en algún sentido, esquemática dada la actual producción teórica feminista en cruce con psicoanálisis, por ejemplo, ofrece, indudablemente, un panorama develador de los mecanismos patriarcales del ejercicio de la sexualidad en hombres y en mujeres así como en las producciones literarias de varones. Millet aborda la producción literaria de Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet y D.H Lawrence (1975, 313-382).

de la pura pornografía elaborada por lo masculino: “delicadeza artística extraña”. Latcham parece ir más profundo al detectar el proceso de sublimación, sin embargo no alcanza a dar cuenta de la revuelta que implica dicha operación. Señala: “... pero aquí hay algo de trascendentalismo de la carne que no es pura pornografía y que se halla, en este caso, sublimado por una delicadeza artística extraña” (1935).

Alone y Latcham coinciden en su apreciación acerca del registro erótico de la escritura de María Luisa Bombal. Ambos dejan entrever que su tratamiento de la sensualidad y del erotismo “algo” tiene de pornografía. Este se vislumbra en el registro exhibicionista del cuerpo femenino como recién salido del baño. No obstante, se silencia la potencia del imaginario que escenifica al cuerpo vuelto hacia el propio placer femenino, porque comienza y termina en ella misma. Pienso en la renombrada escena del estanque de la novela *La última niebla* en la que el cuerpo femenino se entrega al autoerotismo y despliega la pregunta por lo liminar de este disfrute sexual. Aquí el cuerpo femenino no es objeto de deseo. Más bien se constituye en el despliegue deseante para sí; es capaz de ello gracias a su conformación heterogénea, a la proliferación ilimitada de zonas erógenas.<sup>8</sup> Allí radica la “delicadeza artística extraña”. En ambos críticos emerge la inquietud respecto de que esta escritura no sea “pura pornografía”. Efectivamente, rompe con la enojosa escena heterosexual explicitada y entrelazada por el sexo fálico y penetrador, materializada repetitivamente hasta el cansancio, hasta perder su sentido.

Otro registro que me interesa señalar, es el proceso de des-erotización que lleva a cabo esta crítica. Es decir, se propone limpiar lo erótico contenido en la propuesta escritural de lo femenino, cuestión que, en un juego de lenguaje, designo como “pornografía pura”. La designo de este modo considerando el deseo de limpiar o purificar una elaboración erótica

<sup>8</sup> Sigo las elaboraciones de feministas de la diferencia como Hélène Cixous y Luce Irigaray quienes interpretan la multiplicidad de la genitalia femenina como un punto central para experimentar una sexualidad que prolifera en sus posibilidades de gozo dada su conformación heterogénea y múltiple. En ambas escritoras francesas la diferencia alude a lo móvil, lo fluido de la experiencia sexual de las mujeres vinculada a la “otra bisexualidad” o a la “homosexualidad femenina”.

femenina que no puede ni debe calificar como masculina.<sup>9</sup> Señalo así que en esta lectura del erotismo en la escritura de Bombal ambos críticos leen, primero, la peligrosa apertura ilimitada de una zona privilegiada como masculina y, en segundo lugar, advierten el peligro que implica la desestabilización del binarismo sexual, lo que implica dar cabida a zonas más móviles e inestables de imaginarios relativos al placer sexual en la pluma de mujeres escritoras.

Latcham sintetiza en su crítica el argumento de la primera novela de Bombal señalando:

La protagonista de *La última niebla* es de una feminidad fuerte y penetrante que se casa con un hombre vulgar. El asunto es viejo, pero aquí se trata de un modo lírico y encendido de imágenes nuevas en que nunca aparece el menor aspecto de vulgaridad (1935).

No alcanza a explicar los adjetivos con los que califica la feminidad de la protagonista. Sin embargo, es posible leer, nuevamente, la necesidad de virilizar el registro a través de los atributos que designan la masculinidad hegemónica con los calificativos de “fuerte y penetrante”. El nombre “feminidad” pierde su calidad normativa y se expone de modo travestido, solo que este gesto subversivo no alcanza a romper la regulación binaria normativa heterosexual, más bien reafirma la naturalización respecto del paradigma sexo-género. La medida en el lenguaje y su estilo narrativo, aunque encendido de imágenes novedosas, la sitúan nuevamente en la regulación genérico-sexual.

Latcham, se vuelve generoso con Bombal cuando la compara mezquinamente con Virginia Woolf. Parece salvarla de caer en “el asunto es viejo” cuando dice: “Hay por ahí páginas de un admirable y profundo sentido que nos traen a la mente las novelas de Virginia Woolf” (1935).

Nada más satisfactorio que el lugar que descubre Latcham en su asociación con otras escrituras de mujeres ya que vislumbra, sin proponérselo, una genealogía escritural. Debido a este acierto se puede disculpar su

<sup>9</sup> Recorro al símil entre este tipo de resignificación y la que aparece en la recepción contemporánea de Delmira Agustini a quien se la designó como la “virgen adolescente”. En consecuencia, su trabajo poético del erotismo se leyó como elaboración abstracta, más mente que corazón, de corte metafísico.

displacencia cuando dice: “Hay por ahí”, como si los aciertos de lenguaje y de creación estética en la novela fueran algunos escasos logros. La crítica de varones, en general, tiende a moderar bastante su tono al resignificar y enjuiciar la creación escritural de mujeres, se puede llegar a creer que la sostiene una especie de temeroso pudor o un cuidadoso modo de (re) probar su (des)instalación. Pudiera el crítico haber desarrollado más profundamente su intento por acercarla a Woolf. Pienso, sospechosamente, que tal vez no entraba en sus dominios de lectura la escritura de la narradora inglesa.

Sin embargo, puedo decir que Latcham se atreve mucho más que Alone. Quiero decir que se atreve a citar aquellos pasajes de la obra que alcanzan su tono más intenso en el tratamiento del registro sensual femenino. Cita por ejemplo, elogiosamente, el pasaje en el cual la protagonista narra la entrega a su amante y en esa narración el cuerpo de ambos desaparece para dar lugar solo a las sensaciones provocadas por el orgasmo femenino en su éxtasis más pleno.

Por último, Latcham insiste en que este erotismo devela la “definida feminidad”. Interpreto que esta afirmación calma la ansiedad del crítico ya que dicho erotismo pudo haber desatado la (im)posible deconstrucción de una sexualidad femenina normalizada, regulada desde y por el canon heterosexual que subyace en la crítica de la literatura femenina. Esta afirmación, hecha como juicio crítico, asienta la esencia femenina, es decir, ordena el mapa de significantes y significados para normalizar las desviaciones. Clausura de este modo la emergencia de la sospechosa ‘indefinida feminidad’.

Por último, paradójicamente, termina por agradecer a la autora porque al libertarse, ha liberado, asimismo, al campo intelectual de la época de tanto “aburrimiento” y “temas usuales”. Me pregunto ¿de qué libertad habla Latcham?, ¿cuál es la liberación que él cree llevó a cabo esta escritura o su autora? ¿Es coincidente la idea de libertad que Latcham lee como crítico de la novela, con aquella que pudieron haber leído otros/otras en la época? Esta lectura desde un ímpetu sospechoso, quiere señalar la importancia de que el crítico agradezca a la autora su lectura. Ello implica, tal vez, que no se imaginaba lo distante que podía haber estado esta, su

lectura, de aquellas motivaciones lectoras que impulsaron a la autora a escribir dicha novela.

Me interesa destacar otra operación común en la crítica epocal latinoamericana presente en esta que analizo. Ella consiste en asentar la inteligencia, concebida en términos ilustrados, como una frontera o un muro de contención de los sentidos y sobre todo de los sentidos femeninos que intentan aparecer en la escritura:

Hay aquí un llamado ardiente de los sentidos, pero limitado por la inteligencia. Hay algo de lo que Pascal llamó las razones del corazón que el cerebro no podía sofrenar. Es un erotismo sano y vigoroso el que prestigia este primoroso volumen frente a un mundo llenos de resonancias (Latcham, 1935).

En esta cita, la racionalidad y la inteligencia del corazón o de la sensualidad quedan legitimadas por las cualidades de “sanidad” y “vigor” que otorgan carta de ciudadanía al erotismo que de allí surge. Por lo tanto leo que *no* es la insania, la falta de salud, de higiene inclusive, ni de fuerza —que contiene aquello anormal en términos de eugenesia—, lo que acompaña el erotismo detectado en la escritura de la autora. Esta vertiente crítica que dice lo que no se atreve a decir a través de las palabras que elige, está en completa consonancia con la discursividad social de la época que alertaba frente a las anomalías posibles en términos de salud del cuerpo y alma de las mujeres. Esta escritura crítica despliega una economía sexual/genérica que permite a la sociedad de la época respirar en calma y de modo ordenado frente a la emergente literatura escrita por mujeres.

En su crítica a la segunda novela de Bombal, *La Amortajada*, Latcham reafirma los comentarios elogiosos acerca del estilo de la autora y aprovecha de exponer las limitaciones de otras escritoras en América Latina, que no especifica ni nombra, a quienes descalifica de plano porque han sido repetitivas en su modo de narrar y en sus temáticas:

Son pocas las mujeres americanas que han llegado a la maestría novelesca. Vivimos en la tierra de la improvisación y del menor esfuerzo. Una ley de reproducción fácil rige los intentos creadores de las numerosas mujeres que aquí expresan sus monótonos estados de ánimo o el tema fértil de la amante incomprendida y del hombre vulgar. Todo esto desemboca en el adulterio o en el

hombre comprensivo que las alivia o descarga de sus complicaciones. María Luisa Bombal ha buscado el camino difícil. Hay autocrítica y selección en su lenguaje, rareza en las metáforas, hidalguía en la prosa (1941).

Latcham afirma, sin mayor fundamento, la escasez de narradoras maestras en América Latina. Parece reforzar esta aseveración a partir de lo que llama “el menor esfuerzo y la improvisación” que según él caracterizan a las mujeres escritoras de la época. Después de esta lectura metacrítica, puedo aseverar que Latcham, efectivamente, nunca leyó la obra ensayística de Virginia Woolf.<sup>10</sup>

Las mujeres que lograron a paso firme, pero con muchas dificultades, incorporarse al proceso de profesionalización de la escritura y al desempeño en el ámbito público, a comienzos del siglo xx, fueron sujetos que intentaban sostener su Cuarto Propio desde la precaria instalación en el ámbito artístico e intelectual androcéntrico. Carecían del tiempo económicamente solventado para dedicarse de lleno a la experimentación, a la búsqueda de las formas estéticas ‘geniales’. La propia escritura crítica de Latcham y su descalificación es una muestra de las dificultades con las que estas productoras de cultura tropezaban. Cuando el crítico se pregunta por las razones y causas que permitieron el surgimiento de María Luisa Bombal en nuestro medio, pudo responderse en sintonía con Woolf: María Luisa fue educada en uno de los mejores colegios franceses de la época en Santiago, luego fue enviada a los trece años, por sus padres, a estudiar en Francia; estudió teatro en París, pasó un tiempo en Alemania y recién en 1931 regresó a Chile. Solo permaneció dos años coexistiendo con la estrecha y conservadora cultura chilena y emigró a Argentina donde encontró su Cuarto Propio que le facilitaría el proceso de creación y su dedicación al trabajo escritural.

<sup>10</sup> Me refiero a *Un Cuarto Propio* y a *Tres Guineas* en los que expone la situación desmedrada en derechos civiles, en ciudadanía y sustento económico de las mujeres. Esta constatación le permite a Woolf señalar que esta condición precaria es la que impide que las mujeres tengan la posibilidad de gestionar y levantar sus proyectos de manera autónoma en el ámbito público. Obviamente Woolf no pensaba en las mujeres del Tercer Mundo, sin embargo fue una de las voces que obligó a pensar en las carcelarias circunstancias de las mujeres creadoras.

Por último, afirmo que la escena creada por Latcham acerca de las mujeres que escriben repetidamente “monótonos estados de ánimo” se inscribe en un tono descalificador y misógino. El reconocimiento de la subjetividad femenina como lugar de cultivo para la creación artística ha sido un espacio liberador para quienes hemos sido sometidas al silencio y a la desvalorización de nuestras experiencias psíquicas y afectivas. Nunca será suficiente elaborar relatos en los que las mujeres nos disponemos a visitar las vías y senderos múltiples que hemos recorrido a pesar de las limitaciones, trampas y trabas patriarcales. Devenir sujeto femenino es un camino que no tiene fin porque es un movimiento permanentemente inacabado, sobre todo en contextos patriarcales y androcéntricos de corte capitalista y colonial. No puede ser de otro modo, nuestras maestras y ancestras nos han señalado el camino y seguirá siendo de este modo. Solo el reconocimiento de las diversas genealogías de mujeres puede sostener nuestro impulso explorador para las creaciones. Por otra parte, la historia amorosa, aburrida para él, es una representación que se sustenta en el paradigma patriarcal heterosexual hegemónico, normativo, en el que todas las mujeres, sin excepción alguna hemos sido socializadas junto con los hombres. Es, de algún modo, el mundo más cercano que hombres y mujeres hemos tenido a lo largo de nuestra historia. Sostengo, asimismo, que las mujeres no hemos sido las únicas protagonistas de esta escena del relato amoroso heterosexual, junto a ellas han actuado hombres –en su mayoría violentos, descalificadores, maltratadores, autoritarios, egoístas, dominadores y avasalladores de las libertades de las mujeres– a lo largo de décadas y ambas actuaciones se han sostenido mutuamente inscritas en el sistema sexo-género. Basta solo pensar en unos cuantos poetas que les han cantado a sus musas fragmentadas en pedazos. Sin embargo, las mujeres como actrices protagónicas, hemos comenzado a develar la ardua tram(p) a de los conflictos sexo-genéricos que dichas escenas dramatizan. Esto ha escandalizado a la crítica canónica. Quiero aprovechar, por último, la manifestación de rechazo y cansancio que explicita este crítico acerca de la historia sin fin de la escritura de temática amorosa de las mujeres, para asentar, con beneplácito, mi propósito transformador, deconstructivo o fracturador de esa también repetida lectura inocente, por no decir ignorante, de la ecolalia femenina. Hoy la crítica feminista se viste de gala para

nombrar a boca llena las repeticiones agotadoras de la crítica masculina, heterosexual u homosexual misógina ante todo, y develar sus tendencias descalificadoras violentas y arrogantes sobre escrituras de mujeres.

## LA FIGURA DEL EXCESO. RECEPCIÓN CRÍTICA DE BRUNET Y MISTRAL<sup>1</sup>

### Precisiones y fronteras

Esta escritura lleva a cabo una revisión analítica de la recepción que la crítica periodística, escrita por hombres, elaboró en relación con ciertas producciones literarias de las escritoras chilenas Marta Brunet y Gabriela Mistral entre las décadas del veinte y del cuarenta del siglo xx. La crítica específica que me ocupa fue elaborada por Alone, Hernán Díaz Arrieta, quien realizó, sistemáticamente, el ejercicio crítico en los periódicos *La Nación* (1921-1937) y *El Mercurio* (1937-1978) a lo largo de la primera mitad del siglo xx hasta el año 1978.<sup>2</sup> La controvertida figura de Alone, a quien nombro en su contexto como un ‘hombre de letras’ –terminología históricamente situada que usa Terry Eagleton (1999, 55-59)–, ha sido interrogada en la elaboración de dos artículos de mi autoría.<sup>3</sup>

Las indagaciones presentes intentan el develamiento de ciertas operaciones de lectura que esta específica crítica periodística chilena llevó a cabo, situada en un determinado campo cultural y social. A su vez, deseo desplegar sentidos que emergen del modo en que dicha crítica, sobre todo aquella central y hegemónica, pretende instalar las producciones de las mujeres intelectuales de la primera mitad del siglo xx en el contexto cultural chileno.

En el entendido que estas sujetos emergen y se posicionan en un campo intelectual dominado por varones, la crítica ensaya modos para situarlas, maneras que están permeadas por estrategias vinculadas a ejercicios de poder que pretenden mantener, en un supuesto equilibrio, los ordenamientos simbólicos existentes y las relaciones sociales cruzadas por conflictos de género, de clase social y de raza.

<sup>1</sup> Una versión de este escrito fue publicada en Dalmasso, María Teresa y Boria, Adriana (editoras), *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género 2006*, Ediciones del Programa de Discurso Social y el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, 2006, 75-85.

<sup>2</sup> Ver nota 4 en artículo “Crítica literaria, sujeto crítico y diferencia sexual. Primera mitad del siglo xx en América Latina” en este libro.

<sup>3</sup> Ver “Crítica literaria, sujeto crítico y diferencia sexual. Primera mitad del siglo xx en América Latina” en este libro y Luongo (2006).

De este modo, resultan inevitables las tensiones en la recepción, y el efecto que estas producen en las mujeres productoras de cultura en su búsqueda de instalación y legitimación en el campo intelectual. No hay inocencia posible frente a estas tensiones. También es posible considerar desde las singulares condiciones de producción, las contradicciones detectadas en la constitución de dichos sujetos intelectuales y sus experiencias de modernidad (Salomone *et al.*, 2004; Braidotti, 2000, 110, 130).

Me interesa abordar en esta aproximación metacrítica aquellas estrategias discursivas que construyen operaciones de legitimación que pueden ser acomodadas, según la ideología de género imperante y las rentabilidades que estas puedan arrojar en tanto no alteran el ordenamiento simbólico. En este sentido la 'figura del exceso' funciona de manera densa y paradigmática en la recepción crítica de los textos de las autoras chilenas llevada a cabo por Alone.

### Densidad simbólica del mapa cultural de la época

El campo cultural chileno en la primera mitad del siglo xx se encuentra caracterizado por las transformaciones de sus constelaciones hegemónicas sociales, culturales y políticas. En el ámbito literario comienza a gestarse un fenómeno complejo que tiene como eje central la profesionalización de los actores y productores de escritura. De este modo aparecen en escena sujetos de perfil mesocrático para los cuales había estado vedado el campo intelectual, hasta comienzos del siglo (Catalán, 1985, 68-175; Alone, 2001). Variados cambios en el tejido social y político coexisten con este descentramiento en el ámbito de producción intelectual. Uno de ellos dice relación con la masificación del consumo cultural a través de medios de comunicación, a la vez que se detecta un aumento de la alfabetización producto del crecimiento de los núcleos urbanos y de la puesta en práctica de distintas políticas públicas destinadas a educar a las masas.

Si bien este contexto parece desplegar una noción de progreso optimista, sabemos que las desigualdades del proyecto moderno en América Latina evidencian que cualquier aumento en la posible democratización social, cultural y política tiende a ser desigual e injusta con lxs subalternxs, por lo tanto, la heterogeneidad se impone y las características de estos

cambios disímiles manifiestan sus particularidades en los distintos territorios culturales del país (Salomone *et al.*, 2004).<sup>4</sup>

Es fundamental señalar que el mayor acceso a la cultura letrada por parte de sectores sociales marginados históricamente, tuvo como consecuencia el relevamiento de la presencia de las mujeres como un sector cultural invisibilizado en sus especificidades. Este sujeto colectivo se hizo visible a través de movimientos sociales en la demanda de derechos civiles y políticos. Uno de estos cauces lo encarnó el feminismo de la época en sus vertientes anarquistas, liberales y socialistas.<sup>5</sup> Su inserción en el ámbito laboral desde los más diversos territorios y su despliegue en escenarios públicos vinculados a la producción artística, se hizo una realidad indiscutida, en este caso preciso: la literatura.<sup>6</sup> La singularidad de esta emergencia, sus diferencias, su origen de clase social y el peso de las construcciones

<sup>4</sup> Refiero al fenómeno cultural latinoamericano articulado desde la noción centro/periferia que se traduce en otro binarismo, a saber, urbe/ruralidad. A pesar de las contradicciones que estos binarismos albergan, es dable pensar críticamente desde ellos. Es necesario asentar las desigualdades y diferencias en el modo de experimentar los procesos de modernización y los cambios en las experiencias de modernidad que informan, asimismo, respecto del modo en que se producen, circulan y consumen los bienes culturales. Para esta discusión y debate en América Latina son destacables, por heterogéneos, los posicionamientos críticos de Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, Ticio Escobar, Jesús Martín Barbero, Jean Franco y Walter Mignolo, entre otros. Referido a la experiencia de modernidad y sujeto femenino, ver: Salomone *et al.*, 2004, 9-18. En la actualidad el debate de modernidad/colonialidad ha sido puesto desde los focos teóricos del pensamiento decolonial. María Lugones hace una interesante entrada teórica desde lo que denomina “Sistema Moderno/Colonial de Género” (2008). Ver: *Tabula Rasa*, 9, 73-101.

<sup>5</sup> Estas actuancias de la historia feminista han quedado registradas en la discursividad de distintas investigadoras y activistas, de antes y de nuestra actualidad, entre ellas: Amanda Labarca, Olga Poblete, Elena Caffarena, Asunción Lavrin, Julieta Kirkwood, Edda Gaviola, Cecilia Salinas, Rosa Soto, Eliana Largo, María Angélica Illanes, Soledad Zárate, Lorena Godoy, Elizabeth Hutchison, Sonia Montecino, Alejandra Araya, Francisca Barrientos, María Stella Toro.

<sup>6</sup> Resulta interesante el modo en que es expuesta, por Alone, la emergencia de la escritura de las mujeres en el medio social de la época. En una de las crónicas en que el crítico deja mostrar su veneración por una de las renombradas intelectuales de la época, Shade, relata que algún escritor habría “denunciado como una peste el afán femenino de la letra de molde”. Como respuesta a ello Shade habría escrito un artículo, de claro corte paródico, denominado “El desarrollo de una epidemia”. Nos interesa relevar que la noción de higiene o de salubridad social es alterada por

normativas de género, condicionaron de un modo complejo la generación de estrategias de acomodación e inserción, no solo de las mismas productoras, sino también de aquellos que debían situarlas desde la incipiente labor crítica moderna. Dicha crítica funcionó con una serie de registros normativos que, en definitiva, pretendía ordenar y disciplinar la lectura de aquellos objetos que alteraban el panorama tradicional.

La escritura de mujeres, por lo tanto, y su recepción crítica requiere ser situada en este marco de producción cultural. Constituye la emergencia de la diferencia sexo-genérica, con toda su densidad simbólica, la que será leída para hacerla circular dentro de los mandatos de una tradición que responde a una construcción cultural que comienza a resquebrajarse con esta nueva visibilización. Su develamiento evidencia el silenciamiento de estas singularidades, en tanto las sujetos productoras de cultura están haciendo aparecer 'lo no decible', lo que obliga a inaugurar el ejercicio crítico, lo compele a iniciar su etapa balbuceante en torno a estos textos que portan una nueva decibilidad (Subercaseaux, 1988). Así la crítica tendió a la homogeneidad en sus lecturas del fenómeno, antes que el riesgo de participar en la exposición o constatación de diferencias alteradoras. Este será uno de los parámetros desde donde se comienzan a leer a estas creaciones sexo-genéricamente sit(i)uadas.

Por otra parte, al centrar la mirada en la constitución del lugar de la crítica epocal, se encuentra un panorama que ha sido señalado, por algunos investigadores, como de transición (Catalán, 1985, 68-175). Es necesario considerar, de manera central, el fenómeno de la profesionalización del campo literario ocurrido a comienzos de siglo que posibilitó la transformación de prácticas o ejercicios críticos de corte decimonónico. Esta mutación dio lugar a la creación de discursos críticos de distinto espesor que no estaban vinculados, directamente, con los grupos sociales de las clases dominantes (aristocracia u oligarquía). Sin embargo, dichos cambios van a quedar vinculados a modos residuales de funcionamiento de ejercicios de poder desplegados en el ámbito cultural y político de la época. Este resulta ser un elemento crucial para esta indagación, puesto que me interesa relevar aquellos modos que dan cuenta de la conservación

---

estas creaciones de mujeres que son situadas en el paradigma de la enfermedad. Ver: Alone, 1976, 69-76.

del patrón cultural que resguarda la diferencia sexo-genérica intersectada por la cuestión álgida de la diferencia de clase.

El lugar de la crítica, entendido como territorio de mediación cultural entre productores y lectores, estuvo regulado por las recomposiciones hegemónicas del campo cultural y si bien los sujetos de perfil mesocrático representaban una constatación del movimiento generado, para mi voz crítica de hoy se hace necesario examinar con mayor detención y sospecha las características que dicha emergencia posee, sobre todo si se la pretende erigir como un descentramiento.

Se plantea que la crítica elaborada en periódicos y revistas principales, en el transcurso de las primeras décadas del siglo xx en Chile, se erige como institución. Para ello requirió de un espacio central y de una elaboración sistemática a lo largo de cincuenta años, en el caso específico de la crítica escrita por Alone. Su instalación en el medio fue favorecida, en gran medida, por el fenómeno que algunos estudiosos de la historia cultural han denominado la socialidad o la sociabilidad vinculada con las altas esferas o las élites. Habría que agregar que esta sociabilidad era de corte masculino y se concebía rígidamente androcéntrica. Estas redes sociales, en territorios tan reducidos, resultaban centrales a la hora de lograr una instalación en espacios de producción cultural. De esta manera los desplazamientos por lugares estatuidos (clase, sistema sexo-género, instituciones, profesiones) y las adhesiones pertinentes a ellos por parte los sujetos emergentes, constituían un modo de asegurar un lugar en el mapa de la centralidad para, de este modo, dejar de habitar la periferia. En este sentido la endogamia social, ideológicamente tendenciosa, se erigía como punto de llegada para acceder a lugares culturales de poder.

Sin duda las recomposiciones hegemónicas cauteladas por las ideologías conservadoras en la transición del campo cultural de comienzos de siglo en Chile, tenderían a mantenerse durante unas cuantas décadas, sostenidas desde lugares de poderes tradicionalistas y cuidadosos de la homogeneidad cultural. De este modo, la institución de la crítica periodística, con alcances no despreciables hacia el mundo intelectual en general, se mantendría desde un periódico conservador de la derecha política, como

*El Mercurio* y hasta la década del setenta se vería sostenida por la autoridad de Alone heredada de su mentor Omer Emeth.<sup>7</sup>

### La figura del exceso

La recopilación, análisis y revisión de la crítica periodística en textos que han hecho acopio de la crítica de Alone, me permiten detectar variadas estrategias discursivas usadas por el crítico en su examen, su concepción del ejercicio crítico y lectura de las escritoras de la época (Alone, 1997a, 1976, 2001; Zegers, 1992; Brunet, 1962). Tomo la crítica específica elaborada en torno a dos escritoras destacadas de la época porque altera el paradigmático proceder en relación con lo que he dado en llamar ‘la figura del exceso’.

Entiendo dicha figura como un núcleo de sentido que emerge del entramado del discurso crítico desde el nivel sógnico de los textos examinados. A partir del lenguaje crítico desplegado y su apertura al juego de otorgar sentidos ‘nuevos’ al discurso literario de las escritoras, considero posible hablar de la construcción de figuras en este otorgamiento de resignificaciones.

Así, entre los desplazamientos de la palabra del crítico hallo situada esta figura, considerada, en cierto sentido, como metáfora del quehacer resignificador. Sin embargo, lo que me interesa con este examen heurístico de la ‘figura del exceso’ es situar la complejidad que surge de su construcción y su develamiento doble en tanto articula una economía simbólica que concede cierto espacio restrictivo a la vez que simuladamente liberador de la denominada construcción normativa del sistema sexo-género.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Pienso el fenómeno sociocultural de ‘los mentores’ como lugar de complicidad de la fraternidad de varones. Este traspaso de saberes y lugares de poder ‘entre hombres’ puede dar lugar para pensar en la elaboración tan pertinente que hace Celia Amorós, filósofa feminista española de la igualdad, respecto de la articulación de las esferas pública y privada. La filósofa habla de ‘los iguales’ refiriéndose a la articulación del espacio privado/público. Los mentores es un fenómeno que se da solo entre estos iguales, nunca entre las idénticas. Por otra parte, es posible pensar en complicidades cruzadas no solo desde el patrón heterosexual de la fraternidad, sino entre hombres homosexuales. Esta situación es particularmente interesante en Chile, por lo menos en la puntual experiencia bi-homo sexual del crítico Alone. Ver: Amorós, 1990, 5-33.

<sup>8</sup> Gayle Rubin en la década del setenta plantea la noción de sistema sexo-género que tiene su fundamento en las relecturas que la teórica feminista hace de Levi-Strauss y de Lacan. Este término posibilita situar la subordinación de la mujer a partir de

Dicha figura devela una compleja densidad semiótica que escenifica las sutiles (a veces más groseras) operaciones realizadas por la crítica/críticos, para leer a las mujeres intelectuales de la época. Desde su etimología “exceso” refiere a “salida” (Corominas, 2000). Por lo tanto, nos remite inevitablemente a aquello que se hace presente porque funciona como excedente, como aquello que salta hacia fuera superando la contención o la represión a la que había estado sometida. Podemos relacionar, en general, la producción escritural de las mujeres vinculada a esta figura por el solo hecho de aparecer en escena. En este sentido funciona como excedente visual que llega a constituirse en un ruido molesto, en un escándalo y por ende es posible intentar domeñarla desde la normalización (Oyarzún, 1997).

Por otra parte, las estrategias escriturales usadas por las autoras portan esta figura, tanto a nivel de contenido como a nivel de la forma. Esto es lo que Alone detecta en su lectura de Brunet y de Mistral. El crítico da cuenta de esta especie de desborde de los límites de lo esperado y abordable en la escritura femenina, pero a diferencia de la operación común de usarla para desacreditar la literatura femenina desde el modo ostensivo, en estas dos escritoras en particular, las examina de manera tal que funciona como una estrategia que las posiciona y las legitima desde la diferencia, aun cuando esta sea anómala.

El crítico entrega consejos para leer esta diferencia del exceso, sobre todo la que se cree va dirigida a las lectoras. Emerge la consabida advertencia: estas escrituras no son pertinentes para ‘señoritas’ egresadas de las monjas. El tono crítico establece la distinción entre las mujeres de la época que subvierten el modelo único de ‘la mujer’ (inexistente) y las otras mujeres, las escritoras, por ejemplo, que con sus propuestas estéticas subversivas alteran el patrón sexo-genérico instaurado como normal y natural. El crítico se muestra muy consciente de ello, tanto que se atreve a señalar que necesitan dejar de escribir desde la consabida sensiblería, característica del estereotipo femenino, sin embargo, señala que la aceptación de ese lenguaje “otro” que surge desde estas escritoras, en particular, ameritará un largo proceso. Por supuesto, este proceso implica la deconstrucción del binarismo de género que clausura todo desborde en las producciones de las

---

los modos de producción y del análisis de sociedades precapitalistas en las cuales el sistema de parentesco consolida el grupo social (Rubin, 1996, 35-96).

escritoras. Este camino es no solo estético sino radicalmente político, esta ideación no puede caber en un sujeto crítico de corte patriarcal, a pesar de portar la abyección sexual, o tal vez a causa de su enclosetamiento.

Resulta interesante la instalación que hace de Marta Brunet cuando, desde su recepción, imagina una escena de lectura familiar entre mujeres: madre e hijas que leen un texto de la escritora, no importa cuál, en voz alta. El crítico aconseja a sus lectoras evitar este tipo de ejercicio de lectura dado que Brunet, señala, no es para leer en voz alta porque provoca una perturbación inusitada. Como si la materialidad de la voz encarnada del habla rural, desgajada de lo púdico, densa en sus diferencias de clase y de raza, matices semánticos y fónicos, se hiciera demasiado intensa e incómoda para ser leída en voz alta por las “señoras y sus hijas” ciudadinas y burguesas. Se constata “lo perturbador” de dicha escritura, y a la vez, se recomienda disminuir este elemento con la lectura silenciosa, la que se fija solo en la palabra escrita para ser leída desde el placer silencioso e individual.

Alone dirá, a propósito de Brunet, que la literatura no tiene sexo. No obstante, paradójicamente, afirma que resulta imposible ignorar a la autora. Pienso en la emergencia de estas escrituras como una metonimia inevitable: la alteración de la construcción normativa de los sujetos femeninas en la cultura chilena. Asunto fundamental desde las estéticas/políticas feministas. Entonces surge desde los críticos la imperiosa necesidad de escenificar un tipo de escritora travestida de energía masculina. Esta masculinización lo es tanto por el atrevimiento de decir lo que hasta ahora no había sido dicho, como por la fuerza material que imprimen al lenguaje: un cincel filoso, osado, impúdico emerge desde los signos y enunciados. Un tinte falocéntrico, podría señalar, que se sustenta en la idea de penetración, varias veces sugerida por la crítica. Los sujetos femeninas concebidas desde la dominación patriarcal no podían escribir al modo de Gabriela Mistral o Marta Brunet. Sin embargo, dicho travestimiento hace posible su circulación y recepción, aunque se silencie como tal. Solo las creadoras que alteran la normativa sexo-género merecen estas lecturas que las legitima: escribir como hombre es el lema que cubre estas lecturas críticas de Mistral y Brunet, mecanismo discursivo que devela la misoginia latente en ellas.

Alone no puede sino manifestar su sorpresa ante el lenguaje de Brunet. Dice: “castizo, riguroso, firme, de una propiedad sin defecto, pocos varones podrían igualarlo. ¿No muy femenino, demasiado lógico? Acaso” (Brunet, 1962, 13). Apunta, asimismo, la desmesura que caracteriza a la mujer capaz de encadenar ideas. Señala: “En cuanto una mujer sabe encadenar las ideas no se desmide en las imágenes y dirige sin vacilación su pensamiento, el hombre la mira extrañado y la encuentra parecida a él” (13). Esta costilla del hombre extrañado solo se le parece, lo remeda tal vez, pero no puede ser capaz por sí misma de ideaciones y creaciones poderosas. El travestismo vuelve a aparecer, este engaño, esta simulación sostiene precariamente la legitimación de esta crítica. Me interesa relevar la cercanía asombrada del crítico con esta figura que se le parece. Este asombro es develador de lo que Judith Butler denomina “el cruce peligroso” que desestabiliza la construcción de género normativo, sin embargo aquí el único peligro es dar lugar a la emergencia de una forma de creación que no calza con el mandato normado de lo femenino.

En la crítica epocal, las vertientes de aceptación/rechazo vinculadas a la figura del exceso en la lengua poética mistraliana toman, en el crítico Alone, la doble vertiente de legitimación sustentada sobre todo en la escenificación del dolor. En esta lectura lo fundamental es leer sitiando/situando la poética mistraliana con un registro verbal que fuera posible de denominar como “literatura femenina”. En consecuencia, era necesario hacer calzar el cuerpo de la lengua mistraliana con un registro equilibrado, higiénico, saludable, moderado. De este modo, la legitimación del carácter apasionado en la escenificación del dolor por la pérdida amorosa, la accidentalidad de la pasión, al decir de Julio Ramos, circula como exceso que borra o cubre la carencia de plenitud en su decir poético, el flujo irregular, la alteración de la palabra oral. El exceso estará siempre vinculado a la pasión por el amado suicida, escena que regula y legitima una heterosexualidad normativa y por lo tanto aceptada. Lejos de esta crítica quedaba el examen de una voz descentrada del mandato heterosexual. No era posible insertar esta sospecha porque mancharía a la madre de Chile con el perfil de la abyección.

Por el contrario, María Carolina Geel leerá que la insanía del cuerpo de la lengua mistraliana pasaba también por su habla “andrógina” (1949, 13-29) marcada por la diferencia sexual y abierta por lo tanto a la bisexualidad.

Este exceso de la lengua mistraliana leído por Geel no puede formar parte de la lectura normativa de *Alone*, temerosa –aunque próxima por su incardinación de una (in)cierta orientación sexual homosexual abyecta enclosetada– de la deconstrucción de la naturalizada sexualidad heterosexual.

El crítico vigilará la alteración del bien decir a través del conteo de ocasiones en que esta lengua poética nombra términos tales como “carne” y “entraña” evidenciando la resonancia erótica que tales palabras portan. Esta entrada reguladora y vigilante de la figura del exceso escenifica el rechazo ante el cuerpo de la lengua mistraliana que no mide el efecto de su representación volviéndose así desmesurada, desmedida, obscena. Por ello es que esta lengua poética amerita ser regulada y depurada. De este modo, el sujeto crítico actúa el mandato de la colonial modernidad occidental ilustrada. Encarna al personaje que cautela la normalización de la lengua de la poeta, puesto que se precia de ser el sujeto ilustrado (lleno de fisuras) que vela por el cumplimiento del proyecto moderno civilizatorio patriarcal, homogenizador. Un proyecto que quiere regular las lecturas de mujeres y enseñar el buen leer.

El cuerpo de la lengua mistraliana, por otra parte, se queda tatuado en la producción de los *Sonetos de la muerte* como ópera prima, frente a la cual, según el crítico, ninguna otra producción de la poeta puede asemejarse. Esto porque la intensidad y el desborde de la emoción ante el amado, la escena del amor heterosexual romántico, expone un tratamiento de la temática nunca antes visto en escritora alguna. Pareciera que no hay pudor en esta expresión de la lengua poética y esto es lo novedoso. Sin duda la impudicia, desde la emergencia de la figura del exceso, construye la excepcionalidad. Esta autorización o legitimación de la escritura es uno de los dos movimientos que propicia el exceso.

Por otra parte, la figura que articula esta revisión crítica, funcionaría asimismo entorpeciendo la comprensión de los lectores. En este exceso de pasión su escritura también se hace confusa, incomprensible, resulta ser ininteligible. La salida de aquello que estaba reprimido ahora funciona a manera de extrañeza en este lenguaje. Por ello el crítico vuelve una y otra vez a señalar que la Mistral no es *la* de los poemas infantiles, ni de baladas, ni de cuentos o parábolas sino *la* de “El ruego”, ensangrentada por el dolor de la muerte y del amor heterosexual. El crítico adhiere excesivamente a

esta figura, reduce, jibariza la voz de la poeta y la vuelve una sola. Conviene presentar esta voz de modo unívoco, se limpia así la perturbadora e incómoda proliferación de diferencias que constituyen a Mistral. No obstante su lenguaje poético no puede sino perturbar este intento higienizador.

Del mismo modo en que lee minuciosamente el lenguaje de Brunet, procede con Mistral. Entonces este será como ella: “oscura y retorcida” o será “letras de fuego”. La llama “la frenética” cuando el crítico se pregunta:

¿Cómo se detendrá ella, la frenética, delante de las vallas gramaticales o lexicográficas? Se ríe de los códigos literarios, destierra términos incomprensibles, usa verbos inauditos, traspone y altera el significado de las expresiones habituales, es familiar y bárbara, dispareja y áspera (Zegers, 1992, 108-109).

En esta cita emerge una escritora poseedora de un delirio furioso, de silueta extraña, alteradora del semblante común de la mujer creadora, ajena a la norma y lo femenino naturalizado, irreverente con la lengua, perturbada en su talante anímico, por lo tanto arrebatada con el mundo. De esta excesiva silueta creadora el crítico dirá que genera extrañeza en las almas tímidas, por lo tanto es preciso llamarla al orden, a la medida, a lo púdico.

Del mismo modo en que Alone traviste a Brunet, procede con Mistral cuando señala su instalación y la forma en que es nombrada por su quehacer poético:

Decían:

— *Es la primera poetisa chilena.*

Y luego:

— *Es el primer poeta* (Zegers, 1992, 104)

Leo esta operación como intento de naturalizar la diferencia, borrando las huellas del desajuste de lo femenino y, por otro lado, aparece la necesidad de esencializarla masculinizándola de manera pura. Hipotetizo dos entradas. Por una parte, las condiciones de producción y la circulación de estas escritoras determinan estos registros usados por el crítico que no puede sino invertir la tradicional lectura del “exceso”. Como el crítico dice, Mistral es un caso extraño: fue legitimada fuera del país con la publicación de su primer libro, y posteriormente premiada dentro del propio; algo similar ocurre con Brunet, reconocida en Argentina, vinculada desde

el canon a la corriente de creación literaria costumbrista y desde allí circuló en el ámbito nacional, aunque en ese gesto se redujera todo el potencial transgresor que su escritura ofrecía para la época. Por otra parte, me atrevo a idear una vinculación entre este modo de leer a Gabriela Mistral y la subjetividad de *Alone* que incardinaba una sexualidad anómala, secreta, tabuizada. Esta huella identitaria incómoda, perturbadora, pudo disponerlo a una lectura ‘particular’ de la Mistral. Con todo, puedo asumir la duda frente a esta hipótesis de doble entrada. No obstante, la crítica masculina, heterosexual u homosexual en el armario, devela en su aproximación intentos por leer estas producciones de modo tal que fuera posible encauzarlas por sendas que no perturbaran de modo radical el campo intelectual patriarcal y androcéntrico de la época. Por ello necesitaba situar naturalizadamente a las escritoras o disminuir su potencial perturbador al máximo, masculinizándolas para situarlas en un lugar excepcional, que no descentrado como registro sexual/cultural. Puedo afirmar que la crítica disparó modos de lectura desde los cuales se levantó un entramado simbólico que condicionó el posicionamiento de las escrituras de mujeres en la primera mitad del siglo xx y, por ende, incidió en la circulación sesgada de dichas producciones. Ha sido labor de la crítica posicionada como feminista deconstruir las lecturas establecidas como canónicas de las escrituras de mujeres y fracturar, de este modo, las carcelarias, restrictivas maneras de leerlas y por lo tanto reconocerlas en su ancho e ilimitado estatuto estético/ético/político.

## RESONANCIAS FEMINISTAS: JULIETA KIRKWOOD Y AMANDA LABARCA

### JULIETA KIRKWOOD Y LA LUNA NEGRA<sup>1</sup>

*Sostienen visiblemente entre sus manos unos libritos, dicen ellas que son feminarios. Se trata de bastantes ejemplares de igual modelo o tal vez existan de distintos tipos. Alguna ha escrito un excergo que se repiten al oído hasta que la risa retoza en el cuerpo. Después de hojearlo, el feminario presenta muchas páginas en blanco sobre las que escriben de vez en cuando. En esencia, contiene unas páginas con palabras impresas en mayúscula de cantidad variable. A veces sólo hay una o también puede ocurrir que la página esté llena. Es frecuente que se hallen aisladas al final de la página, muy espaciadas negras sobre fondo blanco o bien blancas sobre fondo negro.*

**Monique Wittig**

La materialidad aludida en la cita de Wittig se encuentra adherida a las manos, a su tacto, se palpa en el trabajo escrito, en la sistematización de una praxis teórica deseada por Julieta Kirkwood. Lo que se fija o la fijeza del pensamiento de la feminista chilena en el texto *Feminarios* (1987) es la tinta que en formas disímiles permite que veintidós años más tarde leamos y sepamos del quehacer pretendido, inventado y evaluado por la feminista deseable y deseada que fue Julieta Kirkwood. Programa mínimo. Fuera de obra. Librito diferente, disímil, que ondea en la risa de los cuerpos de mujeres y que juega con el blanco y el negro, con lo lleno y lo vacío. Posibilita así un espacio descentrador de odiosos binarismos. En ese relieve, mapa tentativo, diseñado a mano alzada, sin escala, aparecen las ideas, sus ideas incendiarias y revueltas, que aún hoy, en la porfía, parecen dibujar sentido(s).

---

<sup>1</sup> Publicado en revista *Nomadías*, nº8, octubre de 2008, 48-57.

## Después de la ira

*La luna negra es la sexualidad femenina en toda su  
sabiduría y su potencia triunfante.*

**Julietta Kirkwood**

Deconstruir el género es la idea central de Kirkwood en el texto que releo para esta interpretación que se desea feminista. Esa es la reflexión o la reflexividad que viene a despedazar el orden. Planteamientos que ocurren a comienzos de la década del ochenta cuando nos encontrábamos bajo el régimen militar del dictador, y hoy enjuiciado por robo “a mano armada”, Augusto Pinochet. Hace falta decir nuevamente (nunca será suficiente) que esa década estuvo marcada por el horror que no nos daba tregua: muertos por fusilamientos, degollamientos, torturas, desapariciones, cuerpos mutilados, quemados, que eran hallados sin dejar huella respecto del modo en que habían des-a-parecido. Exiliadxs, silenciadxs, aterradas. Es posible preguntar al tiempo de Julieta, cómo se llega a pensar en deconstruir el género y situar dicha tarea como una labor política en medio de este escenario. Pareciera imposible pensar políticamente desde otra zona, la de la especificidad, cuando el proyecto político global parece hincharse reclamando desde el lugar de siempre: la guerra y la paz de los hombres de occidente.<sup>2</sup>

Sin embargo, ese es el propósito, la necesidad y el ímpetu de Julieta Kirkwood. Lo explicita cuando señala que es el “*compromiso con el cambio social total y con el cambio de la vida cotidiana*, esto es: socialismo y feminismo” (1987, 18).<sup>3</sup> Julieta logra articular un cruce posible, un intento de interrogar desde la especificidad y la singularidad de las mujeres la política y lo político en tiempos de la dictadura en intersección con planteamientos más globales. Tarea titánica en tanto se despliega en un contexto gris, difícil, nada de amigable para el pensamiento feminista. No obstante,

<sup>2</sup> Pienso que debiéramos volver a discutir, por ejemplo con Virginia Woolf y sus *Tres Guineas*, el lugar de la guerra y la paz. Sobre todo hoy que está en nuestras bocas feministas y a “flor de labios” la perturbadora noción de la “paz” o lo que, de modo políticamente correcto, se señala como la “no violencia” en contextos del neoliberalismo.

<sup>3</sup> La cursiva es del original.

podríamos señalar que lo que este arrojó produce tiene más vida política que aquello que en la actualidad nos ronda a las feministas de hoy. Sin duda no es el mismo Cronos que devora a sus hijos/as, ni el mismo tono. Entre los tiempos de la dictadura y los tiempos neoliberales de la pretendida transición a la democracia, siempre aplazada o de aplazamiento sin fin, existen abismos diferenciales.

Las preguntas de Julieta Kirkwood se despliegan sin pasar por censura previa, por el estado de sitio, simulacro de fusilamiento, ni por la estrategia ya más actual, de lo políticamente correcto. Sabe que estas funcionan como granadas a punto de explotar en manos de las mujeres de los ochenta. Se revuelven en dilemas y debates teñidos de esa fuerza que vinculará a Lilith, la Luna Negra, la fuerza de la rebeldía feminista. Parte de esa fuerza está en lo que provocadoramente designa la pensadora chilena como “ira intelectual”.

Tempo de urgencias y emergencias el de los ochenta. Allí se inscriben estos “libritos”, la escritura de lo que se quiere acción docente<sup>4</sup> que ocurrirá desde el Programa Docente del Círculo de Estudios de la Mujer.<sup>5</sup> Junto

<sup>4</sup> Todavía está pendiente revisar la cuestión de los estilos docentes y las experiencias que descentran el modo jerárquico en que se llevan a cabo estas praxis o encuentros entre sujetos para desplegar zonas de enseñanza-aprendizaje-desarrollo, en términos de construccionismo vigotskiano, más libres, democráticas y que posibiliten un disfrute colectivo de los saberes. Esta reflexión también forma parte del ideario de Kirkwood en su despliegue de la docencia. Asimismo, le interesa develar la inexistencia de neutralidad en la enseñanza y en el conocimiento. Consecuentemente, deseaba el descentramiento de todo autoritarismo en la praxis educativa. Ver: Castillo, s/f. En la actualidad de esta publicación, puedo señalar que se encuentran disponibles algunos textos interesantes sobre educación, género y feminismo. Las autoras son en su mayoría argentinas. Los nombres de Valeria Flores y Ruth Zurbriggen, ambas activistas feministas y educadoras son dos referencias de consulta necesaria en la actualidad. En nuestro país, el preuniversitario Mara Rita, que funciona en la Casa Central de la Universidad de Chile, levanta espacios para interrogar pedagogía y feminismo en contextos actuales, capitalistas y patriarcales. Existe además una red de docentes feministas que se reúnen para intercambiar experiencias y saberes. Sin embargo, pienso que aún falta camino que recorrer para incidir feministamente en el universo diverso de lxs sujetxs docentes, de las prácticas docentes y de la educación en general.

<sup>5</sup> El Círculo de Estudios de la Mujer (1979-1983) funcionó como un espacio de análisis y difusión acerca de la problemática de la Mujer. El colectivo conformado por catorce profesionales se dedicó a organizar encuentros, charlas, debates,

con ello la constitución de grupos en la segunda ola del feminismo resulta crucial para levantar plataformas de trabajo político. Cuando Julieta planifica o diseña estas estrategias de encuentro en el conocimiento, tiene unas cuantas obsesiones: la invisibilizada historia de las mujeres, la cuestión de lo político y la política feminista, el cuerpo teórico producido por el feminismo. Esta triangulación la sitúa en medio de múltiples y complejas cuestiones. También le posibilita hacer evaluaciones respecto de lo hecho, lo logrado y aquello pendiente, por hacer. Buena escuela para quienes hoy pretendemos todavía (des)hacer feminismo(s).

### Decir no

*Lilith es la curiosa, la desobediente, la otra cara de la luna,  
la luna negra que da fuerza a todas las mujeres.*

**Julieta Kirkwood**

Después de la ira se levanta la revolución. Julieta dice de la perturbación necesaria instalada de manera contestataria para “la economía política dominante”. Esa economía del saber que sitúa en la obscenidad planteamientos descentradores o deconstructores: contra-cultura, contra-dominio, contra-lenguaje y contra-poder. Rebeldía en la base de esta praxis y de una teoría que necesitan validarse y requieren ser citadas, como ocurre hoy de (in)cierta manera en las academias u ONG de mujeres, a boca llena. También ese tono resistente tiene ocurrencia fuera de estas instituciones, afortunadamente, y llegará el tiempo en que proliferen los espacios sueltos, que ocupen territorios de modo desordenado y libertario.<sup>6</sup> Atrevimiento para tomar por asalto nociones, para poner al revés

---

cursos, seminarios y teatro-foros. Coexistieron en esta organización dos líneas de trabajo: la investigación en los temas relativos a la condición de la mujer y también el apoyo y participación en el movimiento feminista que comienza a expresarse en esos años. Julieta Kirkwood participó activamente de esta organización y colaboró principalmente en la elaboración e implementación de un Programa Docente.

<sup>6</sup> En el proceso de esta publicación (2017-2018), los feminismos en Chile han proliferado de modo inédito en espacios diversos. Desde comienzos del año 2000 se comenzaron a gestar movimientos silenciosos en un principio. Las nuevas generaciones, década del 2010 en adelante, han cumplido un rol fundamental en esta emergencia. Las escuelas, liceos, universidades, institutos,

el (D)erecho, para nombrar al patriarcado, definirlo, develarlo y ensayar modos y estrategias para confrontarlo, debatirlo, derrotarlo.<sup>7</sup> La noción de rebeldía que Kirkwood trabaja a partir de Camus, le permite dar (in) cierta especificidad a la rebeldía feminista:

organizaciones, nichos, han roto muros para idear y crear instancias colectivas (Secretarías y Vocerías de género y sexualidades), en cuyo seno las violencias, las discriminaciones, las injusticias y exclusiones son expuestas y denunciadas a boca llena. No hay temor de manifestarse. Ya no. Julieta Kirkwood sonreiría dichosa ante esta avalancha de tonalidades feministas. Alguien reclamaría que no hay totalizaciones ni permanencias que aglutinen fuerzas que perduren en el tiempo, de pronto una instancia, colectivo u organización se desmembra para dar lugar a otro nacimiento, pero este cultivo grita lo vivo de los feminismos nacientes y por nacer. Con beneplácito, hoy mayo-junio feminista del año 2018, me obliga a insistir en este panorama transformador de los feminismos, que ya adelantaba más arriba en esta nota. Las tomas, paros, marchas y petitorios que nacen desde las estudiantas de universidades y liceos a lo largo de Chile, resulta un estallido que condensa los movimientos que ya venían desde los 2000 en adelante. Si bien el movimiento actual se inicia como lucha para denunciar los acosos y abusos sexuales experimentados por las mujeres en los establecimientos educacionales, el espectro movimientista ha ido creciendo dadas las actuancias de distintas agrupaciones y colectivos. Al calor de este panorama en revuelta política, la agrupación Ni una menos, la Coordinadora 8 de marzo, la Coordinadora Feministas en Lucha, entre otras, han iniciado el llamado a marchas y acciones que extienden la lucha hacia la sociedad civil más amplia que solo las estudiantas. Esto va en camino álgido y sinuoso y no se detendrá porque esta marea feminista llegó para quedarse. Necesito referirme al protagonismo de las mujeres jóvenes, muy jóvenes, en esta emergencia y su autonomía de partidos políticos tradicionales y de instituciones diversas. Este punto me parece que está a la base de la radicalidad que el movimiento ha mostrado. Asimismo, la claridad con la que las estudiantas han delimitado, en un principio, su protagonismo en las vocerías y liderazgos, ha cobrado un tinte de debate, en tanto los hombres han quedado por primerísima vez fuera de la escena protagónica. Qué maravilla. Ellos han asestado este golpe desde distintas vertientes. Este punto merece una discusión más ancha dado que las luchas trans y *queer*, han reclamado un lugar en el movimiento. Sin embargo, esta decisión de las lideresas y la comunidad de mujeres actuantes tiene un registro inédito en la historia del movimiento feminista en Chile. Soy parte de las feministas viejas que apoyamos sin ambages estas estrategias separatistas necesarias en determinadas coyunturas políticas, y celebramos estas claridades políticas. Ya vendrán otros aires, por mientras gozar de este instante, de este estallido sonoro.

<sup>7</sup> Una aproximación interesante y provocadora acerca de lengua, textualidad y rebeldía en Julieta Kirkwood se puede leer en: Olea, 2008b.

la rebeldía de las mujeres, entonces, habrá de ser el hecho de las *“mujeres informadas”* que poseen conciencia de sus derechos, como grupo en tanto que grupo; pero que a la vez *son capaces de ver y rechazar su situación anterior y de “oponerle límites” al hecho de su discriminación, de su opresión* (1987).

La cuestión de los derechos, ya sabemos, ha sido discutida en instancias feministas actuales. El gran debate pone en cuestión esta conciencia de los derechos, ella no basta, no es suficiente para generar un campo de acción transformadora. Ni aun en la actualidad, cuando los derechos de tercera y cuarta generación abren un campo más plural y poroso a las diferencias. El derecho como ‘letra muerta’ se levanta más bien como muro, como tapia. Sin duda el discurso moderno y humanista nos sitúa allí, esperando su rendimiento en el marco de la pretendida ‘igualdad’.<sup>8</sup> Julieta sigue este paradigma humanista porque aún cree en su rendimiento. En ese tono epocal emerge como posibilidad alterar toda vinculación con una tradición que petrifica e impide, en lenguaje habermasiano, recomponer los errores del proyecto moderno (Habermas, 1989). Julieta señala:

<sup>8</sup> Las pensadoras feministas han afirmado la inevitable vinculación del feminismo con el proyecto moderno. Esta constatación ha sido caldo de cultivo para los debates feministas siempre renovados. Algunas plantean que el feminismo surge como contra-discurso a partir de la modernidad. Nos interesa relevar la posición de Rosi Braidotti, feminista de la diferencia, quien propone la necesidad de indagar en la discusión feminismo/modernidad ya que en este cruce surge una paradoja. Esta alude al hecho de que la modernidad, como periodo histórico, necesita integrar social, económica y políticamente a las mujeres. Por lo tanto, invierte los modelos tradicionales de exclusión y opresión de las mujeres. En este contexto la autora señala que el movimiento de mujeres ha incluido en su agenda cuestiones tan graves como las estructuras, los valores y los fundamentos teóricos del sistema que tanto las mujeres como las demás minorías están impulsados a integrar. Señala entonces preguntas tales como: “¿Cuál es el precio exacto que hay que pagar por la “integración”? ¿Qué valores han de proponer las mujeres feministas al viejo sistema? ¿Qué representaciones de sí mismas opondrán a aquellas ya establecidas?” Ver: Braidotti, 2000, 110. En la actualidad, es necesario señalar que el debate se vuelve cada vez más interesante desde las pensadoras latinoamericanas, sobre todo partir de la emergencia del foco epistemológico del feminismo antirracista, decolonial que deconstruye la noción de modernidad y su estatuto desde el feminismo. Las autoras sugeridas son María Lugones, Francesca Gargallo, Yuderkis Espinoza, Ochy Curiel, entre otras.

Entonces, para nosotras, la mujer rebelde dice NO a ese presente y a esa historia que la encerraba en lo sagrado y afirma, dice SI a lo que ella misma contiene de humanidad, dice SI a su virtualidad como ‘hermandad-humanidad’ (1987, 57).

Julieta Kirkwood, siguiendo a Camus, afirma su esperanza en la razón que posibilita a la humanidad un camino de rebeldías. Tal como el filósofo francés plantea, en época de posguerra, su firme y fervorosa creencia en la palabra para el diálogo, con el propósito de terminar con los crímenes, desde lo que él llama la “utopía relativa” (2003), así Julieta cree también en una palabra completa que posibilite la práctica de la rebeldía y su reflexión teórica orientadora de la primera. Resulta paradójico que ambos, Camus en posguerra y Kirkwood en tiempos de dictadura, confíen aún en la palabra, en el lenguaje como razón. La revisión y extensión de nociones tales como liberación e igualdad desde la teoría crítica feminista nos permiten sospechar en la actualidad de estas firmes concepciones.

No obstante, Julieta detecta para el proyecto feminista la contradicción como un norte que posibilita la duda. Su afirmación “para estar en el movimiento feminista hay que estar también dispuesta a una cierta ambigüedad” (1990, 216) creemos que descentra toda certeza respecto de nuestro proyecto como una totalidad sin fracturas. Kirkwood afirma:

desde el momento mismo en que se produce la contradicción entre lo teórico propuesto y lo vivido, quedará también determinada la posibilidad de la rebelión femenina (1987, 64).

Desde esta ambigüedad es posible afirmar que los territorios levantados por mujeres que anhelan las transformaciones de esta sociedad –sean ellos de factura diversa– nos enfrenta a lo que llamo ‘equilibrios precarios’. Estos cruzan nuestro proyecto y nos sitúan de modo complejo, lleno de incertezas, fracturas e (im)posibilidades como sujetos de un entorno colectivo. Esta constatación difícil de asumir, emerge en Kirkwood –feminista apasionada y sensible ante su propia fragilidad– porque no le interesaban las monumentalidades ni las petrificaciones, así logra atisbar en dicha precariedad. No obstante, asombra bellamente el hecho de que esta constatación la disponía aun de modo más pleno para su labor. Pienso que la Luna Negra, desde su oscuridad silenciosa, iluminaba el atisbo.

## Lo común entre mujeres: política(s) de la(s) identidad(es)

*Allí se juntarán los gatos salvajes con los pumas, y se darán cita los chivos; allí también se echará a descansar el monstruo llamado Lilith.*

La Sagrada Biblia. “Libro de Isaías”

Para Kirkwood el proceso de construcción de identidad con las “otras” que experimentan la misma contradicción es la base de la rebeldía social que se constituye a su vez en la teoría y la praxis del feminismo. El planteamiento político-identitario de Kirkwood toma la noción de “vida cotidiana” como el lugar cultural en que las mujeres hemos sido construidas.<sup>9</sup> Entonces enuncia el lema que trasunta el acto liberador: “lo personal es político, queremos también libertad” (1987, 85). Kirkwood señala: “No nos servía una teoría política basada en la alienación del trabajo obrero-proletario, que no hablaba del trabajo de la casa, de la crianza de los hijos” (1987, 105).

La pensadora feminista vuelve a constatar que el problema de la ideología de la domesticidad ha quedado relegado en la historia de la política tradicional así como su interrogación en contextos de democratización en nuestra sociedad.<sup>10</sup> Ese espacio simbólico que se construye en la cultura occidental como un lugar específico de lo femenino porta una densidad política que solo los movimientos de mujeres pueden impulsar como

<sup>9</sup> Pienso que aún está pendiente una discusión teórica feminista en América Latina respecto de la noción “vida cotidiana”. Desde allí es posible reconstruir lo relativo a la producción afectivo-sexual, asimismo es posible deconstruir la noción de “trabajo” que se encuentra vinculada a ella a partir de la amplia gama de labores que implica el trabajo doméstico en la cotidianidad de las mujeres. Dos entradas teóricas que me parecen productivas son: Agnès Heller (2002) y Anna Jonasdottir (1993). Pienso en las producciones del activismo feminista y sus propuestas al respecto, ámbitos de lo cotidiano han sido trabajados desde distintos formatos y densidad. Sería interesante indagar en las producciones de artistas feministas latinoamericanas en relación con esta entrada, como lo hace con fuerza el pensamiento de Silvia Federici. La feminista italiano-norteamericana ha puesto énfasis materialista sobre la labor de lo doméstico como trabajo esclavo de las mujeres, vincula de este modo el trabajo doméstico, del cuidado y la reproducción con el capitalismo global en Occidente.

<sup>10</sup> Respecto de la ideología de la domesticidad y aquellos discursos que sostienen su circulación ver: Scott, 1993; Queirolo, 2005.

espacio cultural para la transformación.<sup>11</sup> La historia que pretendía dar cuenta de los procesos globales de desarrollo humano resulta ser incapaz de develar esta complejidad. La historia de las mujeres, que tanto desvela a Kirkwood en los ochenta, solo hace un par de décadas ha tomado por asalto el develamiento de la construcción cultural y discursiva que levantó el ámbito de la domesticidad como aquel prioritariamente femenino.

Kirkwood se pregunta y nos pregunta aún hoy “qué significa hacer política desde la condición de género desde las mujeres”, o en definitiva ¿cuál es la dimensión política que le corresponde a la alienación de la que la mujer ha sido objeto en nuestra sociedad? Sin duda, estas interrogantes nos llevan a pensar en la política de las identidades como un espacio de creación y de resistencias. Tal vez urge señalar nuestras sospechas o incertezas respecto de la viabilidad de estas vertientes de lucha política sobre todo cuando las políticas posidentitarias aparecen con fuerza dadas las transformaciones de las teorías feministas que han asediado a la categoría de género.<sup>12</sup> Estos planteamientos posibilitan estallidos desde las nociones de sujeto posicionado y de género como lugar para la resistencia.

<sup>11</sup> Resulta interesante volver a la historia de los movimientos de mujeres de comienzos del siglo xx para señalar las dificultades para (d)enunciar, desde posiciones más resistentes, la construcción de la ideología de la domesticidad. Las obreras anarquistas hicieron su denuncia en escritos iracundos. El feminismo compensatorio, como lo ha llamado Lavrin, no pudo sino hasta fines de la década del treinta situar algunos de estos nudos, para nombrarlos siguiendo a Kirkwood. La lucha por los derechos civiles y políticos desvió el camino, así como el peso de la llamada maternidad social surtió las veces de una contención para la radicalidad. Muchas de las mujeres intelectuales de la época intentaron dar cuenta de la tensión y del silenciamiento de lo doméstico y del ámbito privado en llamas. Ver: Salomone *et al.*, 2004.

<sup>12</sup> Urge poner en discusión política, no solo académica (quisiera politizar este ámbito), los planteamientos de pensadoras feministas que dan lugar a la reflexión sobre las políticas posidentitarias tales como Judith Butler, Rosi Braidotti, Beatriz Preciado (Paul Preciado), entre otrxs. Ello se hace necesario en tanto las interrogantes que ponen a circular estos enfoques de género, originados desde el primer mundo, nos dejan situadas en lugares desafiantes para el diseño de nuevos modos de hacer política feminista desde América Latina, territorio en que las políticas identitarias parecieran aún no haber sido agotadas. Como mencionamos en una nota anterior, desde el proceso de compilación de estos escritos, el panorama activista ha cobrado un vuelo amplio y en revuelta, sobre todo desde las vertientes de agrupaciones de lesbianas-antirracistas-decoloniales,

Sin embargo, todavía parece necesario dar lugar a los planteamientos de la política de las identidades como vía posible para las transformaciones en nuestro contexto latinoamericano. Desde las elaboraciones de Mouffe rescato las nociones que apoyan las identidades colectivas vinculadas a fragmentos más que a totalidades (1996).

En los ochenta, Julieta hace intentos por articular, de algún modo, la especificidad de las sujetos mujeres con proyectos políticos de izquierda totalizantes porque parece, en ese momento, necesario concebir la conexión de ambos proyectos políticos: el global y el específico. Hoy circula una mayor claridad teórica al respecto, aunque nos ronda todavía la necesidad de repensar las formas de acción política que de manera más certera generen resistencias culturales y sociales amplias. La noción de diferencia conectada con las identidades resulta central. Toda identidad es la afirmación de una diferencia. Desde esta premisa es posible articular las redes conceptuales y activistas que permitan instalar el antagonismo como necesario y urgente. Entonces la articulación entre lo político, entendido como aquella dimensión inherente a toda la sociedad humana y la política,

---

activistas *queer*, trans, agrupaciones en lucha por el aborto libre, seguro y gratuito, colectivos mapuche-feminista, entre otrxs. Una efervescencia política que, sin concebirse como totalidad, desborda la categoría de género para desestabilizarla y obligar a nuevas propuestas y cruces e interse(x)cciones. No obstante, también ha aparecido, en la emergencia de candidaturas al gobierno desde la política tradicional de izquierda, el Frente Amplio, el uso de la noción “feminismo”. Este uso (abuso) amerita ser examinado más a fondo dado que ha sido nombrado, por las propias feministas cercanas al gobierno de la Nueva Mayoría, como el “caballito de batalla” de estas candidaturas que se dicen “nuevas”. Esta apertura ilimitada de los feminismos abre interrogantes álgidas, sobre todo por la distancia que pareciera separar los posicionamientos de ambos territorios aludidos. Me atrevo a señalar que el cálculo de lxs políticxs tradicionales yerra al tomar las políticas de la presencia o visibilidad como una estrategia fácil desde los feminismos para sumar adeptxs. Parece circular una buena dosis de sospecha entre las feministas radicales, quienes nos resistimos a concebir como necesarias estas tentativas provenientes de los planteamientos políticos de la izquierda cercana al estilo del poder gubernamental masculino, androcéntrico. Tal vez necesitemos el paso del tiempo para evaluar estas nuevas maneras de aparición del feminismo en la arena política actual. No obstante, este escenario político tradicional parece repetido en su modalidad un tanto burda de apropiación de espacios en revuelta que pudiesen abultar intentos de llegar al poder político tradicionalmente concebido.

entendida como la constitución del ordenamiento que pretende organizar la existencia humana, resulta central para levantar la idea de una democracia de otro tipo: radical en la coexistencia de las disidencias y conflictos sociales, deconstructora de las jerarquías que sitúan al “otro” en posición de subordinación y perpetúan de esa manera las lógicas del dominio; atrevida en el tono dialogante, acogedora de expresiones verbales agudas, irreverentes, que no tema a los desencuentros. Tal vez debamos coincidir con Mouffe cuando señala que la democracia es un lugar inalcanzable.

Julieta Kirkwood atisbó esta tensión, por ello puso énfasis en el ímpetu que relevaba lo colectivo a partir de las identidades múltiples de las mujeres. Problematicó las posturas existentes y las por venir señalando las diferencias radicales que dentro de este mismo movimiento plural se develaban. Elaboró las interrogantes necesarias para dar lugar a la reflexión respecto de estas multiplicidades y los modos en que necesitamos disponernos para entrar en la acción y la comprensión. Nunca será suficiente reiniciar estas reflexiones en contextos de feminismos actuales y futuros. Julieta ilumina este deseo reflexivo porque sabe que el paso pesado de los movimientos feministas requiere permanentemente de ductilidad, fluidez y agudeza intelectivas y afectivas.

Cuando Mouffe afirma que para la creación de estas democracias, “bienes imposibles”, es necesario dar lugar a la ex-posición de la pasión, dado que de ese modo se asienta el enfrentamiento agonístico, pienso en Julieta Kirkwood y el desborde de su pasión política. Sus excesos –necesarios para contrarrestar los miedos, las apatías y los sin sentidos desplegados en el contexto de la dictadura– cobran hoy pleno sentido. Tal vez no estamos lejos de ese tono en el Chile de hoy (ese deseo). Cuando Patricio Guzmán en el documental *Salvador Allende* afirma que “el pasado no pasa” encuentro un lugar seductor para el pensamiento y la acción feminista de Julieta: la memoria inacabable, necesaria y urgente que arma genealogías grises y difusas de nuestras antecesoras y las pone en nuestras manos, en pequeños libritos como el llamado *Feminarios*.



## NACIDA DE LA IRA<sup>1</sup>

El tiempo de Julieta Kirkwood, los ochenta en Chile, impulsó el cultivo de la rebeldía feminista. Como nunca se sintió al “patriarca ridículo” tan próximo, tan absurdo en su autoritarismo y en su arbitrariedad amiga de la muerte. En ese territorio minado surgió la necesidad de preguntar cómo llegamos a estar allí, de ese modo, en medio de la opresión. Y en las respuestas tentativas, desde las mujeres, aparece una claridad que estaba dormida. En el intento político por resistir, por transformar esta sociedad hecha de prótesis, estratificada férrea y discriminadora en clases sociales, erigida desde una democracia tan frágil, incapaz de sostener un proyecto revolucionario transformador, algo se comienza a develar como extraño, perturbador, como sonando en otro tono.

Incómodas, las mujeres comenzamos a preguntarnos, nuevamente después de un largo silencio feminista, etapa que Julieta llamará también de la liberación global, por el devenir sujetos de este hacer política (Kirkwood, 1987, 179-188). ¿Dónde deseábamos estar las mujeres de izquierda durante la dictadura? ¿Dónde estuvimos antes? Julieta Kirkwood junto a otras mujeres feministas discutirán los contenidos del proyecto de liberación global y expresarán la especificidad de la opresión de este colectivo, desafiarán los posicionamientos habituales en el hacer política. El planteamiento “no hay democracia sin feminismo” obligará a repensar la democracia, abrirá este concepto y lo situará mirando hacia vertientes políticas antes no consideradas: devenir de subjetividades, producción afectivo-sexual, el cotidiano de lo doméstico en su violencia capitalista, explotación y sumisión, así como también se atreverá a postular las olvidadas de conceptos tales como libertad, igualdad, solidaridad.

Demandarán ser sujetos que puedan decidir, ser escuchadas en cuanto tales: mujeres de palabra, con derechos y deseos, retratos de cuerpo entero. La especificidad genérico-sexual rondará los intentos y las nuevas búsquedas. La incansable feminista se ubicará en la diferencia e intentará lenguajes para decirla. Indagará voraz en el modo en que esta diferencia

<sup>1</sup> Escrito inédito que circuló, de algún modo, ajeno a mi voluntad, en algunos sitios de internet con doble autoría. Sin embargo, es de mi completa responsabilidad su ideación y escritura.

ensiona el proyecto antidictadura más global. Pero se convence siempre ante ella, por lo vital que resulta esta singularidad, esta resonancia feminista y aunque cuesta llamarla de este modo, a boca llena en un principio, será inevitable su pronunciación. Julieta junto al colectivo feminista se abre paso y crece en esos años cubiertos por los miedos. Esta mujer intelectual y política, tan política, se entrega seducida por la fuerza resistente desplegada en mujeres, por la potencia para la acción, ante la reflexión posible, sensible, inteligente y ante estos tonos corporales diversos, intensos. El cuerpo de las mujeres, silenciado en los inicios de los feminismos latinoamericanos de comienzos del siglo xx, ahora estalla sin censura y forma parte de la amplitud de registros sensoriales, sensoriales del conocimiento cultivado por la multiplicidad mujeres. Dice: “Y supe de la enorme e inacabada virtualidad del afecto, del goce y el placer multiplicado y afirmado: de la vitalidad lúdica e irreversible [...]” (Kirkwood, 1987, 236).

Pienso, influenciada por las feministas italianas de la diferencia, que esta mujer da lugar al cuerpo salvaje como lo nombra Muraro (1995), ese que permite la decibilidad que viola el mandato de la moderación del habla porque está conectado con un (in)cierto lugar en la experiencia materna (1995, 185-202). Julieta canaliza el impulso de la escritura de mujeres. Dos textos en los que participa como gestora junto a otras mujeres, circulan en este contexto vigilado y castigado de inicios de los ochenta. Uno se levanta en formato de revista y el otro en formato de boletín. Circulan para abrir espacios de lectura, de expresión de colectivos de mujeres, de conspiración y resistencias. En la *Revista Furia*, Julieta escribe la mayoría de sus editoriales, además de artículos en colaboración que van a funcionar como provocación y estimulación para la continuidad del movimiento de mujeres. El segundo texto que surge de esta aventura es el *Boletín del Círculo de Estudios de la Mujer*, publicación que se levanta en el marco de la organización que lleva el mismo nombre. Una forma circular que se reitera, para nombrar las genealogías que nos habitan. A comienzos del siglo xx, Amanda Labarca había organizado el Círculo de Lectura, en los ochenta se replica el gesto nombrando el lugar que favorece y alienta la creación de espacios colectivos de conocimiento y de acción feminista. En los ochenta, Kirkwood hará su aporte diseñando e implementando un Programa Docente que intentó explorar teorías para dar sustento al

movimiento y que, a su vez, posibilitara la formación de las mujeres para dar continuidad a la tarea feminista.

En esta vertiente educativa, la feminista busca innovar en tanto le interesa que la teoría y los enfoques científicos se abran para dar cabida a aquellas formas de conocimiento que han sido expulsadas por las indagaciones instaladas desde el mundo intelectual patriarcal, masculino androcéntrico. Busca deconstruir el estilo autoritario de la enseñanza tradicional; desestructurar formatos, metodologías, subjetividades, así como también le importa develar la inexistencia de neutralidad en la enseñanza y en el conocimiento. Por otra parte, pretende que la experiencia de las mujeres y sus formas de aproximación a la docencia se legitimen. Le interesa en este mismo registro seguir el rastro y construir la otra historia. Investiga la historia no contada y enfrenta la narrada por los hombres. Sistematiza, organiza y periodiza. Intenta esclarecer y sigue indagando. Se aboca a la tarea genealógica y navega entre sus grises. Encuentra en los retazos, fragmentos, apariciones y desapariciones elementos que confirman la existencia de la rebeldía de las mujeres y su participación en el mundo cultural, pero junto con ello propone preguntas para orientar el trabajo reflexivo de ese momento. En un intento de asegurar esta labor hacia adelante, inquiere por el futuro. Reiteradamente expresa su deseo de saber qué ocurrirá más adelante con los movimientos, sobre todo cuando los tiempos de urgencia hayan cedido como tales, cuando la dictadura sea derrotada. Julieta Kirkwood, sujeto moderna, no puede dejar de pensar en el futuro.

En estas obsesiones leo una porfiada incerteza, más que la certidumbre sólida y la firmeza del movimiento. Cercana y, de algún modo, heredera del imaginario de las brujas que fueron quemadas en la hoguera, pretende (in) cierta visión que le anticipa un retroceso posible. Tiene la sospecha de que nuevamente las mujeres volverán a los partidos. Julieta se asombraría de lo que nos ha ocurrido hoy, año 2006, en esta larga transición y sus pactos militares, políticos y económicos neoliberales. Una transición que ha domado nuestra rebeldía, que ha acallado las voces estridentes en este tránsito viscoso del largo retorno aplazado hacia la (in)esperada democracia.

Quisiera hoy el tono vital de esa mujer que indagaba apasionada en la teoría para dar sustento al activismo feminista. Sus lecturas portadoras de

aproximaciones inteligentes acerca de autoras y autores –en ese entonces novedosos, y que hoy encontramos en abundancia en la mayoría de los “centros de género” instalados en las universidades– estaban llenos de pasión y compromiso para construir sabidurías feministas. Leía fervorosa a Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Juliet Mitchell, Anne Oakley, Sheila Rowbotham, Albert Camus, Michel Foucault, Merleau Ponty, entre otros (Kirkwood, 1990). Incorporó así, –en sus elaboraciones teóricas feministas y por ende en la cultura e intelectualidad chilena–, por vez primera, el concepto de género y reflexionó esperanzada respecto de su potencial para la tarea feminista. El género como herramienta teórica está preñado de sentidos políticos. Puede ser un arma teórica potente para la transformación social, cultural, para el develamiento de los resortes eternamente repetidos como *tics* en nuestra cultura, sin embargo también es más fácil y menos riesgoso aplicar la higiene en su uso y dejarlo instalado en la neutralidad que posibilite venderlo cómoda y progresistamente en el mercado, para ganancia y acomodo de sujetos rendidos/rendidas, por grises funcionarias que levantan políticas públicas engañosas. Por el contrario, Julieta toma las elaboraciones de Foucault sobre el poder/saber y las integra como parte de los nudos feministas. Al realizar esta operación reafirma la convicción intelectual y política de que la teoría se encuentra en la base de la praxis, de este modo puede y debe alimentar las prácticas del movimiento. Estos nudos constituyen un eje central en el pensamiento de Julieta Kirkwood y demuestra su osadía intelectual para abordar los conflictos, las trampas ciegas y su esfuerzo por trabajar en/desde ellos de un modo diferente al habitual. Así nombra esta labor:

desarrollo ni suave ni armónico, pero envolvente de una intromisión o un curso indebido –no lo llamaré escollo– que obliga a la totalidad de una nueva geometría; a un despliegue de las vueltas en dirección distinta, mudable, cambiante, pero esencialmente dinámica. [...] los nudos son parte del movimiento vivo (1987, 1990).

Cuando descubre el rendimiento que las nociones y enfoques teóricos dan al feminismo, encuentra que este es su mejor aporte, es la más atesorada de sus contribuciones para la práctica política del feminismo y sus (des)pliegues posibles. Los nudos de la sabiduría feminista posibilitan el develamiento de las complejidades, tensiones y contradicciones que

cruzan a las organizaciones de mujeres que buscan potenciar el devenir sujetos de una nueva manera en la cultura y en la sociedad.

Con Julieta Kirkwood podemos intentar iluminar parte de los anhelos para volver a conformar movimiento político desde el/los feminismo/s. Tal vez ese intento se sustente, de manera generosa, en las herramientas de análisis, de teorías y reflexiones sobre activismo que su lectura brinda. Sin embargo, creo que resulta imprescindible tomar a manos llenas el tono vital que se apropia para sí: la ira. Gracias a ese impulso escribe, revisa papeles, gestiona revistas, diseña cursos, a la vez que actúa inventando colectivos (im)posibles contruidos por sujetos mujeres cada vez más deseantes de placer y de saber. Ese brindis generoso de vida iracunda es el sorbo que tal vez necesitamos las mujeres en este Chile de hoy tan acomodado en el beneplácito y tan miedoso de estridencias más radicales.



## LA ESCRITURA DE VIAJE EN AMANDA LABARCA<sup>1</sup>

*Lo que se da a quien se relee no es un sentido, sino una infidelidad, o mejor dicho: el sentido de una infidelidad.*

**Roland Barthes**

*¿Por qué esa ansia de concluir el viaje y retornar? ¿Por amor a los míos? Tal vez. ¿Por impaciencia y deseo de lo porvenir?*

**Amanda Labarca**

### Trazos de un mapa e itinerario posibles

Deseo sostener que el recorrido vital de la autora feminista chilena de comienzos de siglo (1886-1975), no estuvo sino atravesado por una actitud viajera constante. González Vera, amigo cómplice de los vaivenes de la subjetividad de Labarca,<sup>2</sup> dijo de ella: “Siempre su actitud es la de partir” (Salas, 1996, 79).

Inserta de manera decididamente política en el contexto del Chile de la primera mitad del siglo, Amanda Labarca desea formar parte de lo nuevo sin desechar lo tradicional, se instala en el tono de la época, en ese desplazamiento que inevitablemente implica vuelco, revuelo, desorden, desplazamiento y emergencia: militante del Partido Radical, militante feminista, académica de la Universidad de Chile. En esta institución tuvo a su cargo la labor de extensión universitaria en 1907 e impulsó lo que llamó “Conferencias Populares”, instancias formativas que convocaban a sindicatos obreros y organizaciones culturales (Salas, 1996, 26-38); fue la primera mujer en ser nombrada académica en la misma universidad y se desempeñó como funcionaria de las Naciones Unidas. Los avatares en su acción y pensamiento se encuentran conectados con cierta intensidad de transformación y cambio. Los espacios urbanos sociales, económicos y geográficos, en los primeros años de desarrollo en nuestro continente, implicaban la necesaria

<sup>1</sup> Una primera versión de este escrito fue publicada como: “La escritura de viaje en Amanda Labarca: la (im)posibilidad y anhelo de cierto modelo feminista para América Latina” en *Universum*, n°17, 2002, del Instituto de Estudios Humanísticos Abate Juan Molina de la Universidad de Talca, 147-156. Una versión posterior fue publicada en el libro de Salomone *et al.*, 2004.

<sup>2</sup> González Vera es quien estimula a Labarca para publicar sus textos fragmentarios en los que trabaja su subjetividad en crisis, ver: *Desvelos en el alba*, 1945.

disposición hacia el vértigo de lo móvil y por lo tanto remitían a un devenir incierto (Romero, 1976, 247-318). El desplazamiento constante de la disposición urbana del territorio ciudadano abría puertas y ventanas que daban a escenas y escenarios no imaginados hasta entonces. Pasos y traspasos de todo tipo, coexistencia de sujetos, de proyectos políticos y culturales dan a los años en que Labarca trabaja, piensa y desea, una densidad que no puede sino traducirse en el entramado complejo, contradictorio que permea a esta sujeto productora de cultura. En este sentido me interesa considerar la figura del viaje como una estrategia discursiva develadora de las conexiones entre acción, pensamiento y afectaciones de la subjetividad de esta sujeto que se anclan en el proyecto modernizador del feminismo que Labarca deseaba promover, como un modo distinto de producción cultural, social y política. Este implicaba un modo de devenir ser humano conectado tanto a cierta racionalidad del progreso así como a la tensión de una (in)cierta espiritualidad imaginada. La escritura de Labarca amerita ser leída, en este sentido, como un entramado móvil, fluido, que implica lucha existencial, búsqueda en la invención de posibilidades y estrategias de inserción en la cultura, y no solo como una serie de escritos simplemente pedagógicos y por ello carentes de problematizaciones y complejidades más profundas.

Dos son los movimientos del viaje en la escritura de Amanda Labarca que me interesa interrogar y resignificar desde esta lectura. Hay una escritura de viaje/mapa<sup>3</sup> en la que se relatan y describen explícitamente las experiencias de desplazamientos geográficos puntuales cuyo propósito es de, alguna manera, distanciar la experiencia de ese conocimiento para objetivar las posibilidades de probar el modelo feminista extranjero. Es casi un ordenamiento sistemático para que en la escritura quede explicitada la (im)posibilidad de la réplica en este lado del sur. Es un ejercicio en ‘voz alta’ que implica ensayo imaginado. No es la búsqueda del calco, imitación, o copia. Es la interrogación que contiene la contradicción y la duda de aquello que, en tanto posibilidad, es probable que llegue o no a ser. No hay convencimiento sino más bien ímpetu de concreción que se vincula a su deseo de constituirse en agente modernizador, desde la estrategia de

<sup>3</sup> Resuena en esta resignificación la atractiva distinción que propone Abril Trigo de los conceptos de “mapa” e “itinerario” en la modernidad (2000, 273-291).

la ‘no agresividad’,<sup>4</sup> aun cuando Labarca sabe que el proyecto feminista es una de las “mudanzas violentas y penosas”<sup>5</sup> que alteran a lxs sujetxs y sus relaciones en esta etapa heterogénea de la modernidad latinoamericana.

Amanda Labarca se inició en las experiencias de viajes fuera de Chile en 1910 cuando visita Estados Unidos y Francia (1912).<sup>6</sup> Experiencia a la que era imposible acceder masivamente, en esta década, sobre todo para lxs sujetxs de una clase social emergente poco habituada a los desplazamientos territoriales que eran privilegio de la élite económica y política.<sup>7</sup> Labarca, hasta ese momento, se había dedicado a enseñar en nuestro país y formaba parte de la Asociación de Educación Nacional, una prestigiosa sociedad de pedagogos que reflexionaba e incidía en las transformaciones necesarias de la educación en el contexto de comienzos de siglo xx. Había tomado a su cargo la extensión universitaria con las Conferencias Populares en la Universidad de Chile y también había escrito su texto de ensayos críticos sobre literatura española emergente (1909). El perfil de esta viajera es la de una intelectual decidida a incidir en la cultura de su país.

Su carrera profesional en educación se cruzó con la construcción del relato feminista en nuestro entorno. La mayor parte de esta última reflexión

<sup>4</sup> El feminismo de comienzos de siglo, en general, hizo uso de estrategias discursivas y de acción que fueran lo menos confrontacionales posibles frente a los discursos e imaginarios patriarcales. La emergencia de las sujetos femeninas en el campo cultural e intelectual constituyó una amenaza que había que situar de tal modo que no causara el desorden y la alteración social más radical. De este modo se asienta un feminismo que ha sido mirado, desde la posmodernidad, como carente de atrevimiento y hasta conservador. Examinó estas estrategias como aquellas que abrían la creación de espacios de instalación que resultaran lo menos violentas para las mujeres y para los hombres de la época en Luongo, 2002.

<sup>5</sup> De este modo denomina Labarca la emergencia del feminismo en Occidente en su texto paradigmático en el que examina e historiza este movimiento (1947, 16-18).

<sup>6</sup> Emma Salas señala que Labarca ingresó en el Teachers College de la Universidad de Columbia en donde siguió cursos con John Dewey, William Kirkpatrick y E.L. Thorndike y, en 1912, viajó a Francia para tomar cursos en La Sorbonne, desde allí se desplazó por Europa en viaje de estudios; en 1918 viaja a Estados Unidos comisionada para estudiar la enseñanza escolar norteamericana, en 1925 asiste al Congreso Internacional de Educación en Edimburgo, Escocia; en 1939 dictó cursos en la Escuela de Verano de la Universidad de California en Berkeley.

<sup>7</sup> Ver “Acción feminista y contradicción en la discursividad de Amanda Labarca” en este libro.

escritural la encontramos en el texto *¿A dónde va la mujer?* (1934). La interrogante del título insta a pensar que Labarca parte de un desplazamiento inicial, de movimientos implícitos, de un descentramiento a la manera de lo que ocurre en los viajes. Pensamos en el inicio de itinerarios que las mujeres han emprendido en la época. La indagación implica que aquella movilidad debiera tener un recorrido, pero este no está claro ni es cierto en el contexto de la década del treinta.<sup>8</sup> Resulta obvio que el lugar de las mujeres se ha desplazado, el descentramiento del lugar heterodesignado implica cierta migrancia. El viaje ha comenzado e implica la emergencia de otros conflictos, escenas y escenarios: las salitreras y las mujeres trabajadoras obreras, las comerciantes, las empleadas en los servicios múltiples, la instalación de las mujeres en la industria manufacturera, las mujeres en los periódicos y revistas, las escritoras en sus tertulias, viajes y lugares de encuentros con mujeres: círculos, clubes, centros. Todas aquellas dejaban de estar como antes y comenzaban a habitar este país de distinta manera: sujetos productoras, muy visibles en el espacio público. La complejidad de esta migrancia está inscrita en la indagación de Labarca.

El segundo movimiento de viaje/itinerario, ya no mapa, se halla vinculado a una escritura única en Labarca en tanto nunca fue pensada para su publicación, y única también por el develamiento de una subjetividad enfrentada a los avatares de un entorno; a las dudas respecto de su proyecto, de su sentir, de las afectaciones conectadas con el posicionamiento o lugar que el devenir sujeto feminista implicaba. Este tránsito interior devela el rostro de una sujeto situada en la agonía y en el lugar de la intimidad para mostrar la proximidad entre el amor y el dolor. En estos escritos, el sostén de la razón ilustrada es puesta entre paréntesis para abrir otra vía: la de la espiritualidad (podríamos decir que esta instancia viajera

<sup>8</sup> En esta década emerge el Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCH), que aglutinó una ancha diversidad de sujetos de distintas clases sociales, vertientes y territorios. Por primera vez, en Chile, las mujeres conforman una orgánica que permanecerá en el tiempo (hasta la década del cincuenta) y dará frutos desde experiencias feministas de cuño más radical indagando y luchando por la sexualidad y el aborto, entre sus demandas más rupturistas. Al respecto se puede encontrar una amplia bibliografía que incluye escritos de Olga Poblete, Edda Gaviola, Julieta Kirkwood, Elena Caffarena, María Angélica Illanes, Eliana Largo, entre otras feministas.

introduce con anticipación lo que años más tarde, en las décadas de los ochenta, las feministas llamarían “lo personal es político”).

Las experiencias en el contexto de la modernidad de las tres primeras décadas del siglo xx arrojan a los sujetos a una especie de vértigo en el que se asoma la relatividad de los valores clásicamente asentados: la belleza, el bien y la verdad. Los procesos de la vorágine social, económica y cultural, la modernización inevitable, imponen un itinerario alterado. En este panorama no es difícil experimentar la sensación de la nada y el sinsentido. Aparece un tránsito posible que es interior, que se instala desde la concienciación del sí mismo enfrentado a optar por la vida o la muerte. En esta escritura Labarca pareciera estar en solitario, en el viaje interior individual. El colectivo social y político del feminismo queda suspendido, ensombrecido, situado por detrás, como un latido sosteniendo en vilo la subjetividad ligada a una praxis. En esta opción el itinerario es áspero, nebuloso, protegido o acunado solo por ondas de misticismo y espiritualismo. Esta vertiente, como corriente filosófica, subyace en las manifestaciones culturales, artísticas y en la sensibilidad de la época. Es probable que Amanda en su paso por La Sorbonne haya leído a Henri Bergson, uno de los filósofos importantes en esta corriente de pensamiento que gravitará de manera tal que es referencia central de las transformaciones feministas deseadas. Manuel Vicuña (2001) en el acápite sobre el *Grand Tour* chileno de la época señala que Iris, la escritora que participa con Labarca en las instancias del colectivo de mujeres “Círculo de Lectura”, asistió a clases con Bergson en su estadía en Francia y es probable que el autor francés haya formado parte de las discusiones y encuentros de ese grupo.

La expansión de las experiencias de la modernidad instala “fantasmas en las calles y en el alma”, como señala Berman (1989). De algún modo, Labarca devela en su producción comprometida políticamente, esta otra reflexión escritural para acrecentar y solventar aquellas energías que en el contexto de estas modernidades desgastaban la creatividad y los impulsos vitales. Labarca lleva a cabo este trayecto en la escritura de *Desvelos en el alba* (1945), texto fragmentario en el que se recogen escritos breves, de diverso tipo, que plantean reflexiones en torno a variadas temáticas en un tono monologal desplegado en la intimidad, en el que se encuentra un énfasis reiterado en la indagación personal de sí misma.

Los textos aparecen fechados y situados desde el lugar en el cual se escribe, casi a manera de un diario íntimo o de una bitácora de viaje. Algunos son localizados en medio de un desplazamiento físico, por ejemplo: “En alta mar”, “Toledo” o “Concepción”, siempre se precisa la fecha con día, mes y año. Así los textos se encuentran distribuidos entre 1925 y 1934. En la introducción la autora señala, a manera de advertencia, las condiciones de producción de estos escritos. Explicita su no intencionalidad artística, ni de publicación y destaca su valor más bien de “palpitación humana”, es decir son portadores de cierta intensidad emocional cuyo latido es posible de ser escuchado. Es el volcamiento de la expresión de la subjetividad y su emergencia que produce el alivio del distanciamiento.

En la década del cuarenta, presente en que sitúa la lectura de este texto para *autorizarlo*, confiesa que estos escritos le parecen extraños, hay cierta ajenidad que le hace un guiño desde el pasado cercano. Esta lectura distanciada es capaz de provocar en ella el darse cuenta, con sorpresa, que se siente más vinculada al presente de esa modernidad, la de 1945 y a su futuro que la “alucina”, así como detecta que se siente desligada ya del tormento de una o dos décadas atrás. Solicita el perdón de los lectores por esta escritura ya que tiene un sabor menos placentero, asimismo parece pedir disculpas por arrojarnos esta producción situada de manera marginal, carente del tono cuidadoso de los escritos públicos para ser publicados. No obstante, se atreve a publicar estas vicisitudes porque forman parte del devenir de una sujeto feminista y sus luchas agonísticas, leo en esta decisión el latido político feminista que sin duda resuena hoy en nosotras: lo personal es político y en este lema se despliega el devenir inacabable del sujeto feminista.

### **El mapa posible desde la cartografía de la modernidad: Norte/Sur**

En el texto *¿A dónde va la mujer?*, Labarca abre el prólogo consignando las experiencias de viaje experimentadas en 1910 en La Sorbonne y en Columbia University. Los ojos y el alma son señalados como aquellos sentidos que la colmaron en esos años de juventud. Estudio e inquietud por “el mundo de afuera, multiforme, palpitante y urgente”, por la sociedad y sus diversas manifestaciones culturales, establecen una intencionalidad indagadora que en un afán transformador se quiere recrear

para implementar en Chile, específicamente, en el campo de acción de las mujeres. Viaje como práctica cultural de la modernidad inevitable, como experiencia emancipadora en el decir de Manuel Vicuña. Este *Grand Tour* (Vicuña, 2001, 103-110) de Labarca, carente del carácter hedonista, es más bien portador de la intencionalidad político-feminista gozosa, de esperanza en la apertura. El ojo y el alma miran desde un lugar intencionado, el de la pretensión de incidir y provocar movimientos en el territorio propio. Este viaje desde la partida contiene el regreso. Es una experiencia de cruce desde la ajenidad del 'aquí y ahora' con aquello que actualiza memoriosamente lo que es 'allá y entonces'. El 'aquí y ahora' del desplazamiento es experimentado para el regreso desafiante y lanzado hacia el futuro seductor.

Uno de los focos sociales en los que Labarca fija su atención es la situación conyugal de las mujeres en la sociedad capitalista e industrial de América del Sur. Detecta la inevitabilidad de la modernidad desigual, injusta, expoliadora, explotadora y en el modo en que esta situación imposibilita la instalación de las mujeres como sujetos ciudadanos en la sociedad patriarcal. El núcleo familiar extenso, empobrecido, tiene escasas posibilidades de acceso a trabajos y salarios dignos tanto para las mujeres como para los hombres en sectores rurales y de la periferia citadina. Por otra parte, en las ciudades/capitales las mujeres parecieran estar expuestas a los influjos de las modernizaciones foráneas y, en este panorama, cuando son acogidas como fuerza laboral por las industrias fabriles, se ven obligadas a experimentar la desintegración familiar. La estructura familiar se bambolea (porque las mujeres salen hacia lo público y los hombres son incapaces de tomar un rol protagónico en el hogar) y mientras las mujeres están expuestas a la inexistencia de leyes laborales para su nueva inserción social, deben padecer el criterio anquilosado y patriarcal de los varones que los hace incapaces de relacionarse con mujeres autónomas y emancipadas. Labarca constata que aun cuando en los medios masivos de comunicación: cine, periódicos, revistas informan a nuestro continente acerca de los cambios en la inserción de las mujeres en el núcleo familiar y en la sociedad europea y norteamericana, en estos lados permanece inmutable la mentalidad de los hombres centrados en la omnipotencia y el dominio de las mujeres. Señala:

He aquí cómo el feminismo, y solamente con la mira de hallar un remedio a sus cuitas, hemos tenido que entrar en las más grandes cuestiones de la vida nacional. Es que no se divisa solución adecuada a los problemas feministas si no se les considera una parte de las interrogantes mundiales de esta época de atemorizante porvenir (Labarca, 1934, 39).

Las demandas por el bienestar económico, político y espiritual son los tres ámbitos que Labarca expone para superar las circunstancias difíciles de las condicionantes de la modernidad para el desarrollo pleno de las mujeres.

Asomarse a los relatos de sus viajes a congresos realizados en Estados Unidos y Europa ofrece poner los ojos en aquello que difiere de esta situación de las mujeres en América Latina, así como también implica realizar el ejercicio de poner los ojos y el alma en aquello que se cree positivo en las mujeres de este lado del sur. En el doble movimiento espacial y temporal surge la búsqueda de la compensación y el riesgo. En los relatos, algunas estrategias llevan a reflexionar respecto de las diferencias entre las mujeres extranjeras emancipadas y las “nuestras” que están, como Labarca señala, padeciendo solo dolor (1934, 19-65). Sin embargo, contrapone a estas mujeres dolientes las mujeres solas de Norteamérica. Emancipadas, autónomas, pero solas. Amanda Labarca señala de este modo la situación y su contradicción: “Comprende una así la hermosura del feminismo y su tragedia”(1934, 100).

La constitución del hogar, lugar de lo privado, trabajado en reiteradas ocasiones por Labarca en su escritura, configura un topo idealizado que desde la etimología latina *focarem* alude al lugar del fuego, de la luz, de lo ígneo. Espacio que supone la conexión con lo espiritual en comunidad, en reunión, territorio que potencia los vínculos afectivos, ese hogar parece estar más próximo del Sur que del Norte. Sin embargo, también descubre en este juego espacial y temporal que la vida doméstica de las mujeres de clase media en el Norte es portadora de una armonía inexistente en este lado. Los varones comparten las minucias gigantescas de la cotidianidad en ese espacio, el trabajo productivo de lo doméstico que no tiene salario, reproducción de la fuerza de trabajo, no posee valor de cambio, es trabajo esclavizado para las mujeres del Sur. Este otro modo de constituir las relaciones en la vida doméstica del Norte, una limitante siempre para las

mujeres y su inserción en la vida pública, aparece como un registro social necesario en tanto devela un mundo posible:

Las mujeres yanquis se acomodan de buen grado a condición tan dura, porque no las encadena una ley irrevocable, y porque encuentran en la vida doméstica compensaciones de todo orden. Sus maridos las tratan con más respeto, con más cariño, con muchísimas más consideraciones que lo que es común entre los sudamericanos (1934, 18).

Los regresos de Labarca a Chile están a la vez cruzados por el doble movimiento ahora invertido, el aquí y el ahora del Sur, y el allá y entonces del Norte o de Europa. En la siguiente cita expresa al anhelo de la vuelta, así como cierto desencanto, surgido tal vez del sentido memorioso contrastante. Al arribo de su viaje por Estados Unidos y Europa en 1913 señala respecto de la ciudad de Santiago: “¡Con qué ansias volvía a incorporarme a su vida, siempre igual, a contarme de nuevo en el número de su gente, a sentir las pausadas palpitaciones de su indolente corazón!” (1934, 154).

La estrategia discursiva del desencanto del regreso a Chile –lo inmóvil, paralizado, incapaz de afectación, incapaz de condolerse, la indolencia– posibilita instalar aquellas ideas, pensamientos y acciones que urgen para realizar las transformaciones necesarias. Estas forman parte del bagaje y descubrimientos del viaje. La autoeducación que Labarca hace de sí contiene en el desplazamiento del regreso la incidencia política para, entre otras cosas, producir el mejoramiento social de las mujeres, impulsar la educación que habilite para la autonomía e independencia económica y permita desarrollar la creatividad en las jóvenes; alimentar el desarrollo espiritual de las mujeres en el ejercicio de la solidaridad y el altruismo, levantar instituciones que den cabida a este ejercicio:

[...] podríamos transformar poco a poco este medio actual, tan apático, tan indiferente, tan enervante. Prepararíamos el advenimiento de un servicio social obligatorio femenino y de un medio más alentador para las mujeres que vengan después de nosotras (1934, 160).

No cabe duda, el espíritu crítico de Labarca choca contra el estado de inacción y de apatía que caracteriza al ámbito cultural chileno. Sin

embargo, la porfía y la imaginación pueden más en la intelectual feminista y no cesa en idear un futuro más prometedor para las mujeres que vendrán. Esta escritura conectada a la figura del viaje geográfico, cartografiado desde el Sur hacia Estados Unidos y Europa pareciera iluminar las posibilidades de las experiencias de modernidad para las mujeres chilenas, acompaña al viaje mapeado de ciertas (in)certezas de progreso. Sin embargo, junto a este coexiste el otro viaje, menos preciso en coordenadas, ambiguo e inasible, con otros bordes, casi bosquejado desde una subjetividad en crisis y escrito en un tono y género menores.

### El itinerario: la emergencia del relato

*Desvelos en el Alba* (1945) remite como imagen a un espacio/tiempo otro que aquel cronológico y mercantil de la modernidad. La percepción y sensación de esa luz tenue antes de la salida del sol ofrece un *tempo* que no es el del reloj. Por otra parte, el término “desvelos” se abre polisémico: vigilancia, celo, estado de alteración del sueño y también descubrimiento, hallazgo, quitar el velo a algo que estaba cubierto, oculto. Ambos despliegues de sentido dibujan posibles entradas. El itinerario que ofrece la escritura de dos acápites del texto “Opiniones” y “Páginas personales” se inscribe en esta multiplicidad de tonalidades. La escritura se sitúa desde un *locus* que emprende cierto desplazamiento que no se asienta en la acción sino en la reflexividad interior. Las sensaciones de orfandad y desvarío de estos textos breves portan cierto extrañamiento respecto del ordenamiento social y cultural que rodea a la sujeto de la escritura:

Tras días amargos, vuelve a alucinarme la sirena de las cuencas vacías. Vivir es un esperar estéril, es morir lentamente. ¿Por qué no tarjar de un golpe estas horas que nos llevan inexorablemente hacia la vejez, la ruina, la definitiva renunciación? (1945, 107).

El desplazamiento hacia la muerte aparece como posibilidad de liberación del sinsentido. Hay un paso del tiempo ligado a cierto inexorable acabamiento de la energía vital. Esos años fechados por Labarca son entre el veinticuatro y el veintinueve. El tono se transforma cuando aparece lo que llama “una energía subconsciente”. Sin embargo, un permanente péndulo sitúa los relatos como trazos sobre un tiempo/espacio con ritmos disímiles, oscilante. Tal vez es el *tempo* de la experiencia vivida que vuelve

repetidamente para convertir lo que era familiar en un extrañamiento. Ajenidad del sí mismo en el presente del relato torturado que evoca ese allá y entonces de los momentos en que la energía vital se desbordaba plena. El viaje interior como proceso posibilita a esta subjetividad incursionar también su envés. Equilibrio y mansedumbre de cierta percepción del tiempo en el “aquí y ahora” que hace ajeno el “allá y entonces” de la tortura y el desequilibrio:

¡Con qué dulcedumbre van escurriéndose las horas! En la vorágine que Chile es hoy, me parece que mi hogar y yo hemos sido lanzados a un lejano remanso, a donde los ecos del tumulto llegan amortecidos [...] ¡Qué distinta que soy de lo que fui hace apenas dos o tres años! (1945, 111-112).

No hay equilibrio ni armonía en el constante pendular de la vida y la muerte: “Me parece que estuviera pisando en una tembladera en la cual me hundiera cada minuto más [...] Mis ímpetus, mi desafiante actitud interior, ¿dónde están? ¿Es esto envejecer?” (1945, 118-119).

Corre el año treinta, cuando Labarca tiene alrededor de cuarenta años, pero siente/percibe que su trayecto está llegando a su fin. La crisis de esta sujeto la sitúa en una migrancia que remueve aquello que parecía estar estructurado y se manifestaba como sólido. Es la identidad fracturada, fluctuante, móvil, desajustada de una sujeto feminista que se interroga dando lugar a la alteridad de sí, otra sí misma indaga por lo que está llegando a ser en el devenir de cierta modernidad angustiante. No hay certezas, solo movimiento interior incesante en revuelta. El estado de alerta, sin embargo, la ubica en la situación del límite existencial.

La escritura de *Desvelos* así como afirma la agonía, del mismo modo afirma la vertiente espiritualista ligada al sentido místico, al hábito religioso, a la intuición ideal que posibilita el consuelo del dolor y su fecundidad. Esta experiencia de lo espiritual no es solo una posibilidad individual, sino también se sugiere colectiva. Se encuentra la afirmación del yo en aquellos ámbitos desligados de la racionalidad, como señala Amanda, y de la misma manera la comunidad puede permanecer abierta a este flujo energético. El instinto místico, en palabras de la autora, posibilita la emergencia de la fuerza creadora de dioses. Estos planteamientos están en plena sintonía con Bergson cuando el filósofo francés afirma:

esa cosa que sobrepasa el cuerpo de todos lados y que crea actos creándose nuevamente es el “yo”, es el “alma”, es el espíritu [...] el espíritu es precisamente una fuerza que puede extraer de ella misma incluso más de lo que contiene, entregar más de lo que recibe, dar más de lo que tiene (1949).

Labarca se sitúa descentrando el paradigma epistemológico racional, positivista e ilustrado cuando reafirma que la espiritualidad ofrece esta otra forma de conocimiento que suple las deficiencias de la comprensión racional. Toma posición en la búsqueda por descubrir aquella filosofía que permita aunar lo espiritual: energía, sentimiento, espíritu y lo material que contendría el cuerpo, el órgano y su función. Labarca aspira a generar, filosóficamente, síntesis más que dicotomías. En este sentido los planteamientos bergsonianos abren la proximidad de las relaciones entre cuerpo y alma o materia y espíritu, aún cuando la vía de este conocimiento sea la intuición.

La estrategia de viaje en la escritura de Labarca activa la lectura de un sujeto intelectual móvil, capaz de exponerse al riesgo de la desestructuración inmersa en las experiencias de la modernidad a mitad del siglo xx. El viaje implica desciframiento, recorrido del territorio desconocido, la ajenez de la alteridad (de sí y de los otros/otras), la orfandad como extrañamiento social, el forasterismo y la sorpresa en la percepción existencial alterada, el ojo, la piel y el alma, en el caso de Labarca, puestos con toda su intensidad en “el mundo de afuera multiforme, palpitante y urgente” así como en la atracción por conocer planteamientos epistemológicos novedosos. Estos elementos forman parte de esta experiencia, práctica cultural recreada por agentes femeninos modernizadores de comienzos de siglo xx, una vez pensada en este trabajo como desplazamiento en el mapa (cartografía que implica homogenización geométrica) y otra vez, como desplazamiento al modo de itinerario (trazos fluctuantes sobre un *tempo*/espacio de la experiencia vivida).

Ahora me mueve pensar cuánto de aquella intención político-cultural del viaje/mapa o del itinerario agónico y en crisis resuena en nosotras o nos conmueve. Tal vez resta solo el guiño comprensivo de esas modernidades hirientes pasadas que alcanzan a alumbrar débilmente los avatares político-culturales de los viajes feministas tan radicalmente disímiles de hoy.

ACCIÓN FEMINISTA Y CONTRADICCIÓN  
EN LA DISCURSIVIDAD DE AMANDA LABARCA<sup>1</sup>

*La lectura desinteresada no sólo no existe, no puede, por principio existir: la lectura supone la cópula del inconsciente de quien escribió con el inconsciente de quien lee, lectura que sólo es posible a partir de escenas “propias del inconsciente”.*

**Patricio Marchant**

*Si me miro a mí misma, tengo que responder: contradicciones, falencias, pasiones, imperfecciones. ¿Nada más que eso? Algo más: a veces desinterés y sacrificio, afán de superación, humildad nacida del conocimiento de mi precario yo, profundos deseos de llegar a ser digna de un profundo amor.*

**Amanda Labarca**

La escritura ensayística de Amanda Labarca trabaja desde sus inicios en torno a las transformaciones, los cambios culturales, sociales y económicos. La preocupación por lo móvil, por el devenir se constituye como un núcleo estructurante de su reflexión crítica feminista. En sus escritos, la modernidad aparece experimentada como “renovación, transformación” que van aparejadas con las ideas de “congoja o duda colectiva”, “atisbos de verdad” y asociadas a la concepción del feminismo como parte de uno de los proyectos de modernización señalado en los términos de “mudanzas penosas y violentas” (1947, 248). En este sentido el feminismo para la autora hace parte de estos cambios que no implican un desafío inquietante solo por lo revolucionario, sino también por aquello doloroso y violento que implica para lxs sujetxs. Labarca vive con intensidad el presente, pero se siente a la vez arrojada a un futuro que desea iluminador para su proyecto complejo e incierto.<sup>2</sup> En este sentido,

<sup>1</sup> Publicado en *Universum*, n°16, 2001, 143-151.

<sup>2</sup> La autora feminista en *Desvelos en el alba*, uno de sus textos más íntimos en tanto su creación no fue pensada para su publicación, señala: “tan pleno de experiencias como fue el pasado ¡ingrata de mí! Lo abandono por el presente que me alucina, y por el futuro que todavía me atrae irrimiblemente” (1945, 26). Ver “La escritura de viaje de Amanda Labarca” en este libro.

Amanda como mujer de su época, no puede desentenderse de aquellas múltiples contradicciones y desencuentros que su quehacer como productora de cultura implica. La violencia que descubre en el mismo proyecto feminista la expone como sujeto y le exige enfrentar estratégicamente las acciones y propuestas de este proyecto. Tal vez, en esta definición de feminismo como “mudanza penosa y violenta”, Labarca nos interpreta hoy a las mujeres que hemos asumido los feminismos. Pienso que este lema supone enfrentar las violencias múltiples, aquellas inscritas dentro de nuestra lucha (ir contra nosotras mismas) y aquellas a las que necesitamos hacer frente en contextos sociales, políticos y económicos del capitalismo-patriarcal-global. Estas violencias imbricadas no permiten pensar en vivir en paz, concebida esta de modo ingenuo y tradicional. No existe simplicidad alguna en las opciones feministas, estas se sitúan en el lugar de la revuelta, en términos de Kristeva,<sup>3</sup> y por lo mismo compromete de modo profundo nuestras subjetividades.

He deseado mirar, como en un impulso *voyeuse*, en los nudos inciertos y turbios del pensamiento de Labarca, más que en sus claridades e instalaciones monumentales, ya que percibo en ellos la energía y vitalidad obsesiva de su indagación intelectual y transformadora de su cultura. La presente escritura se plantea como un intento por hurgar sentidos respecto de ciertas estrategias que la pensadora feminista desplegó en sus producciones verbales y que dan cuenta de la constitución de subjetividades y apropiaciones culturales desde la diferencia genérico-sexual. Su escritura ofrece un territorio fértil que, como la autora señaló, está sitiada por las transformaciones que experimentó una sujeto inquieta por el saber ligado al “mundo de afuera, multiforme, palpitante y urgente” (1934, 263). En este sentido son múltiples las entradas que Labarca ofrece para la lectura sospechosa, inteligente e intencionada de las feministas de hoy. Creemos que son necesarias tal vez más que nunca, las miradas agudas que atisben en el legado de Amanda Labarca, aquello que nos permita iluminar la actualidad. Hasta

<sup>3</sup> Tomo el término de las elaboraciones que Julia Kristeva lleva a cabo en texto *Sentido y sin sentido de la revuelta* (1998). Me interesa sobremanera sus implicancias en la producción escritural de mujeres creadoras en América Latina, me importa conceptualmente como retorno, inversión, desplazamiento, cambio. Ver “Memoria y revuelta en poetas mujeres mapuche” en este libro.

ahora no ha sido tomada la producción intelectual de la autora en manos feministas chilenas con el despliegue que permite un estudio profundo y revelador.

En uno de sus primeros textos *Impresiones de juventud* (1909), la feminista se dedica a trabajar, desde la crítica literaria, la recepción de textos que rompen con la tradición naturalista e instalan nuevas formas de creación estética. El trabajo crítico de Labarca da cuenta de las modernizaciones literarias de vanguardia en relación con la poesía y narrativa española. Estructura el texto en una división que refiere los cambios en el tiempo: el pasado como lo antiguo, lo viejo (Romanticismo, Naturalismo, Psicologismo), contrapuesto a lo nuevo, lo actual, lo de hoy: el Modernismo. Su lugar indagativo se sitúa próximo a lo joven, lo revitalizante. Atrevidamente seductora invita a reflexionar sobre este deseo de ocupar el lugar de lo novedoso, señala:

¿Os habéis detenido a pensar alguna vez en que la juventud posee una gran fuerza de atracción hacia toda otra juventud i que los espíritus jóvenes se buscan a través de sus distancias para unir sus entusiasmos y sus romanticismos? (1909, 3).

Asimismo, desde el ímpetu temerario ante las transformaciones pone énfasis en la innovación y en la revolución en el lenguaje. La seduce el cambio que ocurre en la estética modernista española y desea comunicarlo a través de un ejercicio crítico que se encuentra próximo a la subjetividad femenina, al modo como la entendía: esa “diferencia” peligrosamente esencializada, que se instala para la igualdad del proyecto emancipatorio. La tensión que detecto en su proyecto del feminismo de la equivalencia estará impregnada, contradictoriamente, de esta diferencia tramposa que la obliga a reafirmar el modelo de mujer que el patriarcado ha impuesto desde el calce genérico-sexual como normatividad y naturalización. Sin embargo, allí en esa diferencia ligada a la trampa, emerge el atisbo de instalación de la singularidad, la especificidad de lo diferencial que puede desatar el vuelo libertario de las mujeres. La búsqueda identitaria del colectivo mujeres será uno de los motores que las lleven a abrir caminos nuevos por los cuales transitar. La resistencia desde el proyecto feminista de Labarca es compleja ya que se mueve pendularmente entre la necesidad de creer y buscar otro modo de ser y de constituirse como

sujeto en armonía con los hombres, pero a la vez duda y se interroga, deja abierta así preguntas que parecieran tener respuestas no solo en el sentido del progreso, sino también en el sentido de la riesgosa involución de la situación de las mujeres en su relación con los hombres y su ejercicio de poder y dominio sobre ellas. Entonces invierte un gasto energético para instalar el equilibrio, se desplaza en esa cuerda floja que implica el contexto de modernidad de su época. Asume el desafío y eso la convierte en una figura atractiva y modélica a la vez que fundadora de propuestas feministas que reverberan su eco en la actualidad.

En el ejercicio de escritura crítica literaria, Labarca señala en un acápite apelativo que denomina “Lector” (en masculino) —a quien se dirige en tono de advertencia— que se posiciona para esa lectura crítica “no desde el gesto ceñudo y el rigorismo académico” sino “desde el amor”. Propone así una de sus conceptualizaciones situadas en el marco de la diferencia que le interesa instalar en un intento por separarse de la crítica masculina petrificada elaborada por hombres intelectuales de la época. El amor en Amanda Labarca se encuentra ligado al ámbito de lo espiritual y de cierto *ethos* que se caracterizará por la entrega generosa hacia los demás, en la práctica de la aceptación de otros y otras para la creación de un vínculo armonioso, en el propósito de la constitución de la paz y en el ejercicio de la voluntad como potencial liberador y emancipador. En esta capacidad de amor y de poder espiritual la autora centrará un ámbito que hace parte del diferencial mujeres. Sin embargo, esta capacidad que establece una singularidad sexogenérica no solo entraña el potencial de emancipación de las mujeres sino también un entrapamiento, sobre todo en lo que concierne a sus vínculos con los hombres. Esta ideación se encuentra expuesta claramente en el prólogo del texto *¿A dónde va la mujer?*. Allí establece la diferencia entre la “mujer espejo” y la “mujer lámpara”. La primera se constituye a partir de ser el espejo en el cual el hombre se ve. Gracias al potencial amoroso de la mujer, la imagen que le devuelve al hombre es una imagen engrandecida, perfeccionada, sino perfecta, grandeza que, por cierto, el original no posee. En esta articulación se puede leer que la mujer establece una ortopedia para el hombre, en tanto sutura y clausura toda fractura, toda falta en la imagen de ese otro instalado desde lo masculino. Labarca detecta lo especular en la figura del espejo/prótesis. Allí la mujer queda atrapada

para la identificación del otro. En oposición a la mujer/espejo, sitúa a la mujer/lámpara, cuya designación metafórica estará presente a lo largo de la mayor parte de la escritura de la autora. Esta designación condensa las ideas de luz, fuego, calor, energía, luminosidad, materia combustible encendida. En esta condensación ígnea Labarca sitúa el lugar del potencial libertario de las mujeres: su voluntad. Sin embargo, a las mujeres de su época las llama “pequeñas lámparas encendidas” para consignar el hecho de que el devenir sujetos plenas en su potencia está comenzando recién y que el camino a recorrer es largo e incierto. Labarca expresa esta incerteza al interrogar la posibilidad de que las mujeres puedan fortalecerse a sí mismas, o si, por el contrario, la llama de la lámpara se apagará no solo por el muro y la contención sociocultural sino a causa de la fragilidad de la voluntad de las mujeres en el tentador deseo, tal vez de continuar en la senda de la mujer/espejo protésica. En este sentido leo en la intelectual feminista la sospecha ante la construcción de los mandatos genéricos presentes en la diada mujer/esposa y mujer/madre, figuración identitaria que parece fagocitarlo todo en estas décadas. Ambas construcciones se centran en el *ethos* vinculado con el amor como la emoción privilegiada. Esta hace parte de la singularidad de las mujeres lo que conforma su entrega ilimitada hacia los otros a partir de esa particularidad relacional que las caracteriza. Amanda Labarca duda porque intuye la peligrosidad de esta construcción para el logro de la liberación y emancipación de las mujeres a partir del núcleo central que instala: la voluntad como agonía para el logro de la independencia y la equidad.

En su labor de recepción crítica de textos literarios hispánicos, la que sitúa desde el amor, establece una proximidad con textos y autores señalando la amistad como aquel sentir que moviliza la lectura en tanto esta se constituye en la cercanía, en dejar fluir las sensaciones que los textos y sus ideas provocan. La autora señala:

Son pues estas páginas producto del amor, no de gazmoñería; deseo de dar a conocer el alma de otros, antes que hacer la propia obra de arte; son las repercusiones que en mis veinte años han tenido los lirismos fervorosos i las torturadas psicologías de los poetas i novelistas jóvenes; son la onda acústica debilitada por el eco; la admiración que despierta toda cosa bella (1909, 10).

Otra ideación diferenciadora que Labarca establece desde su ejercicio crítico es la idea de autenticidad y de honestidad presente en este quehacer que implica el goce estético. El amor en oposición a la gatzmoñería establece el quehacer que no es fingido, que no hace parte del simulacro de una devoción no sentida, sino que instala la transparencia de “cierta verdad” auténtica en el sentir de la nueva literatura. Insisto, Labarca no quiere la impostura en su lectura crítica y si no la quiere es porque necesita diferenciarse de esa otra que forma parte de un modo patriarcal, androcéntrico.

Por otra parte, en la escritura de la crítica literaria Labarca deja translucir el deseo de la creación propia. Se refiere a la postergación de ese deseo de la escritura ficcional como un acto de generosidad que forma parte del *ethos* femenino antes mencionado. La dedicación a la producción ficcional propia sería un deseo egoísta en relación con el de la crítica que toma a otros/otras para darlxs a conocer y multiplicar el acto amoroso que significa el gesto creativo. La opción de Labarca es por lo dialógico y multiplicador de otrxs. Lectura de lecturas, su ejercicio se transforma en la resonancia, “onda acústica debilitada por el eco” dice Labarca, que pasará a ser parte de un sonido infinitamente repetido por las siguientes e interminables lecturas de lectura a través del tiempo y las generaciones. Años más tarde la autora feminista logrará escribir dos textos de ficción: un volumen de cuentos y una novela corta llamada *La lámpara maravillosa* (1916) y la novela *En tierras extrañas* (1922), sin embargo no perseverará en ello. Labarca en su impulso feminista de la diferencia, concebía fundar una escritura femenina que diera cuenta de la expresión artística propia y singular. En una de las tantas conferencias dictadas en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, recopiladas en el texto *Actividades femeninas en los Estados Unidos*, señala:

Porque la obra de arte que debería encarnar el genio del sexo todavía no existe i será menester crearla, olvidando los modelos que han creado los hombres. Los sentimientos, los ideales, las aspiraciones femeninas se espesarán en palabras, en colores, en acordes de una técnica i de un espíritu nuevos y su aparición en el mundo será como esas estrellas que en las largas historias prehistóricas iluminaron por primera vez las pupilas admiradas de los mortales y

que desde entonces continúan centelleando i añadiendo sus signos al poema incomprendido de los cielos. (1914, 172-173).

Sin embargo, sus proyectos de escritura, según lo señala Patricia Pinto, la sitúan en una creación que vuelve a repetir el modelo cultural dominante en términos de historias de ficción. Según Pinto, en la concreción de su proyecto no ensayístico Labarca niega su aspiración respecto de esa otra escritura. Me interesa, en este sentido, no el acto frustrado de la autora como posible escritora de esa “otra” ficción,<sup>4</sup> sino aquel péndulo de desequilibrio que los proyectos feministas de la época desataron. No hay coherencia total posible. Las subjetividades están cruzadas por la imposición normativa y por los deseos intervenidos. El agonismo es la práctica asentada en un proyecto vital que se articula a partir de las contradicciones. Labarca tenía plena conciencia de ello y de manera inevitable dejaba fluir preguntas, múltiples, anhelantes, así como los enunciados marcados con interjecciones que signan el tono esperanzado, a veces, otras desesperados, pero siempre llenos de vitalidad y proyección. No hay parálisis en su contradicción, hay ebullición, crisis, desinstalación, búsquedas y, por qué no, violencia inevitable. Resulta atractivo dialogar aquí, en este sentido que elaboro, con Grinor Rojo quien en el último capítulo de su texto sobre Gabriela Mistral *Dirán que está en la gloria*, establece una comparación entre Gabriela y Amanda para señalar el nivel de comprensión que ambas autoras muestran en su escritura en relación con la imposibilidad del proyecto emancipatorio de las mujeres de la época. Rojo señala que:

la mejor poesía de Gabriela Mistral sabe lo que la mejor prosa de Amanda Labarca no sabe: que en el marco que nuestra cultura ha establecido para las relaciones genéricas, las de entonces y las de ahora, un “feminismo de equivalencia” al estilo del que deseaba la ilustre educadora, es imposible (1997).

<sup>4</sup> En la línea de Simone de Beauvoir, podría sentirme tentada de pensar en las experiencias de fracaso en las vidas de las mujeres feministas. Como dice la filósofa francesa, el fracaso hace parte de la vida de todos los seres humanos, pero en las mujeres cobra un interés y relieve particulares.

Me parece que el saber acerca de la imposibilidad de proyectos revolucionarios como el(los) feminismo(s) es uno de los saberes que las mujeres ejercitamos constantemente porque habitamos el desacomodo y la fragilidad de aquellos territorios en los que luchamos. Algo distinto es que echemos mano de estrategias disímiles, diversas formas para ‘decirla’, ‘sugerirla’ o ‘gritarla’ de manera, tal vez, de conjurar dicha ‘imposibilidad’ para, de este modo, ser capaces de idear la posibilidad de lo imposible. Labarca, mujer feminista e inteligente optó por la estrategia de la *no agresión* hacia los varones de su época. Señalar explícitamente la imposibilidad de su proyecto implicaba no solo el cuestionamiento de su propio proyecto vital, sino también enrostrar la incapacidad de apertura de la sociedad patriarcal y la inevitabilidad de la sordera y ceguera masculinas. Labarca quiso creer en la apertura posible e implementó estrategias de inserción en un ámbito privilegiadamente masculino. Hizo explícita la estrategia de la no agresión y propongo que esta propuesta de acción ocurre porque ya era consciente de que el feminismo era una mudanza que tenía que ser inevitablemente penosa y violenta. No había (hay) otro camino. Por ello, tal vez, se obligó a decir, sugerir otras, pero se obligó a no gritar, a acomodar su discurso de modo que no agrediera, sino convenciera de modo sutil para abrir espacios y de paso aplacara los múltiples terrores, inseguridades y fantasmas masculinos de perder privilegios ante la emergente explosión del feminismo. De allí resulta tan vitalizante la lucidez de la autora. No solo trabajó desde la pretensión y proyección, sino también desde los límites que su práctica transformadora implicaba. Esta coexistencia tensionada, sin duda, habla en su escritura y en el quehacer de la pensadora.

Quisiera finalizar este ejercicio de lectura de Labarca husmeando en los impulsos y deseos no realizados de la escritora en conexión con sus ímpetus creadores ya que ellos develan, a la vez que iluminan, su subjetividad en tensión como creadora de cultura. En una entrevista dice de sí:

Dos cosas me habrían encantado: escribir una novela de mi tiempo, una novela que no versara sobre fulano o mengano sino captar todo este tiempo tormentoso de Chile. Y me habría gustado hacer teatro de vanguardia... Pero decidí que si uno no puede hacer algo que se eleve por encima del tiempo, lo mejor es callarse (Pinto, 1990, 59-71).

Pienso en la importancia de la noción de tiempo, ligada a la simultaneidad, que aparece en los escritos de Labarca como una obsesión que intenta abarcar la totalidad de los cuestionamientos y de los conflictos irresueltos de nuestro contexto como nación subdesarrollada. Subyace a este deseo la conciencia de ser partícipe y protagonista de una época y la intención de realizar el ejercicio de distanciamiento que permita condensar la totalidad de un tiempo que en la modernidad del siglo xx, señalada por Berman como la tercera fase de la historia de la modernidad (1989), ya se comenzaba a vivir como fragmentación antes que como totalidad. A Labarca la seduce la posibilidad de estructurar un relato no de personajes, sino de acontecimientos nucleados en torno a los avatares de lo tormentoso epocal. Su conciencia respecto de la imposibilidad de dicho anhelo surge, tal vez, de la necesidad de una ruptura más radical y de una estrategia que anulara la autocensura de las mujeres de la época. El anhelo de aquello “que se eleve por encima del tiempo” radica en un ímpetu más extremo aún, que su propia opción por un “feminismo compensatorio” como lo asienta Asunción Lavrin (2005).

Por otra parte, me parece interesante el deseo explícito de Amanda respecto de hacer teatro de vanguardia. Nuestro país participa tardíamente de la elaboración de una dramaturgia destacada en América Latina. México y Argentina son los países que lideran esta producción entre las décadas del veinte al cincuenta. Labarca se dice deseosa, además, de un tipo de escritura raramente producida por mujeres en nuestro país. Según Griselda Gambaro, destacada dramaturga argentina, la falta de producción escrita por mujeres radicaría en que el teatro constituye una forma agresiva de creación. Esa agresividad se vincula, por una parte, con el fenómeno teatral en tanto este sería una especie de ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad. Por otra, el teatro posibilita la escenificación y la exposición de los cuerpos. Ofrece, en este sentido, la confrontación material y física con los actores-actrices/personajes frente a un público que no solo escucha sino que ve, enfrenta a estas corporalidades. El teatro, en este sentido, carece del pudor de otras formas artísticas que nos exponen al distanciamiento. El deseo de Labarca se ubica, según mi lectura y las disquisiciones elaboradas, en la impudicia de una creación artística posible y en el ámbito de la creatividad que implica la

ruptura de la tradición, en tanto la vanguardia se constituye como tal. Aun más, me atrevo a leer en este anhelo la posibilidad de dar lugar a la agresión, aquella estrategia que Labarca se obligó a reprimir dado que era más riesgosa la concreción de su proyecto desde este posicionamiento. Labarca señala, por último, el silencio, el “callarse” como manera de mostrar que hubo un deseo abortado porque de algún modo se apuntaba como incapacitada, tal vez inhabilitada para realizar lo imaginado y deseado con fuerza. Conciencia plena de sí, de su saber respecto de las fronteras impuestas socialmente en sus impulsos para incidir en la revuelta radical de la sociedad y cultura de su época.

## ESCRITOS DE OPINIÓN

Los escritos que hacen parte de este apartado, han sido publicados en distintos sitios de internet, en las distintas fechas en que fueron pensados. Algunos pemanecen en línea, otros sitios han sido discontinuados [N. de las E.].



## EL ABORTO A BOCA LLENA

### DE AVANCES Y RETROCESOS: EL ABORTO POR TRES CAUSALES

“Nada que celebrar”, “estamos tan emocionadas de que hayamos vuelto a 1931”, “algo es algo”, “avanzamos un poquito”, “celebrar este pequeño paso”, “la lucha más larga continúa”, “las feministas decimos que las mujeres abortamos por infinitas causales”, “abortar al Tribunal Constitucional y a la Constitución de Augusto Pinochet”, “este permiso legal es una migaja para las mujeres”, “las mujeres seguiremos abortando por infinitas causas”, “de a poco llega el progreso a Chile, avanzamos a 1931”, “no te metas con mi útero”. Expresiones tensas que en boca de mujeres feministas circularon por las redes sociales a propósito de la aprobación final que el Tribunal Constitucional decretara ante la propuesta de legislar el aborto por tres causales, el día lunes 21 de agosto de 2017: inviabilidad fetal, riesgo de la vida de la madre y violación.

La insatisfacción. La sospecha. Dos lugares densos que implican posicionamientos de las feministas en revuelta abortera en Chile. Nos situamos dudosas y resistentes ante los supuestos avances legales que dicen cautelar, en nuestro beneficio, las vidas sexuales y reproductivas de las mujeres. Las razones y pasiones que acunan la falta de fe en la ley nacen del acopio de nuestra historia feminista, de las largas luchas de las mujeres en contextos patriarcales, coloniales y capitalistas. Hemos aprendido las lecciones de historias pasadas, sabemos de la tremenda colonización que implica la maternidad cifrada en la norma heterosexual. Domeñadas ante la reproducción, somos materia disponible para la explotación desde la reproducción, la producción afectivo-sexual. La biopolítica es una herramienta a la mano que nos alerta y desata nuestras sospechas. Obligar a nacer, obligar a la vida, no importa en qué condiciones ni cómo esta es vilipendiada en cuerpos de mujeres, porque ello implica un rédito incalculable. El capital dinero acumula esta economía que ha ido a parar a las arcas del sistema capitalista en todas sus versiones a lo largo de la historia. Y en nuestra América, sus huellas en las mujeres diversas no cesan de gritar este yugo: descubrir, conquistar, colonizar, evangelizar para la vida en su vertiente monetaria.

Sabemos que esta zona, la reproducción de la especie, sostenedora de las civilizaciones humanas, va de consuno con la maternidad, la sexualidad construida como imperativo-normativo. Forma parte de nuestros saberes que los posicionamientos patriarcales gubernamentales dan con una mano lo que con la otra nos quitan. No en vano han hecho invisible, de manera constante, la explotación silenciada de las mujeres en agotadoras jornadas de trabajo que se traslapan porque ya estamos integradas a partir de sus mandatos: sean profesionales, ejerzan lo derechos civiles, sigan siendo el “ángel del hogar”, cuiden la familia porque ustedes son amor. Demos gracias. Ese es su juego. Nos incitan a creer que estamos integradas con plenos derechos en estas sociedades mercantiles, luces de neón en el capitalismo global. Sin embargo, sabemos que nuestras ciudadanías, febles la mayoría de las veces, han sido trabajosamente esculpidas a contracorriente en luchas dadas por mujeres, de carne y hueso, montadas en la historia. Poseen nombre y apellido. Políticas del nombre propio. El listado nominal sería infinito porque son décadas de historia activista. Por último, infinitas interrogantes respecto de cómo se implementará finalmente la ley, su gran ley, sobre todo frente a la causa de violación que es la más sensible para el conservadurismo en este país. La objeción de conciencia que en un principio implicaba las decisiones personales de las y los profesionales de la salud involucrados en las prácticas abortivas por las tres causales, ahora se extienden a las instituciones públicas y privadas, por lo tanto las posibilidades de decidir para las mujeres vuelven a estrecharse. Violencia soterrada, violencia aterciopelada. No son nuestros desvaríos lo que nos lleva a la resistencia (o tal vez sí, para legitimar nuestros arrebatos porque no todo queda atrapado por la razón, sobre todo para ‘nosotras y la reproducción’, cuántas emociones que no gritamos, cuántas sensaciones que se nos quedan atrapadas en algún lugar de nuestro cuerpo, nuestros saberes atesorados, compartidos). Son los contextos sociales, económicos, políticos y culturales patriarcales los que nos conminan a mirar, criticar, reflexionar y actuar en consecuencia. Las feministas buscamos la libertad plena en nuestras decisiones, en todas y con énfasis en aquellas que están vinculadas a nuestros cuerpos, a nuestra sexualidad, a las vías y cauces de la producción afectivo-sexual, de la reproducción. No somos, nunca hemos sido, objetos de uso y desecho, nos han situado allí para el rendimiento mercantil vergonzante. Esta constatación no tiene vuelta atrás

y contiene en su potencia todas las resistencias de las cuales somos capaces en la infinita multiplicidad de nuestros deseos, ideaciones y acciones. La lucha más larga continúa en el coro de voces: aborto libre, seguro y gratuito para todas las mujeres, por infinitas causales.

San Miguel, agosto de 2017

**ABORTARLO TODO: LOS MOVIMIENTOS DEL MOVIMIENTO  
COORDINADORA FEMINISTAS EN LUCHA (CFL)**

*Esos movimientos de rebeldía que tenemos en la sangre.*

**Gloria Anzaldúa**

Doy vueltas en torno a esta invitación feminista. Recuerdo. No es mucho tiempo a la distancia, es memoria cercana. Sin embargo, hay tanta acumulación de eventos, imágenes, escenas, discusiones, (dis)tensiones, abrazos y complicidades. Miro los archivos acumulados desde el año 2013 en adelante en mi computador. Son muchos y de diversa índole: registros de reuniones, talleres, actas, intentos de manifiestos, pliegos de peticiones, declaraciones, notas escritas para periódicos, columnas de opinión, artículo para algún seminario, entre otros. Mi deseo me obliga a detenerme, sin embargo, en una imagen y un evento inicial: una tarde-noche del año 2013, nos aglutinamos organizaciones, colectivos y feministas sueltas en la casa de la Marcha Mundial de Mujeres, en Malaquías Concha de Santiago, a propósito de la conmoción que desatara el caso de Belén, niña chilena de 11 años, embarazada de su padrastro, violador impune.

Fuimos un buen piño de activistas feministas de todos los estilos y vertientes quienes nos reunimos allí para verter nuestra furia, para discutir alguna acción que diera cuenta de nuestro posicionamiento frente a la violencia y al abuso hacia las niñas y mujeres en este país. Nos movía una casa feroz, territorio de la dimensión de lo íntimo-privado, lo ominoso que altera constantemente los espacios que parecieran no ser políticos. No obstante, este lo era de modo indiscutible para nosotrxs, a lo que no le dimos muchas vueltas en esa ocasión. No hablamos, en ese momento, de las violencias sexuales patriarcales cotidianas que en forma y fondo emergen inacabables desde la esfera de lo privado porque supuestamente es el anverso de la esfera de lo público. Lo personal es político, dice el

lema que los sesenta instalara tan bien para nuestro cultivo. Así nunca más lo privado cerrará nuestras bocas porque lo concebimos profundamente político. Lo doméstico, el parentesco está entrelazado con la construcción que de él se hace desde el Estado, desde la iglesia, desde la escuela, todas instituciones en que lo masculino es su garante. Todxs, todes estamos marcados por esta construcción simbólica de manera inevitable. Es una de las tantas zonas a la que debemos mirar con ojos grandes para conmovernos con la magnitud de su descalabro. Desde este presente pienso en la condensación que se expande allí: una madre, un padrastro, una hija, la hijx de la hijastra y el padrastro engendrador de la hijastra, son registros de aquello desregulado, desarticulado que nos lleva obligatoriamente a pensar en el incesto y lo tabú; así como a lo que yerra desde lo simbólico: una madre que no quiere ver ni saber del abuso de su hija, una hija que testimonia acerca del abuso y las amenazas para silenciarlo, luego quiere tener a su bebé y afirma que lo cuidará como a una muñeca (objeto puesto en nuestras manos para repetir de modo inagotable la ecolalia de lo femenino heterosexual normativo), un padrastro apuntado con el dedo acusador por una (in)justicia patriarcal hipócrita, un presidente desguañangado de la república que dice que la niña está preparada para ser madre. Todo un engranaje social riesgoso de abordar para cualquiera que no haya elegido la reflexión y la acción feministas en esta maquinaria capitalista, heteropatriarcal, neoliberal. Discutimos de modo apasionado esa tarde, si Belén debía ser o no el núcleo de nuestro actuar. Recuerdo el ímpetu que pusimos en que no debía ser su nombre lo que nos moviera, como si fuera la niña símbolo de un teletón feminista. No. En definitiva, nos movilizaba lo que pulsaba más denso en el caso, su sedimentación simbólica. Es que esa aparición noticiosa tenía el carácter de todos los eventos que podríamos enumerar en los que la prensa poderosa pone sus garras para desmoronar o levantar distracciones de lo social-cultural-económico candente, y evitar así la posible revuelta. Entonces, de modo mágico, como si alguien pulsara un diapason de cuarzo, su sonido profundo, en el círculo armado por quienes estábamos allí, llegamos rápidamente a una propuesta unánime: una marcha para reclamar el aborto libre, seguro y gratuito. Desde la casa a la calle, podría llamarse esa escena. No hubo dilaciones. Se armó un común denominador: el movimiento lanzado a las calles sin permiso un

25 de julio de cada año para activar la lucha por el aborto libre, seguro y gratuito. Ese fue, además, un punto de inflexión que marcó el lugar de la radicalidad que pulsaría venoso en la mayor parte de los encuentros. Así se marcó distancia de aquellos espacios feministas o no que activaban en ese momento, la legislación en Chile por el aborto a partir de las tres causales: inviabilidad fetal, riesgo de muerte de la madre y violación. Como expresara Angela Davis, el martes 19 pasado,<sup>1</sup> no hay recetas para la activación de las luchas políticas. Estas surgen del ímpetu organizativo de diverso tono y dimensión. La praxis política feminista se convierte así en una zona epistemológica fundamental. Por ello se hace necesario volver a estos modos, maneras, formas de arribar al levantamiento de las luchas y sus multiplicidades e interrogarlas para su activación reflexiva en el presente. Davis enfatizó, además, en su conferencia, la importancia de mirar el presente para la activación de estrategias de luchas, porque de este modo damos cabida a la renovación, a la mirada aguda del presente, de aquello que nos convoca para resistir. En este sentido podríamos pensar que el tono político feminista es inacabable –los ritmos y melodías, son las diferentes– porque las transformaciones siempre serán necesarias, en cada presente y a causa de las luchas pasadas, afirmo, instaladas como memorias heterogéneas, contramemorias. Siempre habrá un “otro” en quien recaigan las opresiones, subyugaciones, exclusiones y dominaciones. Así se arma la trama social y cultural violenta en nuestras naciones-estado jerárquicas, capitalistas, coloniales, racistas, heteropatriarcales.

Pienso que el inicio de la CFL estuvo marcado por una vertiente desobediente, rebelde, denunciadora de la opresión de las mujeres desde lugares feministas de diverso cuño. La pluralidad luchadora quiso ser parte de la aglutinación de quienes estaban disponibles para levantar acciones. Se decidió entre lxs integrantes que la instancia movimientista se nombraría como feminista sin dubitaciones, quienes quisieran sumarse a ella tendrían que adherir a este posicionamiento. Este fue un sello que distinguió la instancia y que continuaría gravitando en los años posteriores, cuando ya se nombrara definitivamente Coordinadora Feministas en Lucha, para decidir actuancias de diverso tipo. No resulta menor la designación de

<sup>1</sup> Angela Davis dictó una conferencia en el teatro de la Universidad de Chile, el 19 de julio de 2016.

radical. Este apelativo tiene varias marcas de sentido que pueden abrir el panorama político feminista que esta confluencia plantea. La primera tiene que ver con su sentido de la raíz, aquello que puede estar bajo o sobre la superficie y que se multiplica a la manera de rizomas (Deleuze y Guattari), entonces no hay un solo centro sino más bien una multiplicidad de hilos que pueden tejer redes y que proliferan hacia distintas zonas de lo político feminista, siempre en tensión, siempre en transformación. Esto no significa que se anule la posibilidad de aglutinar agencias en torno a cuestiones que armen confluencias, sino más bien implica que ellas pueden ser múltiples y que están a disposición para la resistencia frente a las jerarquías patriarcales, capitalistas, colonialistas, racistas y heterocéntricas. Por otra parte, la radicalidad nos aproxima a lo que puede ser extremo por su intensidad, por su activación exagerada, fuera de escena, obscena. Sin duda, ambas cualidades confluyen en este movimiento que ofrece una posibilidad para transmutar, alterar y deformar aquello que se ha petrificado como lo normativo respecto del aborto: su secreto, su penalización, su castigo, su silenciamiento, su mitificación conectada a la muerte de la vida, como si la vida humana solo fuera en su máxima expresión mientras la reproducen las mujeres en un espacio indeterminado, lejos de la carne y el hueso vivos de las sujetos femeninas; su peligrosidad para la moral y las buenas costumbres, su atentado a la salud de las mujeres, una biopolítica (Foucault), una necropolítica (Achille) en definitiva, su alteración de lo que debe ser una mujer: madre.

La instancia que me convoca surge así desde un posicionamiento político que anhela luchar, en su radicalidad, contra el sistema sexo-género que ha normado y aprisionado los cuerpos y las sexualidades de las mujeres. Toma el punto nodal del aborto porque este se entiende como un territorio en disputa a lo largo de la historia en América Latina. Sabemos que en esta historia movimientista ha sido difícil levantar la lucha abierta, a boca llena por el aborto, nombrarlo, testimoniar las experiencias en torno a este, proponer disputas, relatos múltiples y discursividades al respecto, debates tensionados para la acción. Ha costado explicitar la libertad de los cuerpos, sus sexualidades, las transformaciones de estas, y ha significado aún mayor laboriosidad reivindicar el derecho de las mujeres a decidir respecto de su condición, hasta ahora, de reproductoras de la especie. Hay

múltiples razones para ello, entre otras, que las mujeres más afectadas por este mandato han sido las de clases proletarias, las negras, las indígenas, las mestizas. Los movimientos feministas hegemónicos se distanciaban de esta demanda, temerosos de aproximarse a esas diferencias invisibilizadas, porque al hacerlo se jugaban su propia (in)existencia. La marca de una imposición política, proveniente de las relaciones patriarcales, jerárquicas, se cuela en esta distancia temerosa. Por cierto, las trayectorias de los movimientos feministas en Chile debieron exigirse de manera ardua para considerar las diferencias de clase, etnia, raza cuestión que no ocurre sino hasta la llegada del MEMCH, movimiento más heterogéneo y permeable a las diferencias entre las mujeres, en la década del treinta en nuestro país. Con todo, solo alcanzaron a poner el aborto como un tema vinculado a la salud de las mujeres y su riesgo de muerte, la eugenesia era un discurso poderoso proveniente del ámbito médico y el político-religioso-filosófico conservador (otra vez el biopoder). Los entornos tradicionalistas fueron una piedra de tope para expresar de modo más ancho la lucha por las libertades sexuales y la apropiación de los cuerpos como territorios de ciudadanía. La propia censura y la influencia de un feminismo compensatorio de corte liberal influyeron en estos silenciamientos. En consecuencia, el lugar simbólico y sus prácticas regulatorias, han pesado en nuestros cuerpos como arma en contra de nosotras mismas. Se instala así, con capas múltiples, una economía sexual que nos hace prisioneras de la heterosexualidad obligatoria, ese régimen político, esa institución que se une a la de la maternidad, al decir de Adrienne Rich, para nutrir al capitalismo que saca rédito de la producción afectivo-sexual asignada obligatoriamente a las mujeres.

Pienso en ese presente, ya pasado del año 2013, uno que hizo posible convocar desde la CFL una marcha de inusitada masividad, que, **sin** permiso de las autoridades de turno, se toma las calles y la Alameda para instalar las presencias más disímiles de cuerpos en lucha por el aborto libre, seguro y gratuito. **Sin** permiso. Y me quiero detener en este signo desobediente porque no se volvería a repetir. Las marchas subsiguientes tuvieron que contar siempre con la autorización de la Intendencia. Este es el registro “democrático” en que las expresiones del disenso se encuentran atrapadas. Resulta significativo, además que esa marcha **sin** permiso, llegara **sin** proponérselo, a la Catedral de Santiago en el mismo día de la celebración

del apóstol San Santiago. Un error de cálculo de la Intendencia. Una desviación equivocada hecha por Carabineros de Chile, quienes cortaron la marcha en el propio Paseo Ahumada y en ese desvío/desvarío hacia la Plaza de Armas, pleno centro de Santiago, nos dio la oportunidad para extremar la rebelión de quienes marchábamos ese día. Tener a la mano un espacio sagrado, intocado por las masividades rebeldes, desde la dictadura, con sus feligreses santificados y antiabortistas dentro de él, era un gozo feminista. La contienda era desigual, siempre lo ha sido. Sin embargo, resultó un disfrute para quienes participaron desde dentro y fuera del recinto religioso. Las imágenes que nos quedan en el espacio virtual, en la memoria y en los relatos testimoniales resultan cada vez una provocación para nuestros impulsos de revuelta. Las querellas no se hicieron esperar. Angie Mendoza (Marcha Mundial de las Mujeres) fue requerida para interrogatorios a causa de los “desmanes” y las profanaciones del lugar sagrado desde la iglesia y el municipio. El estilo sancionador y castigador nos perseguiría en cada petición del consabido permiso para volver a marchar en esta fecha que coincidirá siempre con el patrono Santiago y con la misa que lo celebra religiosamente: la revuelta feminista y la celebración católica paradójicamente juntas en este país (des)ajustado de variados modos. Sería una violencia cada año estar frente a esa mesa enorme rodeadas de autoridades civiles y de carabineros para auscultar nuestras intenciones de llevar a cabo la marcha cada 25 de julio. Siempre coincidiría con la fecha de San Santiago, el patrono, un oxímoron maravilloso.

Por otra parte, me parece importante señalar que esta instancia articuladora de varias agrupaciones en ese momento, logra una interacción que hace posible hacerse cargo, asimismo, de marchas para el día internacional de la mujer. No obstante, en su funcionamiento no siempre hubo una confluencia activista que hiciera posible alternar los liderazgos y vocerías. Más aún, el anhelo de multiplicar las participaciones y compromisos en las acciones se vio limitado dado que ocurría la reiteración de los sujetos que tomaban el lugar de la dirección. Este es un punto de reflexión que retornaba cada tanto en nuestras reuniones. Se imponía una saturación de responsabilidades en unxs pocxs sujetxs. Ello habla de los modos repetidos en que nos organizamos, que simulan una y otra vez los formatos aprendidos de actuaciones políticas de partidos tradicionales de izquierda y

asimismo, habla la necesidad de articular, idear, imaginar, modos posibles en los que podemos llegar a ser más dúctiles y democráticas radicales en nuestros activismos. A ello se sumaba la precariedad de los colectivos y las integrantes sueltas para levantar las cuestiones materiales requeridas para las marchas o para encontrar lugares de reunión. Creo que estas experiencias repetidas funcionaron a manera de aprendizaje y tengo la sensación de que, para este presente del 2016, se han modificado. Sé, además, que se han incorporado otras colectivas y agrupaciones, cuestión fundamental para la vida de esta instancia feminista articuladora en revuelta.

Asimismo, quisiera decir brevemente acerca de los intentos desde la CFL por ahondar en otros tres ejes de lucha que fueron propuestos en reuniones y talleres, estos son trabajo, educación y disidencia sexual. Estas vertientes fueron propuestas por la diversidad de grupos, dado que constituyen territorios fuertes que demandan transformación e incidencia política feminista. Sin embargo, no llegaron a constituirse en instancias de la discusión feminista. En uno de los documentos denominados como “Pliego de lucha” que poseo con fecha de marzo del año 2014, se lee:

Declaramos nuestra lucha por el trabajo digno que considera las demandas de todas las mujeres trabajadoras en los más disímiles ámbitos en los que nos desempeñamos en contextos de capitalismo salvaje. Nosotras recibimos menos salarios que los hombres en las mismas condiciones de trabajo. Sobreexplotadas, subcontratadas, invisibilizadas, castigadas por la previsión miserable en la salud, nos declaramos en lucha por el derecho a huelga, por la efectiva libertad sindical. Nos declaramos en lucha por visibilizar la doble jornada laboral que nos oprime. Trabajamos fuera de nuestras casas en las condiciones ya mencionadas, y dentro de ellas, desplegando lo que las feministas llamamos “producción afectivo sexual”; una que no tiene valor de cambio puesto que aparece “naturalizada” en estas culturas nuestras. Afirmamos que NO somos madres, ni amantes, ni compañeras amorosas por naturaleza, nada en nosotras es por naturaleza, compañerxs, compañeres. En consecuencia, nos declaramos en lucha para derribar la división sexual del trabajo y derrumbar las tiranías que oprimen nuestro desempeño en cualquier ámbito de lo público y de lo privado como trabajadoras.

En segundo lugar:

Nos declaramos en lucha por una educación pública, gratuita, laica, no sexista. Denunciamos la tiranía de una moral conservadora en los ámbitos de la educación que ha impedido que lxs, les jóvenes de este país puedan opinar y generar sus propios posicionamientos respecto de temas relativos a la sexualidad, a los mandatos normativos de género, a las reflexiones sobre las diferencias múltiples que nos habitan como cultura. Declaramos que somos partidarias de una educación plural en lo social y cultural, una educación que considere las diferencias múltiples de nuestro país y que sea diseñada de modo libre para dar cauce a sus manifestaciones como sociedad heterogénea; género, clase, disidencia sexual, etnia y raza son pilares fundamentales en la construcción que anhelamos como educación pública. Asimismo, nos declaramos en lucha por activar la educación popular, una de las experiencias libertarias en la historia en América Latina. Declaramos que luchamos para desmontar el mercado en la educación; la invasión mercantil en este ámbito sólo ha generado inequidades y exclusiones de quienes habitan los sectores más castigados por el modelo económico neoliberal impuesto a punta de cañón por la Dictadura militar.

Por último, me gustaría poner en reflexión breve el contexto en que surge esta instancia política feminista de la CFL. Pienso que tiene sus ecos reverberantes en la labor movimientista y de sensibilidad generada por los agenciamientos políticos estudiantiles que desde el año 2011, de modo más sistemático, se comenzaron a manifestar en lucha por una educación gratuita, sin lucro y de calidad. Asimismo, estas instancias estudiantiles, de secundarixs y universitarixs, estaban muy interesadas en demandar una educación no sexista y exigían educación sexual abierta y libre en sus instituciones. Estas generaciones de jóvenes ya no temían hablar de sexualidad de manera explícita entre ellos, a través de sus propias creaciones y grupalidades, tampoco temían exhibir sus cuerpos intervenidos con signos y alfabetos alteradores de una normativa heterosexual asfixiante; las disidencias sexuales se hacían cada vez más estridentes y con ello inevitablemente presentes como imágenes, performances, narrativas y escenas a la mano. Un tono libertario y de atrevimiento para con lo social, lo cultural y lo político flotaba en los aires de este país, en el momento en que ocurre

el caso Belén, que ya he mencionado, como evento aglutinador de las voces disidentes de la CFL. Creo, con menor certeza, que en su gestación también pulsa una memoria feminista y de la diversidad sexual de los ochenta y noventa. Puede no estar aún tan incorporada de manera consciente y como territorio auspicioso con todos sus avatares y vericuetos. Sin embargo, desde la noción de contramemoria (Rosi Braidotti) me gusta pensar que sinuosidades y transposiciones memoriosas palpitan en estas revueltas de hoy. Creo que esta vertiente genealógica amerita una discusión de más largo aliento en el marco de los feminismos de hoy. En todo caso, como feminista de larga data, pienso que el coro de voces feministas de nuestra historia en Occidente rebota constantemente y de modo diferenciado como eco en las luchas de todos los tiempos: un amasijo, un amasamiento para decirlo en clave de Gloria Anzaldúa.

No obstante, y, en definitiva, la primera marcha masiva de la historia de Chile a favor del aborto libre, seguro y gratuito, se gestó en un territorio cultivado por instancias casi invisibles, feministas de diverso cuño, que forman parte de movimientos de los movimientos políticos incesantes en este país. La CFL, entonces, sale a la luz en este cultivo. Bienvenido este crisol de posicionamientos y, lo más benéfico, recibir la persistencia de su ímpetu político feminista hasta el presente de hoy. Este Seminario,<sup>2</sup> instancia llena de jóvenes heterogéneos, es una muestra fehaciente y gozosa de ello.

San Miguel, 25 de julio de 2016

### EL DÍA TRISTE: LAS MUJERES PUEDEN MENTIR

La aprobación de la despenalización de la interrupción voluntaria del embarazo en tres causales, ha levantado polvos de todo tipo en los sectores conservadores del centro y la derecha en este país. Unos hablan del “justo equilibrio” en este hacerse cargo de la situación excepcional de las mujeres y resguardar la vida de quien está por nacer. Otros, derechamente hablan de vulnerar la Constitución dado que esta manda proteger

<sup>2</sup> Seminario sobre aborto organizado por la Marcha Mundial de Mujeres en la Casa Central de la Universidad de Chile, en el marco de la cuarta marcha por el aborto libre, seguro y gratuito, el 25 de julio de 2016.

la vida de quien está por nacer (“Ahora, ahora, ahora quieren vida, cuando en dictadura mataban con la DINA”).

Como crítica feminista que ha luchado por el aborto libre, seguro y gratuito, y que abortó en plena dictadura, en pleno centro de Santiago, pienso que la repetición de la escena no es inocua. Nuevamente el Estado patriarcal se otorga el lugar mentiroso, alevoso, de ser el protector de las mujeres. El énfasis no está puesto en cautelar la salud ni el bienestar de estas, sino en el modo en que la tercera causal, la de violación, resulta ser un campo minado que abre la posibilidad del aborto libre. La palabra “libertad” ha sido puesta en cuestión reiteradamente en los debates y discursos respecto de este ámbito crucial imbricado a la biopolítica y las consecuencias que ella tiene para las mujeres. ¿Por qué tanto pavor ante la libertad de nosotras para decidir respecto de nuestro potencial reproductor de la especie? Simple y llanamente porque las mujeres resultamos un peligro libertario al desatar nuestra sexualidad del modo en que lo deseamos y actuemos en consecuencia, es decir, podamos libremente abortar. Es ese lugar de aparecer como sujetos legítimas y libertarias lo que escuece la piel del patriarcado opresor. Entonces la cuestión es anchamente política porque no solo se trata de violación, de la violencia padecida por una mujer a causa del asalto sexual de un hombre. Esta violencia contiene y expande a este sistema sexo-género sustentado férreamente por poderes hegemónicos laicos y religiosos que nos vigilan/castigan haciéndonos creer que nos protegen. ¡Qué alevosía! Afortunadamente, creo, las generaciones actuales de jóvenes no se tragan de buenas a primeras el artificio que ha pesado sobre nuestros hombros desde siempre: mujer es igual a madre.

El final no es ni será nunca feliz. Esta ley contempla mecanismos de control para que las mujeres no mientan y por lo tanto no puedan pasar gato por liebre a los vigilantes de turno al decir que fueron violadas cuando en realidad tuvieron sexo por gozo, por decisión propia siguiendo su ardiente deseo, pero sin pensar en procrear. Se deberá, por lo tanto, denunciar la supuesta violación ante la ley y los equipos médicos, hombres de bien, certificarán este hecho. Este “gran avance” democrático, para algunos y algunas, desde mi posición resulta ser nada más y nada menos que la reposición, largamente aplazada, de un “logro” adquirido desde muy antiguo por las mujeres luchadoras en la primera mitad del

siglo xx en Chile, así como por aquellas que gestaron instancias de complicidad abortiva. Bien sabemos que este fue a dar al traste de la basura con la imposición de la penalización y castigo a todo tipo de aborto con los últimos dulces suspiros de la dictadura militar.<sup>3</sup> Deberíamos, ahora siglo xxi, habitar otra latitud, pero al parecer eso es pedirle peras al olmo a quienes detentan los ejercicios de poder, los de siempre: hombres blancos, de clase alta (o mediera con falsos aires de aristocracia), propietarios, heterosexuales, misóginos y católicos.

San Miguel, 3 de marzo de 2016

### LA DICHA FEMINISTA

Decir mi dicha feminista. Mirar el paso brioso de los miles de jóvenes, hombres, mujeres, niñas y niños que caminan por las calles de Santiago el 7 de marzo del año 2014, desde Plaza Italia. Marcar con fuerza el peso de las pisadas calientes en cada fragmento del asfalto urbano, quemar con gritos y consignas cada tramo recorrido hasta el Parque Almagro; desplegar los cuerpos disímiles des-vestidos para ocupar sin miedo estas calles frías; corear, cantar, gritar, con voces jubilosas por liberadas. Atesorar las huellas de la primera manifestación rebelde ciudadana. Pensar en la labor activista apasionada –que digo ahora como memoria– de los dos meses previos a este paso callejero en revuelta. Las voces, las propuestas, las imaginaciones, los gestos, las intervenciones-discusiones, esa energía joven deseante que a nada teme, que se desborda y excede lo normado-ordenado-vigilado, que se pone de acuerdo entre diferentes, que elabora estrategias, que piensa y actúa para ir más allá, siempre más allá, como lo anhela el feminismo radical. Mirar, en este triste país de modelo capitalista global y patriarcal depredador, la escena marchante como una promesa revolucionaria y quedar ahíta, satisfecha, agradecida de esta emergencia feroz de lxs Feministas en Lucha y... continuar presta a este movimiento que nos mece interminable.

San Miguel, 14 de marzo de 2014

<sup>3</sup> El aborto terapéutico fue legal en Chile entre 1931 y 1989 [N. de las E.].

## LAS MARCHAS POR EL ABORTO LIBRE, SEGURO Y GRATUITO

El viernes 25 de julio se sintió nuevamente el sonido potente de nuestro paso feminista abriendo con porfía la Alameda (avenida principal de la capital de Chile, Santiago). Esta convocatoria pretendía insistir en el tono de la realizada el 25 de julio del año 2013. Ese año marcamos un hito en este país. Nunca antes una convocatoria por el aborto había sido tan numerosa (cinco mil personas) ni tan marcadora de una presencia insoslayable: el ejercicio de poder ciudadano de los movimientos sociales de la disidencia (diferencia) sexual. En ese entonces éramos un grupo que se aglutinó en lo que llamamos “Movimiento por el aborto libre, seguro y gratuito”. La diversidad ancha nos unió para manifestarnos en el contexto del caso de una niña de once años de edad, Belén, que había resultado embarazada luego de sufrir violaciones reiteradas de su padrastro. Pero no nos quedamos allí. Ese gesto indignante, aberrante, nos impulsó a ir más allá. A comienzos de este año formamos la Coordinadora Feministas en Lucha, una agrupación que intenta unir la diversidad de más de veinte organizaciones feministas chilenas. En este marco nacimos al año 2014 con la conmemoración del 8 de marzo, Día Internacional de las Mujeres, en una multitudinaria marcha por la capital así como en regiones; la del 25 de este mes de julio resulta ser una continuidad de este brío: una manifestación vigorosa por el aborto libre, seguro y gratuito, en el centro de la capital.

El nudo central de nuestras complicidades resulta ser el feminismo. Esta adscripción, en su amplitud, sostiene nuestros bríos y furores en lucha para la transformación de todo aquello que este sistema sexo-género capitalista, racista, depredador y patriarcal nos impone como normativa carcelaria. Nuestro impulso es político y nos situamos desde la resistencia a los mandatos que nos sujetan en nuestro potencial libertario y soberano de nuestros cuerpos y sueños de cambio desde las diferencias sociales y culturales múltiples. Más de tres mil personas nos encontramos para marchar desde Plaza Italia hasta Plaza Los Héroes. Entre los diversos colectivos y organizaciones, se encontraba la FECH (Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile) y la ACES (Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios) quienes se sumaron para expresar su radical anhelo de que en este país, uno de los cinco con prohibición total del aborto, logremos

sensibilizar, visibilizar y por ende cambiar el cerco opresor y criminalizador de esta práctica cultural milenaria de las mujeres.

Sostengo que el enorme contingente policial que acompañó la marcha devela el temor que produce esta iniciativa ciudadana. Se suma a este miedo el hecho fortuito, ocurrido el año pasado, ante el cerco policial que impidió nuestro paso por la Alameda. Lxs manifestantes tomamos la dirección hacia la Catedral de Santiago e irrumpimos en una ceremonia de celebración eclesiástica en honor al patrono de la ciudad, San Santiago. Nada podía ser mejor para nuestro impulso batallador: el encuentro cara a cara con una de las hegemonías más poderosas de este país: la Iglesia Católica y sus mandatos religiosos respecto de la sexualidad y sus constricciones pecaminosas hacia los y las sujetxs sexuadx. Esta huella quedaría clavada, como aguja, en la retina de las autoridades gubernamentales, eclesiásticas y policiales. Constituyó un punto de inflexión para obtener el permiso otorgado para marchar esta vez (permiso que cautela todas las manifestaciones sociales en Chile). Sin embargo, logramos fuerza en nuestra contrargumentación frente a las autoridades amenazantes. No es fácil construir ciudadanía en este país. No es fácil estar prestas a resistir los embates de las lógicas amedrentadoras que pesan sobre los ejercicios democráticos y sus intentos. Chile NO es un país democrático. El aborto prohibido en todas sus formas es una herencia de la dictadura militar que sojuzgó durante 18 años a los ciudadanxs y habitantes de este territorio. La Constitución que nos rige es aquella manchada con la sangre de lxs fusiladx, torturadx y desaparecidxs en el Chile dictatorial.

Durante el trayecto de la marcha, los medios de comunicación insistieron en interrogarnos acerca de las razones por las cuales nuestro movimiento encuentra insuficiente el proyecto de ley que pretende legislar sobre el aborto terapéutico en base a las tres causales en Chile: riesgo de la vida de la madre, violación, inviabilidad fetal extrauterina. Dicho proyecto ha sido planteado por los adherentes al gobierno de la presidenta Michelle Bachelet y para nuestra agrupación constituye una plataforma reformista que se inscribe en las lógicas consensuales de la política neoliberal tradicional y conservadora. Los consensos siempre instituyen una afuera, ese afuera resulta conveniente para quedar en buen pie ante la ley. Las mujeres estamos en situación de interdictas en razón de esta misma ley que prohíbe

el aborto en cualquier circunstancia y para todas las mujeres. Si estamos fuera de la ley, queremos ir más allá y radicalizar esta expulsión develando el modo vergonzoso en que ella se permite dictaminar respecto de lo que se ve, lo que se escucha, de lo que cuenta o no cuenta como vida vivible. ¿Cómo es posible que ello ocurra en un Estado que pertenece a la OCDE, que dice manejarse entre los estándares económicos exitosos en el concierto internacional, un país que se ha cubierto de eslóganes exististas para figurar en el panorama mundial, un estado gobernado, por segunda vez, por una mujer? Si nuestros cuerpos e integridades como sujetos mujeres no importan, entonces ¿por qué insistir en santificar la maternidad como lugar de naturaleza intocada de las mujeres? Nosotras reiteramos: ninguna mujer es madre por naturaleza. Llegamos a serlo en condiciones subjetivas e intrapsíquicas siempre complejas y en contextos frágiles por ser mujeres del Tercer Mundo. Desde estas razones y otras tantas, seguiremos marchando y manifestándonos, de diverso modo, en lo público por el aborto libre, seguro y gratuito porque estamos conscientes de que el panorama político chileno de corte conservador, androcéntrico y capitalista continuará negándonos la condición plena de sujetxs libres y soberanxs.

San Miguel, agosto de 2014

### **TEMAS “TAN SENSIBLES Y DELICADOS”: EL ABORTO HOY EN CHILE**

Llamar por su nombre a realidades político-culturales candentes hoy en Chile resulta una osadía. Por ende, el aborto pasa a ser una palabra escamoteada y silenciada en medio de las tramas de políticas tradicionales y conservadoras. Es un terreno minado. Para nosotras, las feministas, resulta ser una urgencia y una necesidad de justicia imperiosa.

Hemos luchado por este derecho libre y pleno desde que nacimos a la conciencia de que la maternidad es un trabajo (no remunerado) que reproduce fuerza laboral, que no tiene nada de “natural”, cuya opción puede y debe estar en manos de las mujeres. La maternidad es una construcción cultural que amerita ser pensada desde las propias sujetos que vivimos dicha experiencia, por ende, la NO maternidad resulta, asimismo, inevitable como zona pensable y posible para nosotras. Sabemos que ambas opciones implican tensiones político-culturales porque nos abren a una densidad

cultural incendiaria y en revuelta respecto de los lugares heteronormativos que determinan, autoritariamente, lo que las mujeres tendríamos que “ser” por obligación en contextos culturales conservadores, esto es: madres por naturaleza.

Ambas zonas ponen en juego algo más que la simple reproducción o las múltiples prácticas abortivas que las mujeres hemos ejercitado desde que existimos, dado que hemos sido –y aún somos– las reproductoras de la especie humana. Todo esto parece muy simple, lógico, de sentido común. Sin embargo, sabemos que la complejidad asoma cuando comenzamos a abrir el ancho mapa simbólico que condensa esta larga disputa ético-política por la maternidad y el aborto libres.

Las sujetos que protagonizamos la escena proaborto estamos todavía marcadas por una carga cultural que nos impide ejercer la soberanía plena sobre nuestros deseos y cuerpos. Estamos interdictas porque así el sistema androcéntrico-capitalista sexo-género se asegura de que las mujeres permanezcamos bajo el yugo patriarcal. Esto es una constatación que subyace a cualquier impulso para instalar el debate político tradicional al respecto.

La ministra del Sernam, Claudia Pascual,<sup>4</sup> quien ha expuesto a comienzos de abril sobre los proyectos de legislación posibles respecto de derechos sexuales y reproductivos y el aborto terapéutico en Chile, ante la Conferencia Internacional sobre Población y Desarrollo en Nueva York, ha recibido una descalificación tajante de parte del diputado de la Unión Demócrata Independiente (UDI), Arturo Squella. El diputado, además, en una jugada maestra convoca a la Democracia Cristiana a pronunciarse al respecto. Historia muy re-conocida por nosotras. La trama conservadora de la derecha y el centro político del país no han hecho, en la historia de Chile, sino impedir los avances en las legislaciones de corte transformador y democrático. Aludiendo a estas temáticas como “sensibles y delicadas” –como les gustaría que fuésemos las mujeres–, Squella sugiere que necesitan por lo tanto ser debatidos donde “corresponde”, esto es, en el Congreso. Como si la voluntad política ciudadana de las mujeres feministas no contara para nada en este país, como si las organizaciones de mujeres, lxs transexuales,

<sup>4</sup> Sernam: Servicio Nacional de la Mujer que el año 2015 se transformó en Ministerio de la Mujer y la equidad de género. Claudia Pascual estuvo a la cabeza de dicho Servicio y posterior Ministerio entre 2014 y 2018 [N. de las E.].

lxs bisexuales, lesbianas y homosexuales no figuraran en el mapa ciudadano-movimientista del Chile actual. Esta es la cerrazón de la democracia que tenemos. Asimismo, alude frente a las propuestas de Pascual, que estas necesitan ser “transparentadas”, es decir, higienizadas para que de ellas se borre toda huella posible que sugiera el derecho al aborto libre, seguro y gratuito, lo que en su espanto, denomina como aborto “sin apellidos”. Culmina, el honorable diputado UDI, con una acusación amenazante a la ministra, sugiriendo que ella debiera denunciar, si es que sabe de las prácticas abortivas, de lo contrario sería partícipe y cómplice del silenciamiento de estos lugares.

En síntesis, panorama poco auspicioso de la política de la derecha actual que evidencia cerrazón y carencia de voluntad política transformadora al respecto. ¿Podrá, el gobierno actual, lograr avances mínimos respecto de los derechos sexuales y reproductivos en este marco de insensatez política? Por de pronto, las feministas estamos atentas y en movimiento, porque sabemos firmemente que solo llorar demandas al Estado-Nación NO asegura el triunfo de nuestras luchas más radicales respecto de las diferencias sexuales. La historia feminista es nuestra aliada en ello y nos ha enseñado duras y grandes lecciones al respecto.

San Miguel, abril de 2014

### CUERPOS SECUESTRADOS/CUERPOS EN RESISTENCIA

Cuando Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, aborda el lugar simbólico que se le ha asignado a la madre en la cultura occidental, lo hace echando mano a una estrategia discursiva maestra: habla del aborto. De este modo desnaturaliza de manera radical el mandato violento de la maternidad obligatoria para las mujeres.

Así como podemos decidir embarazarnos y contribuir a la perpetuación de esta especie –si es que así lo deseamos–, podemos **abortar** dicha opción libre y soberanamente. Esta aseveración es radical porque el feminismo es un posicionamiento político-ético y estético que hace posible que pensemos de modo contracultural. Somos herederas de Simone. Posicionadas en esta vertiente, podemos re-mover, incansablemente, los infinitos lugares esclerosados y regulados sexo-genéricamente que han

pesado sobre nuestros cuerpos –y nuestros corazones– en el marco de la heterosexualidad capitalista hegemónica con mano de acero.

En esta lógica ético-política-estética feminista es que sitúo al Movimiento por el aborto seguro, libre y gratuito que emerge en estas dos últimas semanas en Chile, y que ha tenido apoyo prolífico desde el extranjero (Barcelona, Buenos Aires, París, Ciudad de México). Esta confluencia móvil de organizaciones, colectivos, talleres y feministas sueltas –en contextos chilenos críticos–, podría ser nombrada como “reactiva” frente a casos brutales como los conocidos mediáticamente acerca de niñas que fueron sujetas a violaciones sistemáticas y al cabo resultaron embarazadas por hombres cercanos. Sin embargo, frente a tal suposición me siento convocada a pensar críticamente. Y afirmo rotunda: no, no es **solo** una reacción a este horror puntual (infanticidio). Es la manifestación colectiva resistente frente a un estado perverso de nuestra cultura que pareciera perpetuarse como inevitable: resistimos a la asfixia del sometimiento a los mandatos normativos que involucran nuestras libertades y diferencias. La violencia del sistema sexo-género ejercida contra quienes formamos parte de esta supuesta “humanidad”, amerita ser contestada. Desde mi posicionamiento feminista, resulta ser que lo humano se hace carne de modo más pleno en la rebeldía o en la revuelta que habita en nosotrxs de modo feliz. Así, los sujetos disímiles, en rebelión, nos hemos manifestado en una marcha masiva el día 25 de julio, de un modo inédito hasta ahora. Los cuerpos de hombres y mujeres jóvenes, de trans, de lesbianas, de homosexuales, de bisexuales, de niñxs, de mujeres mayores, se han des-vestido para cubrir con otra piel este modo radical de encontrarnos: tomándonos la Alameda, sin permiso, sin miedo, sin eufemismos, para hacer visible nuestra existencia y demanda contracultural en Chile: **aborto** libre, seguro y gratuito para **todxs**.

San Miguel, 26 de julio de 2013

### ¿QUIÉNES SON LOS “SANTOS INOCENTES”?

Una perversión más. Chile se caracteriza por la impunidad ante hechos de violencia que han sido ejercidos continuamente hacia las mujeres desde los espacios hegemónicos de poder. Ahora se trata nuevamente de mujeres jóvenes y del aborto. **Aborto** una palabra manchada y evitada.

Una palabra que contiene una larga historia silenciada en los contextos de este país. Dos muchachas han sido culpadas y enjuiciadas en la madrugada de hoy por rayar el monumento Memorial a los Santos Inocentes en Valparaíso, en la zona aledaña a la Catedral de dicha ciudad. Este levantamiento monumental resulta ser una violencia en contra de todxs quienes pensamos que el aborto es una práctica cultural legítima que ha estado en manos de las mujeres desde siempre. Constituye un saber múltiple del cual hemos hecho acopio entre nosotras diversas, en distintas situaciones y con disímiles relatos/narrativas al respecto. Una concepción patriarcal y conservadora a ultranza nos ha impuesto la prohibición y ha criminalizado las prácticas abortivas, aquellas que nos hacen libres respecto de la decisión de experimentar la maternidad en cualquier circunstancia que ella ocurra. Las mujeres no somos madres por naturaleza. Si bien hemos sido signadas corporalmente para ser reproductoras de la especie humana, porque biológicamente disponemos de un organismo que hace posible dicho evento, esto no significa que dicha singularidad nos constituya como destino. Todo lo contrario. Como sujetos libres y autónomos, podemos decidir respecto de esa singularidad que resulta las más de las veces ser una tremenda complejidad para todas nosotras dados los estreñimientos sociales y culturales dominantes que la han conformado como representación asfixiante. Basta de obligaciones y de silencios impuestos a nosotras. Basta de hipocresías y conservadurismos que nos rebajan a la condición de delincuentes y asesinas. Las feministas hemos luchado desde siempre por el acceso a nuestras libertades sociales, culturales. Tenemos todo el derecho a decidir sobre nuestros cuerpos y sobre nuestros devenires sujetos. **No existen “Santos Inocentes”** en nuestros horizontes disidentes de las normativas sexo-género. Sí existimos las mujeres de carne y hueso, las que somos capaces de levantar nuestras voces para denunciar las opresiones y los encarcelamientos en cualquier circunstancia sociocultural impune en la que nos encontremos de modo inevitable, nuestras experiencias múltiples sostienen y legitiman a cabalidad nuestros posicionamientos políticos feministas.

San Miguel, 7 de noviembre de 2013

## LA “VERDAD” SOBRE EL ABORTO EN CHILE

La campaña en contra del aborto aparecida en los medios de comunicación en noviembre de 2012, y puesta en circulación crítica en un artículo del periódico digital *El Mostrador*, busca nada más y nada menos que exponer “la verdad sin eufemismos respecto del aborto”. Así lo afirman los integrantes del organismo InformAborto quienes son los que sostienen esta campaña. Como feminista sospechosa me pregunto ¿cuál es la verdad del aborto que ellos intentan desvelar?, ¿existe una verdad sobre el aborto?, ¿cuál es el propósito, hoy, de develar la bendita verdad buscada con ahínco?

Las fotografías expuestas en lienzos que cubren camiones y que transitan libremente por Santiago de Chile, parecieran desatar esa verdad. Fetos muertos ensangrentados y fragmentados como partes de un cuerpo inexistente pretenden impactar y mostrar lo que ocurre en las prácticas abortivas que las mujeres hemos realizado desde tiempos inmemoriales: nuestra sabiduría diversa y cómplice. Las fotografías producidas, elegidas, montadas, inventadas o tomadas con algún lente oculto, quieren desatar esa verdad. Son un signo del secreto y la verdad. Michel Foucault ha abordado juiciosamente esta dupla conveniente y ha echado luces respecto del rendimiento del secreto para producir discursos verdaderos. Pero la campaña quiere ostentar otra verdad adicional: si se despenaliza el aborto “el vientre materno podría convertirse en el más peligroso del mundo.” En consecuencia, las mujeres que somos portadoras del útero nos transformamos en peligros vivientes, puesto que podremos decidir y por ende, optar por suspender un embarazo no deseado por diversas y múltiples razones. Estará en nuestras manos la decisión, la libertad de decidir sin penalidad, de allí tanto peligro. Como feminista no puedo sino apoyar esta secreta verdad que sale a la luz en esta campaña del terror. Así es. Porque nuestro cuerpo es el primer territorio de nuestra ciudadanía, podemos llevar a término o suspender un embarazo en el marco de la ley o en el marco de nuestras intimidades/complicidades que hablan de nuestras producciones afectivo-sexuales diversas, siempre en contextos patriarcales y capitalistas. Ese es nuestro derecho y nuestra libertad.

Pero la campaña no se queda aquí. Abrir los ojos frente al aborto “sin eufemismos” implica *saber* de qué estamos hablando, según InformAborto. De lo que estamos hablando son las fotografías sacadas en secreto y que pretenden advertir del horror. Esto significa mostrar “lo que le sucede a un niño en un aborto”. El fenómeno complejo de la maternidad es reducida al saber, convenientemente utilitario, acerca de un niño, o de la infancia imaginada en el vientre materno cuando recién se gesta. ¿Ese ser podría ser nombrado como niña o niño? En todo caso, otra vez la unilateralidad de la construcción de lo maternal, la madre borrada para dar lugar protagónico al supuesto niño o niña desvalido, pero en el vientre materno. Sin embargo, si doy lugar a esta ideación tendenciosa y desinformada debo decir que no le creo a la campaña esta preocupación por los infantes. La infancia ha sido un lugar cultural que ha dado mucho rédito a conservadores y tradicionalistas de derechas para impedir las transformaciones de las mujeres y sus libertades como sujetos autónomos, independientes y soberanos. El uso de la maternidad ha sido, en este sentido, una gran tiranía para las mujeres en nuestro continente. Por otro lado, las hegemonías patriarcales de estos países nuestros nunca han sido del todo solidarias para con las vidas plenas de nuestros infantes, niñas y niños. Más bien han usufructuado hasta hoy de esta zona humana explotada, abandonada y expoliada a causa de los modelos económicos voraces, deshumanizados y depredadores de lo humano en su anchura.

¿Cuántas verdades pueden ser extendidas bajo el manto de esta campaña? ¿Cuántas zonas de poder-saber se abren en estos gestos visibilizadores del supuesto horror del aborto? Suele ocurrir, paradójicamente, que las cerrazones más conservadoras posibilitan abrir multiplicidades discursivas. Junto con ello se halla un campo de cultivo nutricional para las ideaciones y posiciones políticas feministas respecto del aborto libre, seguro y gratuito. ¿Agradecer feministamente a la campaña contra el aborto? Ni tanto. Solo expandir ideaciones posibles en respuesta a estos intentos de invadirnos-oprimirnos desde el fotográfico –secreto– horror chileno.

San Miguel, diciembre de 2012

## MATERNIDAD (IN)DESEADA: HABITAR EL CUERPO FEMENINO

A propósito de hoy. Llantos de bebés en tarros basureros, la promesa de la ministra de Salud sobre la entrega generalizada de la anticoncepción de emergencia, el dato que dice que Chile es uno de los países con una legalidad despótica en este ámbito. A propósito de ayer. El derecho al aborto terapéutico desde 1931 hasta 1989; el aborto legal de breve aplicación en tiempos de Allende en el hospital Barros Luco de la comuna de San Miguel, escribo esta columna a modo de reflexión, posición. Afirmo que las mujeres podemos desear ser madres. Por ende, también podemos *no* desearlo. Quiero partir de estas premisas para asediar al demonizado “aborto”, ese que nuestras madres, abuelas y bisabuelas llamaban en su sabiduría cómplice: “hacerse remedio” (expresión que incuba mil bellas escrituras). El *no* que destaco se inscribe desde un registro posible. *Sí* y *no* nos sitúan en la afirmación y la negación frente al mundo, frente a las experiencias que ofrece la vida. Ambas posturas nos constituyen desde lo humano universal y pueden ser sustentadas desde las razones y las emociones particulares. Sin embargo, cuando hablo del deseo de la maternidad se hace imperioso pensar en la construcción cultural que designa una singularidad. Experiencia nuestra, experiencia de mujeres. *Nuestra* experiencia: diversa, plural, disímil, como lo somos también las mujeres, pero, en definitiva, profundamente nuestra. Julia Kristeva nombra a la maternidad como pasión, una que nos puede enloquecer, pero también, dice la psicoanalista feminista, puede sanarnos si arribamos a la sublimación a través de procesos complejos desde esta energía pulsional. Ergo: hay un saber que nos pertenece, en consecuencia, hay quienes quedan fuera de él. La apropiación que expongo también es un derecho. Desde esta pertenencia, me atrevo a dejar fuera a quienes en nombre de ideologemas religiosos, patriarcales, nacionalistas, racistas o de cualquier otra índole, imponen el silencio respecto de *no* desear ser madres. No les doy la palabra porque están lejos de empatizar con nuestra singularidad y diversidad, porque se niegan a pensar en profundidad, nos imponen, de este modo, una afirmación (*sí*) sin límites acerca de una experiencia de la cual ellos/ellas no se harán cargo nunca porque no pueden, por lo menos en esta cultura de corte binario. Así, definitivamente, *no* les cedo

la palabra sino con la condición de que construyamos una base cultural común que dé lugar a la comprensión de que la maternidad, la reproducción humana, ha sido un fenómeno cargado de signos culturales, de huellas normativas (legales, políticas, médicas, discursivas) que tienen su asiento en binarismos implicados en la categoría de género, jerárquicos, dicotómicos, ciegos a las diferencias plurales. Quiero decir la necesidad de escuchar las emociones y razones de mujeres que deciden que no es tiempo aún, que no están dadas las condiciones materiales ni emocionales, que no es el lugar, para construir maternidad(es). Mujeres que hemos abortado la maternidad. La impuesta, esa que nos llegó de mil modos inesperados, casuales, desvinculada de nuestro deseo o porque falló un método, porque no era el momento, porque nos equivocamos, porque nuestra pareja rehusó el condón y nos confiamos, porque nos encendió un deseo sexual irrefrenable, porque hace tanto que no nos veíamos, porque no me tomé la pastilla, porque me olvidé de la fecha, porque pensé que no pasaría nada, porque no estoy preparada, porque no me interesa, porque no es mi propósito... En fin, no estoy apelando al derecho al aborto terapéutico porque ese es otro registro, el de la salud y la legalidad. Este que expongo tiene que ver con la (no)maternidad posicionada desde la palabra de mujer y con la posibilidad, tan radicalmente política, de reconstruir los sentidos que esta experiencia-vocablo tiene desde otros lugares, desde los lugares más disímiles de mujeres que, desde sus cuerpos habitados como territorios de ciudadanía, se hallan desasidas de las carcelarias normativas sexo-género.

San Miguel, abril de 2006

## VIOLENCIA ESTRUCTURAL DEL PATRIARCADO CAPITALISTA

### VIOLENCIA EN CONTRA DE LAS MUJERES

Desde mi perspectiva feminista, la violencia hacia las mujeres ha ocurrido siempre en un registro socio-cultural-económico muy amplio en nuestros contextos latinoamericanos. No solo es violencia el hecho de que seamos abusadas sexualmente o experimentemos violencia física/psicológica en el ámbito privado/público (de esto es lo que más se habla en los medios de comunicación en el tono de crímenes pasionales). Tiene que ver directamente con la construcción de este sistema colonial, androcéntrico, heterossexual, patriarcal/capitalista hegemónico depredador. Este sistema, así construido, constituye una exacta violencia hacia lo femenino diverso (indígena, proletaria, negra, campesina, profesional, obrera, trabajadora de lo doméstico, trabajadoras sexuales, jóvenes, niñas, ancianas, lesbianas, bisexuales, transexuales, rarxs). Las mujeres en el transcurso de la historia de nuestro continente hemos ocupado un sitio menoscabado en lo social, sometidas al yugo de los patriarcas, hombres blancos –propietarios– que nos han arrojado al lugar de mercancía o de objetos de intercambio entre los iguales varones. Han sido los hombres poderosos, léase gobernadores, patronos, terratenientes, oligarcas, burgueses, prebendados, generales, oidores (y los subyugados que establecen pactos **entre varones** olvidando las asimetrías de clase o de raza) quienes han sustentado este territorio binario de lo femenino/masculino asimétrico. Luego, hay una responsabilidad que nos cruza a todxs respecto del derrumbe y la transformación de esa construcción hegemónica de lo masculino dominador. Nunca será suficiente enunciar este absurdo perverso que tiene su correspondencia silenciosa y fuerte con nuestros registros intrapsíquicos. Viene a mi memoria el poema “Redondillas” de Sor Juana Inés de la Cruz escrito en el siglo xvii: “Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis”. Esta es nuestra historia continental. La violencia se hace pasado en la explotación de las mujeres: conquista, colonialismo, sometimiento, esclavitud, mestizaje, blanqueamiento de nuestras manchas en la piel. Por ello es memoria y es presente

en tanto las cuestiones de la injusticia social-cultural tardan muchísimo en su transformación y cobran tintes camaleónicos según los tonos hegemónicos vigentes. Sabemos, asimismo, que cuando creemos avanzar en nuestras luchas feministas, se encuentra pulsando, soterrada, la posibilidad de involución que no siempre podemos contener (**la cuestión del aborto en Chile, por ejemplo**). Nunca será suficiente la lucha feminista para denunciar y cambiar este modo de relación social heterosexual/patriarcal/capitalista/colonial/racista/xenófoba/aporofóbica que cruza la diferencia sexual. Hoy se vende un imaginario exitista respecto de que las mujeres lo hemos logrado “TODO” (¡¡una presidenta en el pasado reciente y hoy, dos candidatas a la presidencia!!). La presencia de mujeres en los poderes gubernamentales no garantiza libertades para todas las mujeres. Una mujer en los poderes no es garantía de nada. Se necesita la experiencia feminista para pensar en liderazgos políticos transformadores y de otro formato. La gran mayoría somos empleadas en trabajos precarios, mal remunerados/menos remunerados que los hombres en igualdad de desempeño; pesa aún en nuestros hombros la carga de lo doméstico, por lo tanto la doble o triple jornada es una realidad cotidiana; llegamos a viejas con una jubilación de lástima; somos las responsables de cuidar a los enfermos y atender a lxs viejxs, enfermxxs y desvalidxs. Encargadas aún de la producción afectivo-sexual (¡dicen que es por naturaleza!), la maternidad pareciera ser un estigma carcelario dado que es ilegal que nos concibamos sujetos deseantes de la maternidad y, en consecuencia, afirmemos que podemos optar libremente por vivir o no dicha experiencia. En síntesis, cualquier atentado contra nuestras libertades para constituirnos sujetos autónomos y libres, incardinados por la diferencia sexual y otras múltiples diferencias, constituye desde mi mirada crítica feminista, una **violencia** en contra de las mujeres. Afirmo rotunda que este sistema sexo-género heterosexual capitalista, racista y patriarcal actual saca rédito de ella. En consecuencia, todos los días son, desde mi mirada crítica feminista, laboriosidad estratégica y resistencia en contra de dicha violencia estructural.

San Miguel, 20 de noviembre de 2013



## A 40 AÑOS DEL GOLPE: REPRESIÓN POLICIAL CONTRA ESTUDIANTES SECUNDARIOS EN CHILE

Lxs estudiantes secundarios se tomaron la acción política. Esto significa que iniciaron un aprendizaje sin retorno dentro de sus instituciones educativas. No necesitaron de partidos políticos tradicionales que los iniciaran en ello. Todo lo contrario. El vacío significativo que ha dejado en este país la acción política liderada por conglomerados que se sostenían en filosofías políticas de corte moderno, ha sido un acicate para que estxs jóvenes hayan buscado su propio camino en lo público en disputa. Esto se puede nombrar con plenitud como “aprendizaje significativo”. Lo que implica, entre otras cosas, cuestionar y desechar la educación bancaria (bancos o pupitres, Paulo Freire), entregada por docentes y profesionales de la educación a entes vacíos (alumnxs, sin luz) como si fueran tablas rasas. Por el contrario, este otro aprendizaje rompe con la inmovilidad y la docilización para dar lugar a la autonomía, a la búsqueda de modos propios, a la creación del desarrollo soberano como sujeto crítico. Esta toma de lugar resulta ser profundamente política. Se materializa hoy en día en nuestro país con “tomas” de establecimientos educacionales, pero desde mi apreciación, este signo político contiene procesos que en este país no se mencionan ni validan como fundamentales. Bajo esta acción legítima se han desatado una serie de experiencias juveniles: toma de la palabra pública, ejercicio de la reflexividad; prácticas de escrituras; escucha significativa de lxs otrxs; evaluación de los contextos en los que se desenvuelven las acciones; negociaciones con autoridades; asociatividad entre territorios disímiles; crítica profunda del estado del arte en la cultura y la sociedad; ideación de estrategias que posibiliten llevar a cabo acciones; extrapolación de los acontecimientos y su impacto en lo público; sociabilidad entre pares que se regula no bajo vigilancia, sino en un tono democrático, aceptador de las diferencias; impacto en el mundo familiar-privado-público, lo que puede remecer viejos y manidos modos autoritarios de vínculos afectivos así como de maneras de ver el mundo; transformaciones inter-intra-generacionales, entre otras. Creo que existe una brecha enorme en relación con las experiencias políticas que tuvimos las generaciones anteriores. Nosotrxs, lxs mayores de cincuenta, hicimos este tránsito enmarcados en partidos políticos que parecían ofrecernos una vía de participación social



y de generación de conciencia de la arena pública. Hicimos caminos de una sola vía. Esto que ocurre con lxs estudiantes secundarios en nuestro país, es de una raigambre muy distinta. Resulta ser mucho más libertario y difícil de “controlar”, hay una energía que se sitúa en revuelta y que condensa movimientos insospechados de participación pública. Por esta razón, desde mi parecer, la violencia se ha desatado de manera dictatorial en los desalojos de establecimientos educativos bajo la fuerza policial el día de ayer. Esa que obedece ciegamente los mandatos del gobierno: Chadwick, Piñera, Larroulet, entre otros. Los ampara la magnitud de la ley e instituciones (Larroulet) selladas bajo la Constitución de los ochenta, impuesta por la dictadura de Augusto Pinochet. Lo primero que han hecho (como primates), y lo más básico, es signar como “delincuencia” a estas acciones políticas. Y en el marco de la prensa oficial, manipulada por los poderes hegemónicos, esto surte un efecto en la ciudadanía que no alcanzamos a dimensionar. Esta manipulación es de larga data en Chile (“*El Mercurio* miente”). Despierta en lxs chilensex ese lugar defensivo, conservador, tendiente al supuesto orden y a mantener lo consabido, el nefasto *statu quo* y lo políticamente correcto, a costa de nuestro sometimiento e indignidad. En consecuencia, la repetición de lugares del sentido común resulta recurrente. Lxs chilensex califican maquinalmente las acciones políticas de lxs jóvenes como: “desorden”, “trifulca”, “desmanes”, “disturbios”, “asaltos”, “perturbaciones”. Y como no circulan masivamente, discursividades públicas potentes que remuevan estos lugares repetidos, dicha reiteración se vuelve un solo absurdo. Afortunadamente, en las redes sociales encontramos atisbos de aquellos posicionamientos, aun cuando resultan instantáneos. Pasan rápidamente a ocupar un segundo plano cuando otras narrativas y acontecimientos aparecen borrando del mapa virtual las elaboraciones más críticas. En la circulación de corte crítico, me parece destacable la precisa actitud del director del Liceo Manuel de Salas quien enuncia su lugar como “acompañamiento de los estudiantes en su acción política”. Cuando el carabinero de las fuerzas policíacas lo increpa amenazante diciendo “con esto tiene que tener cuidado”, le responde que asume completamente su responsabilidad al respecto. Por cierto, no necesitamos de vigilancia constante y de amenazas respecto de nuestros comportamientos como seres humanos que nos desenvolvemos en las arenas públicas/privadas eligiendo y transformando el mundo. Por último, me



parece que las estudiantes del Liceo Carmela Carvajal y del Liceo de niñas número siete, nos han mostrado el modo en que las jóvenes han tomado posturas radicales como sujetos femeninos autónomos, posicionados políticamente. Esto abre un panorama auspicioso para las transformaciones de la ciudadanía marcada por la diferencia-disidencia sexual. Creo, profundamente, que todxs quienes tomamos postura crítica frente a la violencia del gobierno —ejercida en cualquier territorio de este heterogéneo país—, somos potenciales ciudadanxs con voz y ciudadanía denunciante, solo necesitamos escuchar abierta y profundamente las provocaciones políticas que lxs estudiantes secundarios nos han arrojado valerosamente en estos últimos dos años.

San Miguel, 28 de junio de 2013

### EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL COMO “PUTERÍO”

Hace una década y media atrás, fines de los noventa, llegamos, con mi compañera feminista Olga Grau, hasta el Internado Nacional Femenino (INF) con nuestro *Cambio de piel*<sup>5</sup> bajo el brazo —ideado por nosotras desde La Morada—,<sup>6</sup> un bello material educativo que permite crear Talleres de Educación y Género. Las docentes de esa época nos abrieron sus puertas generosa y entusiastamente. Eran tiempos en que los estudios de género comenzaban a aparecer de manera incipiente en educación, después de largos años de franca dictadura, lo que hacía imposible pensar en trabajar género en las instituciones: léase liceos y escuelas. Hoy, las muchachas estudiantes del INF, se alzan para responder —con estrategias públicas-callejeras— a la lengua misógina del edil de la comuna, Sabat (también se alzan las muchachas del Liceo 1 contra Zalaquett, y las del Carmela Carvajal contra Labbé).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Texto disponible en: [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org)

<sup>6</sup> La casa de la Mujer La Morada, surge en los años ochenta, en dictadura, gracias al impulso político de las mujeres feministas profesionales de la época. Una de sus fundadoras es la destacada socióloga feminista Julieta Kirkwood. Se convierte en la Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada en los noventa y allí funcionaron las áreas de Salud, de Educación y Cultura, de Derechos de las humanas y la Radio Tierra, medio de comunicación dirigido por y para mujeres.

<sup>7</sup> Se refiere a Pedro Sabat, Pablo Zalaquett y Cristián Labbé, a la fecha alcaldes de las comunas de Ñuñoa, Santiago y Providencia, respectivamente [N. de las E.].



El movimiento estudiantil, como *gran zanjón*, ha posibilitado la emergencia de todo tipo de emociones y actuaciones en este país dormido durante tanto tiempo por efectos de la somnífera treta de lo “políticamente correcto”. Sí, resulta incorrecto que el edil Sabat califique a las muchachas de “putas”; resulta (in)correcto también que las muchachas respondan a tal estereotipo y se disfracen de meretrices para actuar, escenificar, performar paródica e irónicamente en las calles de esta ciudad su presencia juvenil y arrojada. Bienvenida, entonces la incorrección. Ella, como lugar indisciplinado, posibilita saber cuáles son las caras con que nos topamos a diario en este país. Conocemos así el perfil de quienes están en cargos de poder: varones, blancos, patriarcas propietarios, adinerados, patronos de fundo vestidos en la mejor tela de corte sastre-colonial. Este aparato del sistema sexo-género queda visible. Nadie puede hacerse a un lado para “hacer como que nada pasara”, para no ver una de sus caras. Y eso es un bálsamo porque *obliga* a posicionarse inevitablemente: mostrarse, aparecer, manifestarse, contramanifestarse. La arena pública chilena ha cambiado y frente a ello todo lo que ocurra merece ser bienvenido porque ha emergido de una buena vez la **crítica radical** en múltiples voces.

“Ninguna mujer nace para puta”, dicen las *Mujeres Creando*,<sup>8</sup> ninguna mujer nace para virgen, digo parafraseando a las compañeras feministas; ninguna mujer nace mujer, afirmo siguiendo a Simone de Beauvoir, llega una a serlo. Y el modo en que *llegamos a ser* está definitiva y complejamente permeado por la cultura. Y si esta es androcéntrica, patriarcal, racista, de corte colonial y hegemónico, entonces lo único que nos queda es **luchar**. Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo xvii, decía en uno de los primeros bellos y potentes poemas feministas: “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”. Como vemos, el camino es largo y no se recorre fácilmente. Solo digo a boca llena, ahora y mañana: “Mujer bonita es la que lucha y la lucha más larga continúa”.

San Miguel, enero de 2012

<sup>8</sup> *Mujeres Creando* es un colectivo de mujeres feministas bolivianas, de larga data activista, que desarrollan diversas campañas de acción política.

## EL CUERPO TORTURADO DE DANIEL ZAMUDIO: HORROR DE LA MASCULINIDAD

Muerte cerebral. Escucho el diagnóstico médico que finalmente designa la muerte del muchacho atacado ferozmente por un grupo de jóvenes en una noche santiaguina, Daniel Zamudio.<sup>9</sup> ¿Conmoción ante este hecho brutal? Como suele ocurrir en eventos del horror que implican identidades otras –disidencias sexuales o sujetos femeninos– pareciera que las justificaciones están a flor de labios en esta ciudadanía pobre en opinión respecto de los lugares culturales y sexuales tabuizados. Ello *se nota* cuando necesitamos echar a volar, en la arena pública, posicionamientos desde las políticas de género, las *queer* y las feministas.

Nada puede justificar los ataques a los cuerpos de las mujeres, homosexuales, lesbianas, transgéneros, bisexuales, entre otras disidencias de género sexual. No necesitamos justificar. Necesitamos saber que existe una masculinidad hegemónica que se torna brutal en el marco del paradigma heterosexual normativo instaurado en nuestras sociedades. Ese cultivado con la recia hombría de los poderes sociales, religiosos, culturales, políticos y económicos, sordos y ciegos ante la existencia de vidas precarias, por abyectas, que parecen no importar para construir el lazo social.

Se aduce que fueron jóvenes neonazis los responsables del ataque feroz. Ya están identificados y serán, con fortuna, juzgados ante la precaria ley chilena que no hace justicia a las minorías sexuales. ¿Se necesita culpar al nazismo para que Hinzpeter, ministro del horror de Aysén,<sup>10</sup> se muestre ante las cámaras sensibilizado frente a este hecho atroz? Esto es hacer espectáculo del horror. Afirmo que los responsables del ataque mortal a Daniel Zamudio, son **hombres** jóvenes, educados cotidianamente para ejercer la violencia en este sistema sexo-género, patriarcal y capitalista, uno que

<sup>9</sup> Daniel Zamudio fue atacado por un grupo de jóvenes el 2 de marzo de 2012 en un parque del centro de Santiago. Debido a la violencia del ataque, Daniel fue internado en la Posta Central donde murió unas semanas más tarde, el 27 de marzo [N. de las E.].

<sup>10</sup> Rodrigo Hinzpeter, ministro del Interior en el período que va desde febrero de 2011 a noviembre de 2012, bajo el primer gobierno de Sebastián Piñera. La revuelta de Aysén se refiere a un movimiento territorial que tuvo lugar durante febrero y marzo de 2012 y que fue duramente reprimido [N. de las E.].

difícilmente modifica su estatuto autoritario, excluyente y hegemónico porque es ciego a las diferencias y en su estructural horror necesita crear monstruosidades y cuerpos abyectos en los cuales chorrear su derrame.

Como feminista radical, me declaro en franca lucha ante estos hechos atroces, en franca resistencia ante las discriminaciones y negaciones de cuerpos que no importan, aquellos cuerpos que no merecen aparecer muertos públicamente por temor a convocar duelos colectivos, sean estos de mujeres, homosexuales, lesbianas, trans, indígenas, pobres. Convoco a la opinión pública a profundizar seriamente las raíces de este horror, la muerte de un joven cuya diferencia sexual pudo despertar la furia secreta de hombres –supuestamente heterosexuales–, la ira ciega ante *lo femenino errado* vestido en un cuerpo supuestamente masculino que debía expulsar de sí toda pretensión de transgredir la normativa social, ese binarismo dictatorial que regula mortalmente los cuerpos femeninos/masculinos.

San Miguel, 24 de marzo de 2012

### TRAJE DE CELEBRACIÓN BICENTENARIO

Nada que celebrar, me dicen. Chile no ostenta, en su historia republicana, ninguna Constitución en la que el pueblo haya tenido real participación ciudadana. Todas han sido hechas entre gallos y medianoche por los de siempre, me cuenta entusiasmada una amiga periodista quien ha estudiado –como nunca en su vida– la historia de este país. ¿Nada que celebrar? La ciudad de Santiago se está plagando de edificios nuevos que servirán para albergar escuelitas municipales de bajo perfil que crecen como callampas. Sí, se está invirtiendo mucho en educación: privada, subvencionada, municipalizada y con la ley SEP,<sup>11</sup> para qué decir. Quienquiera puede neoliberalmente “elegir” la escuela que mejor le plazca. Por mientras, y por dentro, la formación docente en crisis muestra sus hilachas: el deterioro ético e intelectual de la profesión docente es un grito a voces. ¿Nada que celebrar? Pero si todos y todas estamos conectadxs vía net y somos tan amigos y amigas del alma por facebook. Somos ciudadanxs consumidores de tecnologías de última generación y la brecha generacional tecnológica se

<sup>11</sup> Ley de Subvención Escolar Preferencial.



ha disparado como nunca en este país. Todxs tienen un regío celular por el que preguntan con desesperación: ¿dónde estás? La respuesta a menudo es una mentira piadosa que oculta algún incumplimiento. ¿Nada que celebrar? Los 33 mineros sepultados vivos bajo tierra, según una voz de gobierno, están “firmes como roca” (¿como las que se derrumbaron a su alrededor?) y están “limpios y sanos de cuerpo y de alma”, agrega la misma voz (solo resta enviarles, en alguna misteriosa forma, un curita para la santificación). ¿Nada que celebrar? A los 32 comuneros mapuches en huelga de hambre se han sumado otros tres jóvenes confinados en cárceles del sur de Chile. Un volante que llega a mis manos en el transcurso de la marcha del 1º de septiembre, reza: “Si Leftraru (Lautaro) viviera sería preso político” (¿también lo serían Guacolda y Fresia, me pregunto azorada?). “Arauco tiene una pena que no la puedo callar. Nadie le ha puesto remedio pudiéndola remediar” nos cantaba violenta, Violeta Parra en los sesenta. ¿Nada que celebrar? Un discurso de gobierno llama a “conmemorar” los siete meses ya pasados desde el terremoto. Ante mi espanto, una amiga me dice que debe ser un alcance conceptual, intentaban decir “otra cosa”, seguramente. La “otra cosa” es el uso mediático que desde las esferas gubernamentales hacen de todo evento que ocurre en el país para dar a nuestros aires de septiembre un circo pobre más variado. ¿Nada que celebrar? “La salud en Chile no está en coma, está en cama” dice una ciudadana chilena en una publicidad del metro. Pienso que el estilo de la cama depende de dos registros, si es la salud pública o la privada en sus múltiples modalidades: cama Luis xv, sillón improvisado, camilla de pasillo o catre de campaña. Todo a gusto del cliente, depende de cada quien si alcanza o no a pagar los montos. ¿Nada que celebrar? Claro, me olvidaba del nunca bien ponderado “mercado” en este capitalismo tardío chilensis, nos hace a todxs “tan iguales” en el endeudamiento. ¿Nada que celebrar? Isabel Allende logró el Premio Nacional de Literatura, y no por política –dice ella– dado que se lo regaló la derecha. ¿Qué limpieza ganar así! Tan leída y vendida que es en Estados Unidos; por cierto, este mismo bendito premio le fue vilmente escamoteado a María Luisa Bombal, una de nuestras más brillantes narradoras chilenas; la calidad estética de su pluma ostentó suficiente mérito para recibir tan esquivo galardón. ¿Nada que celebrar? Me pongo mi mejor traje de fiesta lleno de brillos lustrosos-optimistas y les cuento: Radio



Tierra, hecha por mujeres, cumplió 19 años de existencia; las feministas jóvenes están convocándonos a un encuentro en Santiago o Valparaíso; acaba de ocurrir una marcha bastante masiva en apoyo a los mapuches en huelga de hambre, los que luchan contra la ley Antiterrorista –medida con la cual serían juzgados–, no fue tan masiva como la protesta de Punta de Choros, pero no podemos exigir “demasiado” en estos temas, somos muy pocos lxs chilensex que nos identificamos con alguna comunidad indígena en nuestro territorio nacional; una joven compañía de danza-teatro ha puesto en escena la obra “Memoria al fuego” en la que trabajan bella y ferozmente el triunfo de la Unidad Popular y el golpe de Estado en Chile; nuestros conversatorios en La Morada resultan vivificantes para abrir una pupila de águila política; se ven jóvenes, aún no endeudadx, que insisten en moverse socialmente y aglutinar fuerzas diferentes de maneras también muy diversas; un lápiz de pasta con un letrero que dice **aborto seguro**, seguido de un número telefónico en el que se puede obtener información, pasa de mano en mano; una Escuela de Lesbianas se levanta, fugazmente, en Santiago y la Asamblea Feminista de Iquique envía mensajes de solidaridad con el pueblo mapuche. ¿Basta con esto para celebrar?, me pregunta una amiga, desde la vereda de enfrente; ella resulta tan endemoniadamente parecida a Mafalda que me inquieta. Le hago un guiño para que se me acerque y sigamos pensando acerca de la densidad memoriosa de los brotes y nudos múltiples que nos provoca el mes de septiembre primaveral –y ahora “bicentenario”– en el Chile insondable de hoy.

San Miguel, 2010

### “DE ESO NO SE HABLA”: GÉNERO Y EDUCACIÓN

Los estudios de género emergen en los ochenta en Chile. Nacen desde ONG(s) comprometidas con los movimientos de mujeres gestados durante la dictadura. Surgen así conectados con cuestiones políticas y de cambio social. La reflexión interdisciplinaria referida a zonas de la construcción cultural de lo femenino y lo masculino, cobra un relieve hasta entonces impensado en los campos de acción cultural. Por ello, en los años noventa, la aparición en la escena pública de la noción de *género* fue motivo de escándalo y denuncia desde los sectores más conservadores del país. Se

posicionaba como un fantasma develando discriminaciones, invisibilizaciones y ejercicios de poderes emanados desde las dicotomías jerárquicas: masculino/femenino, hombre/mujer, público/privado, cultura/naturaleza, homosexualidad/heterosexualidad, entre otras. En esta línea lo relevante ha sido la alteración de subjetividades que han asumido el género como un *mandato cultural* imposible de remover. En educación esto es fundamental, ya que trabajar desde la problematización de estos calces normativos hace posible tanto la remoción de roles y estereotipos de niños y niñas, varones y mujeres, como la generación de un aprendizaje que concibe la disidencia desde un lugar más móvil, poroso y de aceptación en relación con las diferencias sexo-genéricas, posibilitando con ello la democratización real de los encuentros entre sujetos ciudadanos. Para nuestra cultura, temerosa de cambios y descentramientos de lo establecido, resulta un trabajo urgente explorar, en la práctica e investigación docentes, formas para involucrar a las y los profesoras/es en esta línea de trabajo. Una vía posible de intervención en las escuelas lo ofrece la propuesta de los “Objetivos Fundamentales Transversales” propuesto por la Reforma Educacional. Este espacio de creación pedagógica se abre para poner en circulación reflexiones y cuestionamientos sobre lo social, lo cultural y lo valórico, sin embargo, este campo no ha sido aún suficientemente relevado en la formación ni en el ejercicio docente. Puedo señalar, después de ensayar durante años modos de integrar la perspectiva de género en el quehacer educativo, que su implementación constituye desafíos y conlleva riesgos. Ello es así porque nuestra cultura se asienta en la homogeneización, el autoritarismo, la normalización y la jerarquía. Deconstruir los mandatos normativos que naturalizan “ser hombre y ser mujer” blancx o mestizx desde la heterosexualidad obligatoria, interrogar la normalización y patologización de la sexualidad, reflexionar acerca de la constitución de la diversidad de subjetividades y explorar nuevos modos de relación e interacción, constituyen algunos desafíos que una pedagogía crítica necesita asumir en las condiciones del actual “sistema educativo” cerrado al ejercicio democrático y a las coexistencias en una cultura heterogénea. Paulo Freire señala, en *Pedagogía de la autonomía*, que el desempeño en el ejercicio docente comprende el tránsito por caminos de riesgos. Por cierto, el deseo de estar viva también implica esta opción.

San Miguel, 2007

## LECTURA FEMINISTA DE LOS FILMES DE LELIO Y LARRAÍN

### *GLORIA, LA PELÍCULA: EL GOCE Y LAS MUJERES*

Gloria no es feminista. Sin embargo, permite a las que sí lo somos mirar zonas desmedradas para las mujeres en nuestro país y pensar críticamente acerca de ellas. La primera es la búsqueda de goce. El filme de Sebastián Lelio se esfuerza por hacer ver en el personaje protagónico, estupendamente actuado por la actriz Paulina García, a una sujeto madura/mayor que no es víctima de su condición de género. Encanta ver el modo en que Gloria, en su cotidiano, se las ingenia para encontrar lugares de satisfacción: la música, el baile, el yoga, las canciones que tararea junto al cantante de turno en la radio mientras va a su trabajo muy bien instalada en su auto. Claro, ella es clase mediera acomodada, de lo contrario muy otra sería la historia. Gloria no anda en busca del amor romántico. Esta es una de las provocaciones más interesantes del filme. No. Ella se quiere jugar la vida en el momento, en el instante en que asiste a una discoteca en la que baila y comparte con gente mayor, o a las fiestas en la que es una invitada. Gloria pareciera superficial en ello, pero resulta fascinante este desmontaje en una mujer mayor (la mayoría tiende aún al paradigma del amor romántico). Gloria pareciera no ser feminista. No ahonda en el sobajeo al que nos entregamos con gozo las mujeres feministas acerca de la vida en su profundidad o complejidad generizada. Gloria no lucha explícitamente para vivir. Sin embargo, pareciera que se transforma en feminista al final del filme. Leo esta posibilidad luego de la exquisita escena de su venganza sabrosa cuando toma la metralleta y se arroja con ella –a punta de ráfagas de tinta de colores– a la casa (pequeño infierno familiar) y al cuerpo del senil posible amante. Este es perfilado como un hombre pusilánime que no se atreve a tomar la mano que le ofrece Gloria. Ese gesto que le ofrece la aventura, el disfrute, los viajes posibles, el juego sexual de distinto formato al cual el triste personaje, olvidé su nombre, no está disponible porque permanece en el cruel y siniestro lugar del hombre protector y proveedor. Su pequeña y gran mentira. No provee ni protege, es su simulacro perverso. Los hombres no quedan bien parados

en este filme de Lelio, parecen monigotes incapaces de tomar la vida en sus manos. Solo el hijo vislumbra un sitio distinto en su paternidad activa, pero es muy breve el espacio que el filme le otorga. Un segundo punto que resulta fundamental es el vínculo de Gloria con la maternidad. Gloria no la padece, la suelta, la deja ir. Este es un trabajo arduo para todas las mujeres (algunas sencillamente no pueden arribar a otro lugar y permanecen de modo patético como surtidores maternos inagotables), pero en la protagonista del filme no aparece conectado al desgarró. Sí a la emoción de Gloria quien sufre esta separación en lo que tiene de vínculo construido y en lo que tiene de producción afectivo sexual. Una labor, trabajo doméstico, sin valor de cambio, sin salario, que nuestra cultura ha naturalizado y cifrado en la entrega amorosa, para restarle su trabajoso lidiar con lo vital y su lugar económico-político-social. No hay ninguna moneda blanda ni dura que dé cuenta de ello. Gloria no es feminista, pero mi lectura del filme lo es a boca llena.

San Miguel, junio de 2013

### EL SÍ/NO DE LA PELÍCULA DE LARRAÍN

En el cine Pavillion, situado en el paradero 15 de la Gran Avenida, San Miguel, nos encontramos alrededor de 60 personas viendo el filme *NO*. Es un público muy variado en edades, pero conectado por un común denominador: clase media heterogénea –bien heterogénea– de esta comuna de la zona sur de Santiago. Comuna con historia y memoria política resistente en los sesenta, setenta y ochenta en Chile: los Cordones Industriales, las poblaciones La Legua, La Victoria, San Miguel y los Palestro a la cabeza, sobre todo con Tito y Mario Palestro Rojas.

Lo que más me alegra, pasados unos cuantos minutos desde que se inicia la cinta, es la reacción del público frente a la imagen de Aylwin. Chiflidos, garabatos, descalificaciones varias, y por ahí, surge una voz que defiende a la figura pública y se arma una breve, pero sabrosa pelea a oscuras, sin que nos veamos las caras. Mi pareja, sentado a mi lado, me censura por los improprios que lanzo hacia el político democratacristiano: apoyador del golpe de Estado el año 1973, artífice de la detestable imposición “justicia en la medida de lo posible” durante la mal llamada

‘transición’; protagonista de la única lágrima frente a la pantalla de la televisión chilena, cuando dio cuenta de la finalización del informe Rettig.<sup>12</sup> Esta revuelta cinematográfica, a oscuras, será más desbordada y grosera cuando aparezca en pantalla la imagen de archivo del dictador, ladrón y asesino Augusto Pinochet: balbuceante él en su discurso (las palabras no le eran familiares), pero muy seguro en su tono de voz dictatorial. Aquí no habrá pelea entre el público del cine, la descalificación iracunda se convertirá en una sola voz.

La presencia de estas dos imágenes, figuras de jefes históricos y políticos –dobles de otros anteriores en nuestra historia patria protagonizada por hombres-héroes– resulta preponderante en el filme. No funciona como un dato más, desde mi lectura crítica. En torno a ellas se trama la franja del No-Sí. Esta campaña publicitaria es una muy buena metáfora. Condensación de lo que había vivido Chile durante los años de la dictadura y anunciadora de lo que se gestaba y vendría a imponerse luego en este país –social y políticamente hablando luego del ficticio triunfo del NO–: una concertación para decir NO a los cambios radicales del sistema neoliberal dictatorial y SÍ a su continuidad. Para mi gusto, no son los personajes postulados como protagónicos en la cinta –débilmente perfilados– los que arman la trama: el publicista retornado, el militante culposo, el empresario de extrema derecha, la esposa no-madre y militante de izquierda, al parecer de corte más radical que su ex. Estos solo esbozan una densidad oscura de la cultura chilena: habitantes de Santiago en sus teje y maneje públicos/privados, mezclados con manchados poderes hegemónicos de diversa índole; sus silencios-carencias en los afectos (im)posibles, por heridos.

Aylwin y Pinochet son los focos de la escena fílmica. Lagos aparece a la manera de un flash con su dedo acusador de esos años dictatoriales (no recuerdo a Lagos en las manifestaciones callejeras contra la dictadura: ¿habrá algún archivo de su (des)aparición). Brevemente vemos su dedo índice. Ese que durante la transición a la democracia se lo guardaría

<sup>12</sup> El Informe Rettig, fue el resultado del trabajo de la Comisión de Verdad y Reconciliación convocada por el entonces presidente Patricio Aylwin (1990-1994) para establecer los crímenes de lesa humanidad con resultado de muerte cometidos durante la dictadura de Pinochet, en particular: los casos de personas detenidas desaparecidas y ejecutados políticos [N. de las E.].

bien en sabe qué lugares secretos, porque no convenía exponerlo en el marco de lo “políticamente correcto” para llegar a ser presidente. Insisto, Pinochet y Aylwin condensan la densidad del filme y de lo que se muestra en las imágenes de archivo. Son imágenes tristes, dolorosas, de la desolación posgolpe, por una parte. Siempre lo serán, sobre todo para quienes éramos en esa época fieles militantes, creyentes ciegos en el proyecto de una sociedad chilena socialista y luego comunista. Nunca dejarán de conmovernos La Moneda en llamas, lxs presxs, lxs torturadx, lxs perseguidxs; la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, la Cueca Sola, las armas y los uniformes militares y de carabineros en la calle; los territorios marcados por la violencia, la tortura y la muerte en esta ciudad. Por otra parte, Aylwin condensa todo lo que es/fue la boba alegría del triunfo de la Concertación. Nada alegre sin duda. Triunfó el NO. Ese que decía efectivamente NO a la transformación del sistema económico neoliberal injusto impuesto por los Chicago Boys, asesores de Pinochet en los ochenta; NO a la modificación del sistema educativo que había entrado con bombos y platillos a la mercantilización educacional; NO al cambio de la Constitución que aún nos rige desde la dictadura; NO a la disidencia política más radical; NO a la legitimidad pública de las diferencias de género, de orientación sexual, de clase, de razas, entre otras. En este desvelamiento terrible, la cinta que conjuga documento y ficción, resulta tremendamente meritoria. sí/NO revolcados en la pantalla y en ese espacio de memoria chilena herida, un latido que pulsa viscoso, sangrante aún.

San Miguel, 22 de agosto de 2012



## BIBLIOGRAFÍA

- Achille, Mbembe. (2011). *Necropolítica* [versión electrónica]. Recuperado de <https://bit.ly/1U88ZJV>
- Achugar, Hugo. (1984). Prólogo en Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Nueva Jersey: Ediciones del Norte.
- Agamben, Giorgio. (2011). *Historia e infancia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alone. (1935). *La Nación*, Santiago (marzo).
- Alone. (1938). “Crónica Literaria”, *La Nación*, Santiago (junio).
- Alone. (1962). Prólogo. En Brunet, Marta, *Obras Completas*. Santiago: Zig-Zag.
- Alone. (1976). *Préterito Imperfecto. Memorias*. Santiago: Nascimento.
- Alone. (1997a). *El vicio impune. Cincuenta años de crónica literaria*. Santiago: RIL.
- Alone. (1997b). *La sombra inquieta*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Alone. (2001). *Diario íntimo (1917-1947)*. Santiago: Zig-Zag.
- Alone. (1938). Crónica Literaria. *La Nación*, Santiago (junio).
- Álvarez, Armando. (1968). *Lezama Lima*. s/l: Editorial Jorge Álvarez.
- Amaro, Lorena. (2009). *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Amorós, Celia. (1990). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de “lo masculino” y “lo femenino”. En *Participación, Cultura, Política y Estado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- André, María Claudia y Rubio, Patricia. (2005). *Entre mujeres*. Santiago: RIL.
- Angebot, Marc. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Antileo, Enrique. (2012). Migración mapuche y continuidad colonial. En Comunidad de Historia Mapuche, *Ta in fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Anzaldúa, Gloria. (1987). *Borderlands. La Frontera*. (1ª ed.). San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arendt, Hannah. (1997). ¿Qué es la política?. Barcelona: Paidós.

- Arendt, Hannah. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, Leonor. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Badinter, Elisabeth. (1993). *XY La identidad masculina*. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Bajtín, Mijail. (1990). *Estética de la creación verbal*. México DF: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail. (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- Barret, Michele. (1990). El concepto de diferencia. *Debate feminista*, 311-325.
- Barthes, Roland. (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. (1983). ¿Qué es la crítica?. En Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Beauvoir, Simone de. (1961). *La plenitud de la vida*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beauvoir, Simone de. (1962a). *El segundo sexo. Tomo I. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Beauvoir, Simone de. (1962b). *El segundo sexo. Tomo II. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Beauvoir, Simone de. (1965a). *¿Para qué la acción?*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Beauvoir, Simone de. (1965b). *Una muerte muy dulce*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beauvoir, Simone de. (1970). *La vejez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beauvoir, Simone de. (1974). *Final de cuentas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beauvoir, Simone de. (1983). *La ceremonia del adiós*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beauvoir, Simone de. (1989). *Memorias de una joven formal*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Beauvoir, Simone de. (1990). *Diario de guerra. Septiembre de 1939 - Enero de 1941*. Barcelona: Edhasa.
- Beauvoir, Simone de. (1999). *Cartas a Nelson Algren*. Barcelona: Lumen.
- Bello, Álvaro. (2004). *Etnicidad y ciudadanía en América Latina. La acción colectiva de los pueblos indígenas*. Santiago: Naciones Unidas, CEPAL, Sociedad Alemana de Cooperación Técnica GTZ.

- Bengoa, José. (2008). *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*. Santiago: LOM.
- Benjamin, Walter. (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Berenguer, Carmen (ed.). (1990). *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen. (1983). *Bobby Sands desfallece en el muro*. Santiago: Edición mimeografiada.
- Berenguer, Carmen. (1986). *Huellas de siglo*. Santiago: Editorial Sin Fronteras.
- Berenguer, Carmen. (1988). *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen. (1993). *Sayal de pieles*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Berenguer, Carmen. (1999). *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen. (2002). *La gran hablada*. Santiago: Cuarto Propio.
- Berenguer, Carmen. (2006). *mama Marx*. Santiago: LOM.
- Berenguer, Carmen. (2008a). *Chiiit, son las ventajas de la escritura*. Santiago: LOM.
- Berenguer, Carmen. (2008b). *La casa de la poesía*. Santiago: Alianza Editorial Mago Editores/Carajo.
- Berenguer, Carmen. (2012a). *Maravillas pulgares*. Santiago: Libros de mentira.
- Berenguer, Carmen. (2012b). *Venid a verme ahora*. Santiago: Editorial Mago.
- Bergson, Henri. (1949). *L'énergie spirituelle*. París: PUF.
- Berman, Marshall. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Bianchi, Soledad. (2002). Epílogo. En Berenguer, Carmen. *La gran hablada*. Santiago: Cuarto Propio.
- Blanchot, Maurice. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blanco, Fernando y Poblete, Juan (eds.). (2010). *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago: Cuarto Propio.
- Blanco, José Joaquín. (1978). Contemporáneos: Juventud y obra crítica. Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=3072>
- Bolaño, Roberto. (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi, (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, Rosi. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, Rosi. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.

- Braidotti, Rosi. (2009). *Transposiciones. Sobre una ética nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Brito, María Eugenia. (1990). Introducción. En Berenguer, Carmen (ed.), *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brito, María Eugenia. (1994). *Campos minados. (Literatura post-Golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brito, María Eugenia. (2008). *La Casa: frontera y límite (en textos de Brunet, Donoso y Eltit)*. (Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena). Departamento de Literatura. Universidad de Chile.
- Brunet, Marta. (1962). *Obras Completas*. Santiago: Zig-Zag.
- Butler, Judith. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Butler, Judith. (2001a). *El género en disputa*. México DF: Paidós.
- Butler, Judith. (2001b). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.
- Butler, Judith. (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith. (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. (2010). Capacidad de supervivencia, vulnerabilidad, afecto. En Butler, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith. (2014). Repensar la vulnerabilidad y la resistencia. (Conferencia inaugural del xv Simposio de la Asociación Internacional de Filósofas (IAPH) “Filosofía, conocimiento y prácticas feministas”, Alcalá de Henares, 24-27 de junio, 2014). Recuperado de <https://bit.ly/2vTxMhh>
- Camus, Albert. (2003). *Ni víctimas ni verdugos*. Santiago: Espíritu Libertario.
- Cangi, Adrián. (2012). Impromptu. Aproximaciones a la performance poética. *Nomadías*, 16, 177-185.
- Carreño, Rubí. (2002). Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal. *Anales de Literatura Chilena*, 3, 34-51.

- Castellanos, Rosario. (1972). *Poesía no eres tú*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Castellanos, Rosario. (1974). *El uso de la palabra*. México DF: Excélsior.
- Castellanos, Rosario. (1994). *Cartas a Ricardo*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Castellanos, Rosario. (1995). *Mujer que sabe latín...* Mexico: Fondo de Cultura Económica
- Castillo, Alejandra. (2008). Simone de Beauvoir. Filósofa, antifilósofa. *Papel Máquina. Revista de Cultura*, 1, 33-39.
- Castillo, Alejandra. (2016). El problema del género. En Grau, Olga (coord.), *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas* (91-98). Santiago: LOM. Recuperado de: <https://bit.ly/2BtjcSN>
- Castillo, Erika. (s/f). *Feminarios de Julieta Kirkwood. Una propuesta pedagógica*. (Tesis de Magíster). Universidad de Concepción.
- Catalán, Gonzalo. (1985). Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile: 1890 y 1920. En Brunner, José Joaquín y Catalán, Gonzalo, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santiago: Flacso.
- Clancier, Anne. (1979). *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Collin, Françoise. (2010). Beauvoir et la douleur. Aliénation et altération dans la pensée beauvoirienne. *Sens public. Revue web*. Recuperado de: <https://bit.ly/2N6nTaH>
- Collin, Françoise. (2011). El poder de las tinieblas. Arte y política según Beauvoir. En Ciriza, Alejandra (comp.). *En memoria de Simone de Beauvoir*. Buenos Aires: Leviatán.
- Comunidad de Historia Mapuche. (2012). *Ta ñ fjike xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Cornejo Polar, Antonio. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Corominas, Joan. (2000). *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México DF: Era.

- Derrida, Jacques. (2014). *Firma, acontecimiento, contexto* [versión electrónica]. Recuperado de: <https://bit.ly/2nQwcs1>
- Doll, Darcie. (2003). *Cartas privadas: Las cartas de amor de Gabriela Mistral y el discurso amoroso*. (Tesis de Magister). Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.
- Donoso, José. (1972). *Historia personal del 'boom'*. Santiago: Andrés Bello.
- Donoso, José. (1985). *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral.
- Eagleton, Terry. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Eltit, Diamela. (1990). Las aristas del Congreso. En Berenguer, Carmen (ed.), *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Espinosa-Miñoso, Yuderlys. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, (184), 7-12.
- Espinosa, Patricia. (2014). Mama Marx de Carmen Berenguer. Recuperado de: <https://bit.ly/2N4dWu7>
- Falabella, Soledad, Huinao, Graciela y Miranda Rupailaf, Roxana (eds.). (2009). *Hilando en la memoria. Epu rupa. 14 mujeres mapuche*. Santiago: Cuarto Propio.
- Falabella, Soledad, Ramay, Allison y Huinao, Graciela (eds.). (2006). *Hilando en la memoria. 7 mujeres mapuche*. Santiago: Cuarto Propio.
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueño.
- Fernández Larraín, Sergio. (1978). *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Santiago: Andrés Bello.
- Foucault, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: Ediciones Literales.
- Fraisse, Geneviève. (2009). *El privilegio de Simone de Beauvoir*. Buenos Aires: Leviatan.
- Franco, Jean. (1994). Cuerpo y alma: las mujeres y el mesianismo posrevolucionario. En *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Galindo, María y Sánchez, Sonia. (2007). *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: Ediciones lavaca.
- Gambaro, Griselda. (1980). ¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?. *Latin American Theatre Review*, (verano), 17-21.

- Gargallo, Francesca. (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en Nuestra América*. Ciudad de México: Editorial Corte y Confección.
- Garrido, Lorena. (2008). *Naciste pintada* de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios/sexuales. *Acta Literaria*, (36), 73-86.
- Geel, María Carolina. (1949). *Siete escritoras chilenas*. Santiago: Rapa Nui.
- Genovese, Alicia. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, Sergio. (1991). Cabos sueltos. El secreto y el estudio. Amores del joven Novo. *Nexos*, (165) (septiembre).
- Grau, Olga, Luongo, Gilda. (1997). *Cambio de piel. Textos escogidos y guías de trabajo sobre género para la enseñanza media*. Santiago: La Morada.
- Grau, Olga. (1999). Familia: un grito de fin de siglo. En Grau, Olga, Delsing, Riet, Brito, Eugenia y Farías, Alejandra, *Género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*. Santiago: LOM-ARCIS.
- Grau, Olga. (2006). La infancia de una escritura. En Kohan, Walter (comp.). *Teoría y práctica en filosofía con niños y jóvenes (183-193)*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas.
- Grau, Olga. (2008). *Tiempo y escritura. El Diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Grau, Olga. (2012). La ambigua escritura de Simone de Beauvoir. En Sánchez, Cristina (ed.). *El legado de Simone de Beauvoir*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Guerra, Lucía. (1990). Entre la sumisión y la reverencia. En Berenguer, Carmen (ed.), *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Habermas, Jürgen. (1989). Modernidad: un proyecto incompleto. En Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Heller, Agnes. (2002). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hernández, Elvira. (1991). *Bandera de Chile*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Hernández, Elvira. (2013). *El culto del poeta único ha contribuido a la indigencia de la poesía*. Recuperado de: <https://bit.ly/2OQSHZh>

- hooks, bell, Brah, Avtar, Sandoval, Chela y Anzaldúa, Gloria. (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Huinao, Graciela. (2009). *Walinto. Poesía trilingüe*. Santiago: Cuarto Propio.
- Irigaray, Luce. (1994). El cuerpo a cuerpo con la madre. *Debate Feminista*, 5, 32-44.
- Jauss, Hans Robert. (1982). Los diversos horizontes de la lectura como problema hermenéutico. En *Pour une herméneutique littéraire*. París: Gallimard. (Traducción de Carmen Foxley, Universidad de Chile, 1990).
- Jonasdottir, Anna. (1993). *El poder del amor. Le importa el sexo a la democracia*. Madrid: Cátedra.
- Kirkwood, Julieta. (1987). *Feminarios*. Santiago: Documentas.
- Kirkwood, Julieta. (1990). 2da ed. *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*. Santiago: Cuarto Propio.
- Kristeva, Julia. (1998). *Sentido y sin sentido de la revuelta*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kristeva, Julia. (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kristeva, Julia. (2009). *Esa increíble necesidad de creer*. Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, Julia. (2013). *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras. 3. Colette*. Buenos Aires: Paidós.
- Labarca, Amanda. (1909). *Impresiones de juventud*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- Labarca, Amanda. (1914). *Actividades femeninas en los Estados Unidos*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Labarca, Amanda. (1934). *¿A dónde va la mujer?*. Santiago: Ediciones Extra.
- Labarca, Amanda. (1945). *Desvelos en el alba*. Santiago: Cruz del Sur.
- Labarca, Amanda. (1947). *Feminismo contemporáneo*. Santiago: Zig-Zag.
- Laqueur, Thomas. (1992). Amor veneris, vel dulcedo appetetur. En Nadaff, Ramona, Tazi, Nadia y Feher, Michel (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 3 (91-131). Madrid: Taurus.
- Laqueur, Thomas. (1992). El mal social, el vicio solitario y servir el té. En Nadaff, Ramona, Tazi, Nadia y Feher, Michel (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, vol. 3 (335-342). Madrid: Taurus.

- Latcham, Ricardo. (1935). *La Opinión* (marzo).
- Latcham, Ricardo. (1941). *La Nación* (diciembre).
- Lauretis, Teresa de. (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, (1-30). London: Macmillan Press. Disponible en: <https://bit.ly/2Mj0Itr>
- Lavrin, Asunción. (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago: Dibam.
- Le Galliot, Jean. (1977). *Psicoanálisis y Lenguajes Literarios. Teoría y Práctica*. Buenos Aires: Hachette.
- Leduc, Violette. (1967). *La bastarda*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Leduc, Violette. (1973). *La locura ante todo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lemebel, Pedro. (1995). *La esquina es mi corazón*, Santiago: Cuarto Propio.
- Lemebel, Pedro. (1998). *De perlas y cicatrices*, Santiago: LOM.
- Lemebel, Pedro. (2003). *Zanjón de la Aguada*. Santiago: Planeta.
- Lemebel, Pedro. (2004). *Adiós Mariquita linda*. Santiago: Random House Mondadori
- Lemebel, Pedro. (2008a). *Ese afebrado sol de la niñez*. Recuperado de: <https://bit.ly/2Bthe4R>
- Lemebel, Pedro. (2008b). *Serenata cafiola*. Santiago: Planeta.
- Lemebel, Pedro. (2009). *Las manitos arañadas del liceo industrial*. Recuperado de: <https://bit.ly/2MpgtyQl>
- Lemebel, Pedro. (2016). *Mi amiga Gladys*. Santiago: Planeta.
- Lemebel, Pedro. (s/f). “Blokés”. Fotocopia.
- Lihn, Enrique. (1996). Alone, no. En Marín, Germán (ed.), *El circo en llamas*. Santiago: LOM.
- Llanos, Bernardita. (2010). Esas locas madres de Pedro Lemebel. En Blanco, Fernando y Poblete, Juan, *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* (181-209). Santiago: Cuarto Propio.
- Ludmer, Josefina. (1984). Tretas del débil. En Ortega, Eliana y González, Patricia (eds.), *La sartén por el mango* (47-54). Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Lugones, María. (2013). Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. Recuperado de: <https://bit.ly/2KOV0tu>

- Luongo, Gilda y Salomone, Alicia. (2007a). Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres. En *Iconos*, (028), 59-70. Recuperado de: <https://bit.ly/2Pp8akw>
- Luongo, Gilda y Salomone, Alicia. (2007b). Discurso de la maternidad: entre mandato y (des)obediencia. Poetas latinoamericanas a comienzos del siglo xx. En *Actas del Tercer Simposio Internacional de Escritura e Historia en América Latina*. Lima: Universidad de Lima, CEMHAL.
- Luongo, Gilda, Álvarez, Mauricio y Sánchez, Pilar. (1996a). La teatralización de Pedro Lemebel: el *voyeur* invertido sobre sí mismo. En *Anuario del Programa de Género y Cultura en América Latina* (211-225). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Disponible en: <https://bit.ly/2Bug356>
- Luongo, Gilda. (1996b). Las voces y sus huellas. En *Anuario del Programa de Género y Cultura en América Latina*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Luongo, Gilda. (1999). *Rosario Castellanos: del rostro al espejo/ de la voz a la letra/ del cuerpo a la escritura*. (Tesis doctoral). Departamento de Literatura. Universidad de Chile. Disponible en: <https://bit.ly/2LcoEcm>
- Luongo, Gilda. (2001). Lección de cocina de Rosario Castellanos: lo crudo y lo cocido en el ejercicio familiar/extraño del devenir sujeto femenino. *Revista Electrónica Cyber Humanitatis*, 17. Disponible en: <https://bit.ly/2weZGU9>
- Luongo, Gilda. (2002). Amanda Labarca y Julieta Kirkwood: “Hay que tener niñas bonitas”. En Martines, José Luis, Subercaseaux, Bernardo y Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Chile), *Identidades y Sujetos: Para una discusión latinoamericana*, Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Luongo, Gilda. (2005a). Lo verosímil crítico: construcción de escenas y censuras. En *Actas del IV Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*.
- Luongo, Gilda. (2005b). Crítica: sobre prohibición y placer/‘el vicio impune’ y ‘la tentación funesta’. Ponencia presentada en el Primer Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana “Nuevas Cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana”. Rosario, Argentina.

- Luongo, Gilda. (2006). Anverso y reverso de una segunda escritura: la crítica de Alone. *Persona y Sociedad*, xx (1), 93-104.
- Luongo, Gilda. (2011a). Género y clase: una suave trama explosiva [documento en línea]. Disponible en: [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org).
- Luongo, Gilda. (2011b). Perladas cicatrices: signos memoriosos en Pedro Lemebel [documento en línea]. Disponible en: [www.bibliotecafragmentada.org](http://www.bibliotecafragmentada.org)
- Luongo, Gilda. (2013). Writing, memory and rebellion in mapuche women poets. Conferencia leída en el marco de “The Latin American Studies-Symposium. The recovery of memory. Studies in the discourse of women’s poetry in Latin america’s Southern Cone”. Inglaterra: Universidad de Essex.
- Mayer Bornard, Lisette. (2008). Trabajadoras sexuales en Chile. Hitos de una historia. En Montecino, Sonia (comp.). *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.
- Messina, Luciana. (2011). El ex centro clandestino de detención el “Olimpo” como dispositivo de memoria: reflexiones sobre las marcas territoriales y sus usos. *Aletheia*, 3. Disponible en: <https://bit.ly/2ufR1kd>
- Millet, Kate. (1975). *Política Sexual*. México DF: Aguilar.
- Millet, Kate. (1984). El amor ha sido el opio de las mujeres. Entrevista. *El País*. Recuperado de: <https://bit.ly/2j3wRXw>
- Molloy, Silvia. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Montecino, Sergio. (2015). “La escritura, la ciudad”. Entrevista a Guadalupe Santa Cruz. Recuperado de: <https://bit.ly/2Mj35qU>
- Mora Curriao, Maribel y Moraga García, Fernanda. (2010). *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX y XXI)*. Caniguan, Jacqueline (versión mapudungun). Santiago: LOM.
- Mora Curriao, Maribel. (2009). Sobre memoria, cuerpo y escritura de mujeres mapuche: aproximaciones de este (otro) lado. En Falabella et al. (eds.). *Hilando en la memoria. Epu rupa. 14 mujeres mapuche*. Santiago: Cuarto Propio.

- Mora Curriao, Maribel. (2012). Poesía Mapuche del siglo xx: Escribir desde los márgenes del Campo Literario. En Comunidad de Historia Mapuche, *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Moraga García, Fernanda. (2010). La emergencia de un corpus poético de mujeres mapuche. En Mora Curriao, Maribel y Moraga García Fernanda, *Kümedungun / Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos xx y xxi)*. Caniguan, Jacqueline (versión mapudungun). Santiago: LOM.
- Moraga, Cherríe y Castillo, Ana (eds.). (1988). *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: ISM press.
- Mouffe, Chantal. (1999). *El retorno de lo político*. Barcelona: Paidós.
- Mouffe, Chantal. (1996). Por una política de la identidad nómada. *Debate Feminista*, (14), 3-13. Disponible en: <https://bit.ly/2nUC1F0>
- Muraro, Luisa. (1995). El orden simbólico de la madre. *Debate Feminista*, (12), 185-202.
- Muraro, Luisa. (2000). Signos de la diferencia. En Olea, Raquel (ed.). *Escrituras de la diferencia sexual*. Santiago: LOM.
- Nahuelpán, Héctor. (2012). Formación colonial del Estado y desposesión en *Ngulumapu*. En Comunidad de Historia Mapuche, *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Nicholson, Linda. (1990). Feminismo y Marx: integración de parentesco y economía. En Benhabib, Seyla y Cornell, Drucila, *Teoría Feminista y Teoría Crítica*. Valencia: Ediciones Alfons El Magnanim.
- Nomez, Nain. (2009). Cien años de poesía chilena: miradas, transformaciones, cuestionamientos. *Revista Chilena de Literatura*, 1-19.
- Olea, Raquel. (1998). La señal de las hablas. La poesía de Carmen Berenguer. En *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (131-146). Santiago: Cuarto Propio.
- Olea, Raquel. (2008a). “América no la inventé yo”. La escritura de Carmen Berenguer. En Berenguer, Carmen, *Chiiit, son las ventajas de la escritura* (7-14). Santiago: LOM.

- Olea, Raquel. (2008b). Quiero con mi atrevimiento. Textualidad y rebeldía en Julieta Kirkwood. *Nomadías*, (8).
- Olea, Raquel. (2009). *Julieta Kirkwood. Teórica y activista del feminismo chileno*. Santiago: Editorial Usach.
- Ortega, Eliana. (1990). Y después de todo aquí estamos. En Berenguer, Carmen (ed.), *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio.
- Oyarzún, Kemy. (1997). El escándalo como modo de recepción. En Brunet, Marta, *Aguas Abajo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Oyarzún, Kemy. (2000). Género y canon en la escritura de Marta Brunet. *Cyber Humanitatis*, 14. Recuperado de: <https://bit.ly/2CFJbac>
- Pesola, Kristin. (2001). *Antonietta Rivas Mercado: Power, Culture and Sexuality in Post-revolutionary Mexico*. (Tesis Doctoral). Department of Roman Studies, Duke University.
- Petherson, Gail. (1989). *Nosotras, las putas*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Pinto, Patricia. (1990). El paradigma masculino/femenino en el discurso de Amanda Labarca. *Letras Femeninas*, (xvi), 1-2.
- Poniatowska, Elena, (1992) [1ª ed. 1971]. *La noche de Tlatelolco*. México DF: Era.
- Proust, Marcel. (2000). *Sobre la lectura*. Buenos Aires: Leviatan.
- Queirolo, Graciela. (2005). Aproximaciones al *discurso de la domesticidad* en una Buenos Aires moderna (1920-1940). Ponencia inédita presentada en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica: *Discursos Críticos*. Buenos Aires.
- Quintana, Carmen Gloria. (2016). La potente carta de Carmen Gloria Quintana sobre el perdón de los presos del Punta Peuco. *The Clinic* [versión electrónica]. Disponible en: <https://bit.ly/2ij3agP>
- Quiñarte, Vicente. (2000). El corazón en el filo. Expresiones del cuerpo femenino en el México posrevolucionario. Recuperado de: <https://bit.ly/2Mm4oFE>
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Nueva Jersey: Ediciones del Norte.
- Ramón, Armando de. (s/f.). *Santiago de Chile (1541-1991) Historia de una ciudad urbana*. Santiago: Mompfre.
- Ramos, Julio. (1995). El don de la lengua (lengua y ciudadanía en Andrés Bello). *Revista de Crítica Cultural*, (10).
- Rancière, Jacques. (2009). *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

- Rancière, Jacques. (2010). Entrevista con Jacques Rancière: la política de los cualquiera. *lavaca* [versión electrónica]. Disponible en: <https://bit.ly/2uhe3qQ>
- Rancière, Jacques. (2012). Jacques Rancière: Lo real es algo de lo que no se puede escapar. *Clarín* [versión electrónica]. Disponible en: <https://clarin/2ICcwVI>
- Rich, Adrienne. (1986). *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Barcelona: Icaria.
- Ricoeur, Paul. (1987). *Freud: una interpretación de la cultura*. México DF: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rivas Mercado, Antonieta. (1981). *La campaña de Vasconcelos*. México DF: Editorial Oasis.
- Robles, Víctor Hugo. (2008). *Bandera Hueca. Historia del movimiento homosexual de Chile*. Santiago: Arcis-Cuarto Propio.
- Rojo, Grinor. (1997). *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, José Luis. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rubí, Rosa, (2006). Qué es la obrera. En *Mujeres y prensa anarquista en Chile*. Santiago: Ediciones Espíritu Libertario.
- Rubin, Gayle. (1996). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política del sexo”. En Lamas, Marta (comp.), *El género: la construcción de la diferencia sexual*, México DF: Miguel Ángel Porrúa.
- Saavedra Molina, Julio. (1958). Gabriela Mistral: su vida y su obra. En *Gabriela Mistral. Poesías Completas (LXXII-LXXV)*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- Salas, Emma. (1996). *Amanda Labarca*. Santiago: Ediciones Mar del Plata.
- Salomone, Alicia, Luongo, Gilda, Cisterna, Natalia, Doll, Darcie y Queirolo, Graciela. (2004). *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago: Cuarto Propio.

- Santa Cruz, Guadalupe. (2000). Literatura, espacio y diferencia sexual, Por la articulación de nuevos paisajes del saber. Ponencia inédita presentada como Curso Inaugural, II Congreso Internacional de Literatura y Género en el contexto de las Humanidades, Arica, 2 y 3 de noviembre del año 2000.
- Santa Cruz, Guadalupe. (2008). Lanzadas. Apuntes sobre algunos desplazamientos en las cartografías de género- En Montecino, Sonia (comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.
- Sarduy, Severo. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Schneider, Luis Mario (comp.). (1987). *Obras Completas de María Antonieta Rivas Mercado*. México: Editorial Oasis.
- Scott, Joan. (1993). La mujer trabajadora en el siglo XIX. En Duby, Georges y Perrot, Michelle (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 4: El siglo XIX. Madrid: Taurus.
- Segato, Rita. (2016). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. *lavaca* [versión electrónica]. Disponible en: <https://bit.ly/2zvtjFP>
- Sepúlveda, Magda. (2008a). Metáforas de la higiene y la iluminación en la ciudad poetizada bajo el Chile autoritario. *Acta Literaria*, (37), 67-80.
- Sepúlveda, Magda. (2008b). Representaciones de Santiago en *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer: la ciudad burdel. *Literatura y lingüística*, (19), 115-127.
- Sierra, Marta. (2010). Tu voz existe: percepción mediática, cultura nacional y transiciones democráticas en Pedro Lemebel. En Blanco, Fernando y Poblete Juan, *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Santiago: Cuarto Propio.
- Sierra, Marta. (2012). Presentación. En Llanos, Bernardita y Goetschel, Ana María (eds.), *Fronteras de la memoria. Cartografías de género en artes visuales, cine y literatura en las Américas y España*. Santiago: Cuarto Propio / Ecuador: Flacso.
- Sierra, Marta (coord.). (2014). *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- Sor Juana Inés de la Cruz. (1691). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Disponible en: <https://bit.ly/2BuiNiU>

- Subercaseaux, Bernardo. (1988). *Fin de siglo. La época de Balmaceda*. Santiago: Aconcagua.
- Subercaseaux, Bernardo. (1997). *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Sutherland, Juan Pablo. (2001). *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Sudamericana.
- Sutherland, Juan Pablo. (2009). *Nación Marica*. Santiago: Ripio Ediciones.
- Tannen, Deborah. (1996). *Género y Discurso*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan. (1991). *Crítica de la crítica*, Barcelona: Paidós,
- Trigo, Abril. (2000). Migrancia: memoria: modernidad. En Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales* (273-291). Santiago: Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Unruh, Vicky. (1998). Una equívoca Eva moderna: performance y pesquisa en el proyecto cultural de Antonieta Rivas Mercado. *Revista de Crítica Latinoamericana*, xxiv, (48), 61-84.
- Valcárcel, Amelia. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Bogotá: Anthropos.
- Vera, Marisol y Grau, Olga. (2010). Vanguardias silenciadas: tejidos de la memoria. *Nomádias*, (11). Disponible en: <https://bit.ly/2nREQ9z>
- Vicuña, Manuel.(2001). *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Sudamericana.
- Woolf, Virginia. (1977). *Tres guineas*. Barcelona: Lumen.
- Woolf, Virginia. (1989). *Un cuarto propio*. México DF: Colofón.
- Zegers, Pedro Pablo. (1992). Recopilación y Selección. *Alone y los Premios Nacionales de literatura*. Santiago: DIBAM, Centro de Investigaciones Barros Arana.

## SOBRE LA AUTORA

Gilda Luongo Morales, Santiago de Chile, 1956. Profesora de Castellano, Magister y Doctora en literatura chilena y latinoamericana por la Universidad de Chile (1980-1996-1999). Escritora, crítica, investigadora y activista feminista. Se ha desempeñado como docente en diversas instituciones universitarias y culturales del país y de Estados Unidos. Sus ensayos sobre literatura y cultura han sido publicados en medios nacionales e internacionales de circulación académica. Gran parte de sus escritos ensayísticos se encuentran disponibles en el sitio virtual biblioteca fragmentada que dirige la feminista Francisca Barrientos ([www.bibliotecafragmentada.cl](http://www.bibliotecafragmentada.cl)). Sus investigaciones han versado sobre escrituras latinoamericanas en conexión con la diferencia sexual, feminismo, memoria, arte, educación y política. Ha escrito *Diario de viaje. De(s)madre. Italia* (2016). Ha publicado libros en coautoría, entre ellos, *Cambio de piel* (1997), *Modernidad en otro tono* (2004), *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas* (2016). Sus escritos de opinión sobre coyunturas político-feministas circulan en medios de comunicación virtuales. Coordinó la unidad Universidad Abierta desde el Programa de Estudios de Género y Cultura en América Latina de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (1994-1995), desde allí realizó talleres de formación y sensibilización en feminismo y género a mujeres dirigentas y a activistas de diversas organizaciones sociales. Participó en Talleres de escritura ofrecidos por las escritoras Guadalupe Santa Cruz (2004), Soledad Fariña (2006) y Alejandra del Río (2018). Fue integrante de la Asamblea de socias y del directorio de la Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada durante dieciséis años (1997-2013). Integrante de la Coordinadora Feministas en Lucha (2013-2016). Integrante del Teatro del Anillo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile (1976-1985). En la actualidad se declara traficante de complicidades feministas, de este modo colabora con instancias activistas que aglutinan a diversos colectivos y agrupaciones en Chile.





