

LA CAPACIDAD DE OLVIDO:
REPRESENTACIONES Y AUTORREPRESENTACIONES DE LA
INTELECTUAL VENEZOLANA EN LOS AÑOS SESENTA

*The forgetfulness capacity: Representations and
self-representations of Venezuelan intellectual women in the sixties*

Mariana Libertad Suárez

Departamento de Lengua y Literatura
Universidad Simón Bolívar - USB
Edif. de Estudios Generales, piso 3
Valle de Sartenejas, Baruta
Caracas, Venezuela
Telf. (58 212) 906 38 80 / 906 38 81
marisuarez@usb.ve

RESUMEN

En la década de los sesenta, en Venezuela, como consecuencia de una serie de factores culturales y políticos, la intelectualidad orgánica de la nación se vio en la necesidad de demarcar, una vez más, los roles de género que requería el proyecto democratizador. Como es frecuente, este ejercicio de demarcación de territorios generó una reacción inmediata. Surgieron entonces, paralelamente a estos esfuerzos de organización, una serie de ejercicios de autoescritura producidos principalmente por mujeres. Textos que si bien giraban en torno a las posibilidades e imposibilidades de la existencia de un "yo", también apuntaban a la disolución del concepto de "mujer venezolana" como construcción mediática y simbólica inapelable. Una muestra clara de esta tendencia la constituye el cuento "Paralelepípedo", de Helena Sassone, incluido en su libro *Entre cuatro paredes* (1969), donde la autora consigue diseñar una plataforma de diálogo con las representaciones mediáticas del sujeto femenino que circulaban por entonces en Venezuela, al tiempo que proporciona al lector una serie de herramientas teóricas que permitirán comprender el lugar que ella, en tanto mujer intelectual, pretendía ocupar.

Palabras clave: Helena Sassone, autoescritura, representación mediática, subjetivación, representación de género

ABSTRACT

During the sixties, as a result of a number of cultural and political events, the organic intellectuals in Venezuela had to define, once again, the gender roles demanded by the democratization project. As it is usually the case, this territory demarcation exercise provoked an immediate reaction. A series of self-writing exercises mainly produced by women emerged thus in parallel with these organization-oriented efforts. Such texts not only addressed the possibilities and impossibilities of the existence of a "self", but they also pointed at the dissolution of the "Venezuelan woman" notion as an unquestionable mass media and symbolic construction. A clear example of this trend is the short story "Paralelepípedo" by Helena Sassone, included in her book *Entre cuatro paredes* (1969). In the story, the authoress manages to create the framework to dialogue with the female subject mass media representations circulating at the time in Venezuela, while providing the readers with a series of theoretical tools that would help them understand what place she wanted to occupy as an intellectual woman.

Key words: Helena Sassone, self-writing, mass media representation, subjectivation, gender representation

La capacité d'oubli: des représentations et des autoreprésentations des intellectuels vénézuéliens des années 60

RÉSUMÉ

Dans les années 60, en raison d'une série de facteurs culturels et politiques, les intellectuels organiques de la nation ont dû délimiter, encore une fois, les rôles de genre nécessaires au projet de démocratisation du Venezuela. Comme d'habitude, cet exercice de délimitation de territoires a déclenché une réaction immédiate. Parallèlement à ces efforts d'organisation, l'on a observé de divers exercices d'auto-écriture surtout par des femmes. Bien que ces textes portaient sur les possibilités et les impossibilités de l'existence d'un «je», ils traitaient aussi de la dissolution du concept de «femme vénézuélienne» comme construction médiatique et symbolique sans appel. Voici un bon exemple: le conte «Paralelepípedo», d'Helena Sassone, tiré de son œuvre *Entre cuatro paredes* (1969), où l'auteur arrive à dessiner une

plateforme de dialogue aux représentations médiatiques du sujet féminin qui circulaient alors au Venezuela, tout en présentant au lecteur une série d'outils théoriques qui lui permettraient de comprendre la place qu'elle, en tant que femme intellectuelle, voulait occuper.

Mots clés: Helena Sassone, auto-écriture, représentation médiatique, subjectivisation, représentation du genre

A capacidade do esquecimento: Representações e auto-representações da intelectualidade venezuelana nos anos sessenta

RESUMO

Na década dos sessenta, na Venezuela, uma série de elementos culturais e políticos provocam que a intelectualidade orgânica do país tenha que fixar, mais uma vez, as funções de gênero que eram necessárias dentro do projeto democratizador. Como acontece normalmente, este processo de demarcação de territórios provocou uma reação imediata. Paralelamente a estes esforços de organização surgiram alguns exercícios de auto-escritura criados principalmente por mulheres. Embora esses textos abordassem as possibilidades e impossibilidades da existência de um "eu", também faziam referência à dissolução do conceito de "mulher venezuelana" como construção midiática e simbólica iniludível. Uma demonstração clara desta tendência é o conto "Paralelepípedo", de Helena Sassone, incluído no seu livro *Entre cuatro paredes* (1969), no qual a autora consegue não somente criar uma plataforma de diálogo com as representações midiáticas do sujeito feminino existentes naquela época na Venezuela, mas também proporcionar ao leitor uma série de ferramentas teóricas que permitirão compreender o papel que ela, sendo uma mulher intelectual, pretendia ocupar.

Palavras-chave: Helena Sassone, auto-escritura, representação midiática, subjetivação, representação de gênero

Recibido: 12/02/07

Aceptado: 04/07/07

LA CAPACIDAD DE OLVIDO: REPRESENTACIONES Y AUTORREPRESENTACIONES DE LA INTELLECTUAL VENEZOLANA EN LOS AÑOS SESENTA

Ya sabe, doctor, que los sentimientos se reponen, igual que se repone un órgano. De no ser por la capacidad de olvido y de renovación sería imposible la continuidad histórica, la estructuración familiar y ni siquiera la ciencia. Los héroes no recuerdan, no recuerdan los amantes, las madres no recuerdan, no recuerdan los criminales. Dios no recuerda, no recuerda el Diablo. Nada es absoluto, nada es total.

(Helena Sassone, "Paralelepípedo")

Como consecuencia del inicio de la democracia en Venezuela, en el año 1958, el cambio de régimen político, las consecuentes movilizaciones de las jerarquías sociales y las migraciones constantes dentro del mapa nacional demandaron de los medios de comunicación, de la academia y de la literatura una permanente reorganización cultural. Por ello, la década de los sesenta supuso –entre otros sucesos– el origen de ciertas modificaciones imaginarias dentro de las cuales, obviamente, la representación¹ del sujeto femenino fue también objeto de examen y reconstrucción.

De más está decir que para el reacomodo de las funciones éticas y políticas de los individuos en este momento fundacional del pensamiento venezolano, fue necesaria la emergencia y la designación de un grupo de intelectuales –casualmente masculinos, mestizos, heterosexuales y productivos, como en todos los momentos de fundación del país– cuya finalidad última era la educación del pueblo y la designación de los nuevos límites sociales, culturales e, inclusive, geográficos de la nación naciente.

Esto trajo como consecuencia que dentro de la literatura venezolana canónica hasta la década de los sesenta, el tono epopéyico se constituyera como irrenunciable, con lo cual la literatura nacional pasó a ser leída durante años como un discurso derivado de las nociones de verdad y referencialidad. Ahora bien, esta capacidad de designar verdades cambiaba de tono cuando se refería a la escritura de mujeres. De hecho, en más de una ocasión

¹ Cuando empleamos el término "representación", nos estamos refiriendo al sentido que le imprimen Deleuze y Guattari a este vocablo, cuando proponen que: *Aunque la representación siempre es una represión general-represión de la producción deseante, lo es, sin embargo, de muy diversas maneras, según la formación social considerada. El sistema de representación a nivel profundo tiene tres elementos: el representante reprimido, la representación reprimente y el representado deslazado. Pero las instancias que vienen a efectuarlas son variables, hay migraciones en el sistema* (Deleuze y Guattari, 1985: 190)

se afirmó que las autoras venezolanas, incapaces de imaginar más allá de su espacio privado,² hasta la década de los sesenta sólo se atrevían a hablar con propiedad de lo que veían dentro de la casa. Al respecto, no deja de ser curioso que en pocas ocasiones se hubiera tenido en cuenta el cariz político que toma esta separación de espacios.

En el caso que nos ocupa, esta segregación permitió que las venezolanas emplearan su escritura para que las subjetividades reducidas, prohibidas o, sencillamente, obviadas por la intelectualidad orgánica de cada momento —e, inclusive, en ocasiones también omitidas por los discursos más experimentales, como los de Guillermo Meneses, Oswaldo Trejo o Salvador Garmendiano— sólo se defendieran de los gestos fundacionales, sino que además, cimentaran en ellos su existencia y su pronunciamiento. Haciendo un uso ético de la premisa “escribo, luego, determino una verdad”, a lo largo del siglo XX, una serie de narraciones completamente heterogéneas, producidas por las escritoras más disímiles —como los libros de cuentos *Caminos* (1938), de Elinor de Monteyro; y *Seis mujeres en el balcón* (1943), de Dinorah Ramos; la novela *Anastasia* (1955), de Lina Giménez o *Varias locas y yo* (1955), de Isabel Leyzeaga—, no sólo establecieron un franco diálogo con la literatura fundacional que pretendía diseñar un espacio para cada subjetividad según el proyecto de nación al que obedecieran sino que, además, se encargaron de asumir para sí una serie de discursos provenientes de la oralidad, de los medios de comunicación y de otras expresiones de la cultura popular, para articular su propia escritura y abrir un espacio de reflexión que la arropara.

² Aunque se trata de una visión muy difundida entre los críticos y, más que ello, entre los historiadores de la literatura venezolana, existen dos comentarios que —quizás por la relevancia que tuvieron los textos que le contienen— resultan particularmente ilustrativos. El primero se encuentra incluido en *Quiénes narran y cuentan en Venezuela* (1958), de Ángel Mancera Galletti. En este texto se propone un apartado especial para las escritoras nacionales y en el mismo, el autor propone que la escritura de Teresa de la Parra constituye un “hallazgo excepcional de buena literatura”, ya que a diferencia del resto de las autoras, tuvo una formación humanista en Europa y posteriormente “Venezuela obtiene el don de exhibir ante el mundo el extraordinario talento de una mujer excepcional” (310). Asimismo, en el texto *Narrativa venezolana* (1972), de Orlando Araujo, el crítico asegura: *No se me ofenda nadie, pero ninguna de mis amigas escritoras —arbitrariamente metidas en un mismo saco, lo reconozco— han logrado todavía ir más allá de Teresa de la Parra; y creo que es porque se han agarrado a lo más percedero, o marginal, o en todo caso extraliterario y relativo de la escritora: eso que llaman literatura “feminista” y que, en el fondo, consiste en tomar un personaje femenino, ponerle un traje-sastre y lanzarlo a un torneo con lo masculino, eso sí, dotándolo de una razonable capacidad de oratoria y una buena dosis de seducción (...). No dudo que semejantes esfuerzos de ficción constructiva hayan sido útiles y sirvan para la catarsis de estados de abandono, penas de amor y venganzas de adulterio* (233).

Ahora bien, si asumimos que, como afirma Salvoj Zizek (2000), “La paradoja del deseo es que pone retroactivamente su propia causa [puesto que] el objeto *a* es un objeto que sólo puede percibir una mirada “distorsionada” por el deseo, un objeto que no existe para una mirada ‘objetiva’” (29), tendríamos que esta representación del sujeto femenino producida durante los años sesenta venezolanos, tanto en medios de comunicación masivos como en la literatura canónica, se inscribía en un enorme tejido discursivo donde circulaban distintos deseos, subjetividades y, por tanto, imágenes e identidades aun sobre una misma construcción simbólica.

De aquí que, a la par de los ejercicios de configuración identitaria antes mencionado, surgieran una serie de ejercicios de autoescritura dentro de la narrativa de mujeres venezolanas de los años sesenta, textos que si bien giraban en torno a las posibilidades e imposibilidades de la existencia de un “yo”, también apuntaban –o al menos confesaban su pretensión de hacerlo– a la disolución del concepto de “mujer venezolana” como construcción mediática y simbólica inapelable. Al hablar de sí y de la identidad en general, estas autoras consiguieron que los sentidos asociados al significante mujer proliferaran, con lo cual, en sus obras, generar un propio “yo” supuso también el cuestionamiento y/o el (re)conocimiento de otras imágenes previas a este proceso de escritura.

Una particularidad que podría ser útil para acercarse a este fenómeno es el desecho de ciertas valoraciones de la mujer ciudadana, frecuentes en el imaginario venezolano hasta finales de los años cincuenta. Recordemos que a partir de 1958, de manera progresiva, la producción mediática de sujetos femeninos comenzó a acusar transformaciones que apenas se asomaban en los años anteriores. Por ejemplo, la polaridad virginidad/prostitución como herramienta para clasificar y controlar a los sujetos femeninos que fue empleada de manera recurrente desde el siglo XIX³ (Mannarelli, 1999) se astilló de manera abrupta con el nacimiento del proyecto democrático; por

³ María Emma Mannarelli en su libro *Limpias y modernas* (1999) propone que a favor de la urbanización y el desarrollo de las naciones, en la primera mitad del siglo XX, se atribuyó a la mujer la labor de salvaguardar la familia, de reproducirse y de sostener el matrimonio. Por eso, la criminalización de la mujer trabajadora se llevó a cabo a partir de la reconstrucción del estereotipo cristiano de la prostituta –equivalente, casi en términos absolutos a cualquier sujeto femenino deseante–, como la portadora del pecado, de la seducción y, en consecuencia, la causante del caos y la pérdida del paraíso.

ello, comenzaron a perfilarse en los diarios de circulación nacional nuevas tipologías femeninas que si bien derivaban de manera más que evidente de la visión más tradicional de la mujer, proponían nuevos espacios –aunque no por nuevos, menos reductores– para la articulación del discurso femenino.

Aparecen entonces nombres como los de Ida Gramko o Ana Enriqueta Terán a la par de los de poetas tan reconocidos por la máquina cultural (Sarlo, 2000) como Vicente Gerbasi; se reseñan con la misma amplitud exposiciones plásticas de mujeres artistas como Mercedes Pardo, y de pintores altamente reconocidos como Jacobo Borges u Oswaldo Carreño; e, inclusive, algunas autoras como la misma Helena Sassone o Lucila Palacios son invitadas a participar como colaboradoras en suplementos literarios de la talla del *Papel literario*, de *El Nacional* y, en ocasiones, hasta firman textos y reseñas incluidas en publicaciones de corte más académico como la *Revista Nacional de Cultura*.

En otras palabras, ya para la década de los sesenta, la existencia de una mujer intelectual en el campo cultural venezolano resultaba innegable, lo que –progresivamente– hizo que esta subjetividad se desprendiera del estereotipo de la prostituta.⁴ Ahora bien, este constructo de una mujer que produce y evalúa discursos debía definirse y ser definido desde el poder sin desplazar de manera absoluta la imagen del sujeto letrado que organizaría la nación, por ello, muchos de los discursos mediáticos de la época se encargaron de determinar quién era y quién no era una mujer intelectual.

Ciertamente, el contenido de las representaciones de las mujeres venezolanas había variado de manera terminante; sin embargo, muchos de los mecanismos de represión/representación empleados por la publicidad –como la sobresexuación del cuerpo o la reducción de la identidad a la pose– sufren

⁴ Sin duda, esta asociación automática apareció en Venezuela desde antes de la llegada del siglo XX; no obstante, es digno de mención que a finales de los treinta y comienzos de los cuarenta, en semanarios de corte progresista, como *Fantoches* o *El morrocay azul*, aparecieron de manera recurrente caricaturas firmadas por Baco, Medo o Leoncio Martínez, donde se empleaba con cierta ambigüedad el término “mujer pública”, para inscribir en un mismo campo semántico a las mujeres que exigían el derecho al voto, aquellas que trabajaban como empleadas en organismos públicos y las prostitutas. Progresivamente, como se verá en la indagación, esta imagen se fue cuarteando hasta el punto en que muchos de estos caricaturistas, poco antes de 1947, cuando finalmente se aprueba la solicitud del voto femenino, evalúan de manera favorable y hasta tratan como sus iguales a determinadas intelectuales como Graciela Rincón Calcaño y Olga Luzardo.

variaciones mínimas. En otras palabras, si bien se propone un deslinde entre la mujer intelectual y la actriz de cine o cualquier otro objeto decorativo en este período, no hay una renuncia —ni la habrá hasta muchos años después— a la fotografía como un recurso compartimentador, a la objetivización de la mujer en la sociedad, ni a la frivolidad del discurso femenino dentro de ciertos círculos intelectuales. Por el contrario, el rostro de diferentes mujeres seguirá siendo la forma de ilustración más frecuente en los medios impresos de circulación nacional, lo que servirá —además— para reducir cualquier posibilidad de expresión femenina a un órgano o a un rostro vacío.

Basta recordar cómo, en los años sesenta, la prensa venezolana comenzó a regodearse en las elecciones de sus reinas de belleza. Ciertamente, la reconstrucción del mito de las mujeres venezolanas como las más hermosas del mundo —acompañado del refuerzo de sus posibilidades de conseguir esposo, la mercantilización de la belleza y la reafirmación de la incapacidad femenina para realizar alguna labor distinta a decorar— se había iniciado en Venezuela con la premiación de Susana Duijm como Miss Mundo 1955. A pesar de ello, la proliferación de los medios de comunicación masivos durante la década siguiente, permitió —por una parte— asentar en el imaginario venezolano la capacidad ornamental de las mujeres y —por la otra— reiterar esta condición como una de las pocas vías de acceso al espacio público ofrecido a las mujeres. Así pues, junto a las fotografías de reinas de belleza como Mariela Pérez Branger o Peggy Kopp, se inscribían también las de las mujeres escritoras o artistas, quienes —a pesar de ser virtuosas y de tener una fisonomía particular irrenunciable— seguían siendo, por encima de todo, físicamente deseables.

De hecho, esta misma reducción del sujeto femenino a la imagen pura y carente de contenido, empleada durante siglos en Occidente (Lipovetsky, 1999), permite en este caso particular que la mujer deseante o practicante del sexo fuera relegada a los remotos espacios de la memoria o, en caso de que las voces negadoras de esa construcción se hicieran demasiado estridentes, recluida en los límites de la ficción. Las promociones de las películas servirán como uno de los elementos más eficaces en la consolidación de ese estereotipo; no obstante, aun en estas representaciones tan evidentemente clasificadoras, se cuelan con relativa periodicidad discursos que proponen la existencia y, más aún, la diversificación de las subjetividades femeninas.

Por ejemplo, los desplazamientos subjetivos que definían este nuevo imaginario rescatan un antiguo estereotipo que desde hacía varias décadas tan sólo se asomaba tímidamente: la mujer animal.⁵ Ahora, se presentará no sólo dentro de las imágenes del cine porno,⁶ sino también en las crónicas rojas⁷ y otros espacios de la prensa nacional, el nuevo perfil de la mujer incapaz de acceder a cualquiera de los espacios delimitados por la lógica. Lo más agresivo de esta representación es que se encarga de inscribir únicamente en esos cuerpos insalubres, en el mejor de los casos, el deseo sexual femenino; en los más violentos, cualquier práctica sexual con fines no reproductivos.

Ahora bien, como consecuencia de los desplazamientos que habían llevado a cabo los sujetos femeninos dentro del mapa nacional —que habían pasado, en menos de cincuenta años, de ser entes acrílicos y sangrantes a tener

⁵ Esta animalización de la mujer era de uso frecuente y permitido, por ello su rescate en la década de los sesenta no es del todo sorprendente; no obstante, existen pequeñas variaciones que deben ser tomadas en cuenta. Por ejemplo, la función biológico-reproductora de la mujer ya no se manifestará de manera explícita, aun cuando permanezca subyacente a la irracionalidad femenina; igualmente, el sentimiento de compasión hacia estos animales hembras que determinaba la publicidad de los años treinta y cuarenta, quizás como producto de la moralización aguda de los años 1948 - 1958, comenzará a ser desplazado por una condena social que rescata de manera automática a la mujer pecadora del discurso judeocristiano; por último, en estos años se propone una vía fácil para huir de —y no sólo controlar— esta animalidad; a pesar de ello, esta salida sigue constituyendo un saber elíptico y no masificable.

⁶ Quizás, precisamente, esta sobreexhibición de la pornografía se constituye como uno de los orígenes del lugar enunciativo reclamado por las escritoras venezolanas de los sesenta. La presencia de esas tipologías femeninas en el cine sugiere una posibilidad de existencia en un referente que ha sido llevado a los límites de lo grotesco. En *Las estrategias fatales*, Baudrillard propone: *Así pues, podía existir una especie de astucia por parte de la pornografía tradicional. Lo porno dice en el fondo: en alguna parte existe un sexo bueno, puesto que yo soy su caricatura. Existe una medida puesto que yo soy su exceso. Ahora bien, toda la cuestión está ahí: ¿existe un buen sexo en alguna parte, un sexo como valor ideal del cuerpo, como "deseo" y que debe ser liberado? El estado virtual de las cosas, el de una explicitación del sexo, responde: no. El sexo puede ser perfectamente liberado, perfectamente transparente, no sólo sin deseo sino también sin placer (pero es algo que funciona)* (Baudrillard, 1984: 63). Precisamente ese es el punto de quiebre. No hay dentro de la autoescritura de las mujeres venezolanas en la década de los sesenta un intento por reivindicar su sexualidad frente a lo que muestra de ellas el cine pornográfico, sino más bien una apuesta por evidenciar que el deseo, el sexo, su práctica y su lectura trascienden cualquier discursivización posible.

⁷ A diario, las referencias a las mujeres asesinas en las páginas rojas circulaban por diarios como *El Nacional* o *El Universal*; por ejemplo, en abril de 1964 se incluía una crónica titulada "Mató a un estudiante al reclamarle un juguete que ganó su hijo en una rifa". Luego, se pasaba a relatar la ira experimentada por una mujer de veintidós años, madre de dos niños, al ver que un hombre le robaba un trencito a uno de sus hijos. Curiosamente, la única referencia que se hace a las palabras o pensamientos de la mujer proponen: "dijo a los detectives que la interrogaban que mató al estudiante al enloquecer", es decir, sólo se refleja su discurso para corroborar su irracionalidad. Estas mujeres y su aparición en la crónica roja se multiplicarán mecánica y exponencialmente a medida que transcurren los sesenta; de hecho, casi por agotamiento, las escritoras venezolanas de esta década —al igual que otras mujeres intelectuales— se ven en la necesidad de reproducir el estereotipo de la locura y la irracionalidad femenina como única manera de posicionarse frente al mismo. Hasta que la apropiación de este estereotipo sirva para redefinir la relación de la mujer intelectual con su deseo y sus prácticas sexuales.

derecho a divorciarse, posibilidad de votar y derecho a participar en actividades políticas de distinta índole— el reconocimiento de la sexualidad femenina dentro de los márgenes del proyecto de democratización resultaba imperioso; no obstante, permitirle a la mujer intelectual la experimentación y el disfrute del sexo hubiera supuesto para la intelectualidad venezolana de los años sesenta la cesión demasiado abrupta de un espacio de control. No se podía pues abrir un espacio en el pensamiento, en la academia y en otras esferas de la alta cultura y renunciar, al mismo tiempo, al dominio de los cuerpos en el espacio privado.

Por ello, la corporeidad femenina en un medio tan significativo como el cine apareció asociada a títulos como “Agencia de vicios”, “Sexo febril”, “La flor desnuda” o “La Amante”, donde se dejaba claro —una vez más— que la sexualidad femenina era asunto de hombres. Curiosamente, en buena parte de los afiches promocionales aparecidos en prensa —hasta aquellos que anunciaban las películas con escenas de lesbianismo— las fotografías iban acompañadas de advertencias o comentarios dirigidos a un lector masculino. Asimismo, la capacidad atribuida a los hombres para, por medio del acto sexual, “hacer mujer” a las hembras de la especie es también reforzada dentro de este espacio de comunicación.

Quizás el elemento más violento de los que componen este proceso no radique en la exclusión absoluta de la mujer de cualquiera de sus espacios de comunicación —recordemos que el cine pornográfico era, o al menos debía ser, producido, promocionado y/o consumido por hombres—, sino en el carácter animalizador y contagioso que definía a las mujeres representadas, frente a la incapacidad de reacción del hombre racional. De hecho, este elemento distintivo de las películas pornográficas de la época bien puede leerse en otras manifestaciones del cine y del teatro consumido en la década de los sesenta en Venezuela.

Sin ir muy lejos, para esos años circulan dentro de los medios de comunicación masivos los rostros de mujeres criminales. Aquellas heroínas trágicas y suicidas que protagonizaban el melodrama urbano de los años cincuenta pasan a ser sustituidas por un personaje igualmente irracional y, por tanto, peligroso para la estabilidad de la nación. La única diferencia radicaba en el desplazamiento del objeto de la destrucción. Ahora la irracionalidad supone

el deseo de acabar con el Otro y no consigo misma.⁸ Es decir, ya esta mujer no enloquece de amor, ni se sacrifica, ni se deja morir, sino que decide de manera autónoma y, por ello, es capaz de tomar una determinación –conscientemente ajena al orden patriarcal– que le permite solucionar su problema.

A esto se suma la aparición de elementos residuales que si bien no se incluían de manera constante dentro de la publicidad, sí tuvieron alguna figuración en los años sesenta y parecían contradecirse de una manera abierta con otras expresiones publicitarias que, inclusive, figuraban en los mismos medios de comunicación social. Aun más, en ciertas ocasiones fue posible ver en una misma página de periódico mujeres animalizadas, intelectuales llenas de amor por los niños y amas de casa sonrientes, sin ningún deseo de dejar de serlo.

Por ejemplo, durante los primeros cinco años de la década de los sesenta hubo un proceso publicitario-persuasivo en los distintos medios impresos donde se trataba de convencer a las amas de casa de la importancia de tener un calentador eléctrico en casa. La campaña se distinguía por el slogan “Eléctricamente hablando: Ud. necesita agua caliente”. Curiosamente, cualquiera de los textos que justificara el uso de este artefacto –moderno y, por extensión, deseable dentro del imaginario venezolano– iba dirigido a la mujer. Así se hablara dentro de los mismos del lavado de la ropa, del proceso de afeitarse la barba del jefe del hogar, del fregado de los platos o de cualquier otra actividad que desempeñara la familia, le correspondía al ama de casa tomar la decisión de adquirir un calentador, pues la casa continuaba siendo su espacio de dominio.

En un gesto que todavía es frecuente ver en los comerciales de productos para la limpieza del hogar, las fotografías que acompañaban estos textos

⁸ En su artículo “Mujeres que matan” (1996), Josefina Ludmer propone que *Desde el delito, desde el otro lado de la frontera, los cuentos de mujeres que matan encadenadas abren un mundo de correlaciones y torsiones, que no solamente terminan en cierto lado de la “realidad”. Géneros sexuales, géneros literarios y géneros de la imagen y del espectáculo de la pasión podrían funcionar históricamente de modos semejantes, y podrían coincidir en sus torsiones, con la condición de que se ponga “en delito” la representación femenina* (797). Es decir, la autora propone que es posible invertir la carga de la prueba dentro de este proceso de criminalización del sujeto femenino siempre y cuando el mismo se ponga en relación con las otras mujeres que matan del imaginario occidental. Entonces, en el caso particular de la Venezuela de los años sesenta, la construcción de este ser adscrito al lado oscuro de la ley bien podría suponer un punto de fuga para una serie de autoras que en busca de un “yo”, renuncian a los mecanismos más convencionales de identificación.

mostraban mujeres sonrientes y complacidas de tener agua caliente. Su rostro ocupaba el primer plano —como era costumbre hasta entonces— el cuerpo iba cubierto por la ropa más conservadora posible que, a su vez, era tapado por un delantal. En otras palabras, el ama de casa conforme y feliz tendría acceso a la modernidad porque la misma llegaría hasta su hogar, lo que le permitiría cumplir de manera más satisfactoria con sus obligaciones “naturales” al interior de la familia.

La paradoja surge cuando esta campaña —junto a otras tantas que reforzaban los estereotipos de género de las décadas anteriores— se veía cara a cara con otros discursos publicitarios menos convencionales. Por tomar algunas de las cientos de representaciones, podría hablarse de la publicidad desarrollada por una famosa marca de relojes donde la fotografía en corte de hombros de una mujer iba acompañada por la expresión “La gente puntual confía en *Westclox*” o la publicidad de un “Optiscopio”, que era ofrecido a arquitectos, dibujantes, decoradores, rotulistas y calígrafos, sugeridos por la caricatura de tres rostros masculinos y uno femenino.

En otras palabras, si bien es cierto que para la década de los sesenta se había diversificado el modelo de la feminidad dentro del imaginario nacional y ya se inscribía a la mujer dentro de la categoría de “gente” e, inclusive, algunos discursos de consumo masivo reconocían la presencia femenina dentro del espacio laboral como determinante, todavía los residuos de la mujer doméstica conseguían entorpecer el reconocimiento de la mujer intelectual —que, de alguna manera, había conseguido con sus pares— dentro de espacios sociales de fácil acceso.

Probablemente, el rubro del consumo que acusó cambios de manera más evidente fueron el cigarrillo y el alcohol, no solamente porque la publicidad de estos productos que la tradición definía como masculinos se abrió hacia las consumidoras, sino además porque las representaciones de las relaciones intergeneracionales cambiaron por completo. Ahora las mujeres participaban activamente en el consumo, es decir, no sólo servían el trago, vendían el cigarrillo o se maravillaban ante la elegancia del carro de un hombre, sino que además se fotografiaban de cuerpo entero con un cigarro en la mano —como en las publicidades de *Fortuna*, marca que hasta entonces sólo había empleado como modelo figuras masculinas— brindaban con varones en

igualdad de condiciones y consumían las mismas bebidas alcohólicas que hasta entonces habían sido promocionadas sólo para hombres.

Quizás entre las publicidades más llamativas está la de la bebida “Martini”, donde el hombre elegante que bebía fue sustituido progresivamente por la imagen de dos manos –una perteneciente a un hombre y otra a una mujer– que brindaban por los grandes momentos que, según las frases publicitarias, se podía asumir que pertenecían a los dos. También resulta interesante que ahora las mujeres condujeran y, a diferencia de la publicidad de concesionarios como CARS, en la década de los cincuenta, donde elegían al hombre por el carro que manejaban –sin abandonar su tendencia a la frivolidad– eligieran pareja pensando en el vehículo que ellas podrían manejar después del matrimonio.

A esto se suma que serán más o menos comunes las representaciones de pintoras, escritoras, periodistas e, inclusive, de mujeres que desempeñan la función política acompañadas de niñas o de artistas más jóvenes destinadas a seguir sus pasos. En los años sesenta venezolanos, los anuncios de exposiciones o de lecturas de poesías ya no irán seguidos de rostros fácilmente extraídos del afiche promocional de alguna película extranjera; al contrario, en ese período histórico, la intelectual venezolana se transformará en una suerte de “educadora” de almas jóvenes y su función social será la de iniciar a las otras mujeres –ahora que el apelativo está socialmente aceptado– a participar del mundo de la creación.

También son comunes representaciones de niños y jóvenes contemplando las exposiciones o leyendo los poemas escritos por mujeres. Un ejemplo ilustrador lo constituye la reseña de *El Nacional* a la exposición “Signos”, de Mercedes Pardo. En el título se promociona la muestra plástica pero, como era costumbre, el cuerpo del texto se dedica casi en la totalidad de la escritura a la pintora. El deseo de hallar una verdad en cada discurso, que todavía pervive en los años sesenta, hace que para hablar de la pintura se hable de la biografía de la artista; sin embargo, la particularidad de esta referencia en prensa está en la fotografía que la acompaña.

Como era de esperarse, el lugar subjetivo de la intelectual maternizada tampoco fue aceptado de la mejor manera por la mayoría de las pintoras, escritoras y periodistas venezolanas de los años sesenta, de ahí que sus pro-

ducciones muchas veces tendieran a desestabilizar este tipo social; no obstante, la crítica académica fue una aliada incondicional para estas representaciones mediáticas al momento de censurar cualquier producción femenina que se escapara de los límites del molde de la artista-educadora.

Como la mayoría de los movimientos normativos, este proceso de representación produjo reacciones inmediatas. Se publican —como respuesta, punto de diálogo y hasta desescritura de estos tipos sociales circulantes— en la década de los sesenta una cantidad incontable de libros de poesía, narrativa y dramaturgia escritos por mujeres, acompañados de una recepción que siempre o casi siempre se encargaba de recordar la cercanía o lejanía de la producción en cuestión del lugar de enunciación premodelado. Sin duda, esta posición revisionista y el gesto autoescritural bien podría definir la obra de Elisa Lerner, Elizabeth Schön, Victoria Duno o de la misma Helena Sassone, de cuya obra hablaremos con más detenimiento más adelante; pero lo más curioso a este respecto es la marca de género que supuso este carácter intertextual en la escritura, que es poco visible dentro de las obras de sus contemporáneos masculinos.

A esto se suma que en ese entonces ya las mujeres habían accedido a espacios editoriales más o menos legitimados dentro del campo cultural; por ello, su escritura resultaba potencialmente más peligrosa y debía ser modelada desde el discurso rector de la crítica. Aun más, teorías filosóficas y políticas, como el psicoanálisis y el feminismo, estaban al alcance de las mujeres, lo que aunado al reducido espacio que para entonces tenían los sujetos femeninos en la Academia, hizo que las ficciones de las mujeres escritoras se erigieran como el lugar ideal de reflexión y deliberación teórica en torno a las ideas que estaban en boga para entonces.

Un ejemplo interesante para comprender este fenómeno lo constituye el cuento “Paralelepípedo”, de Helena Sassone, incluido en su libro *Entre cuatro paredes* (1969), donde la autora no sólo se encarga de construir a la mujer intelectual por medio de su escritura, sino que además consigue diseñar una plataforma de diálogo con las representaciones mediáticas del sujeto femenino que circulaban por entonces en la prensa venezolana, al tiempo que proporciona al lector una serie de herramientas teóricas que permitirán comprender lo que ella, en tanto mujer intelectual, pretendía decir.

El cuento se inicia con una puesta en cuestión del saber psicoanalítico por parte de la autora; de hecho, gira en su totalidad alrededor de la revisión de la premisa básica de esta disciplina: el control del deseo. Una y otra vez, dentro de "Paralelepípedo", Sassone reiterará que el flujo constante permite y hasta propicia la emergencia del "yo", mientras que las categorías que parten de la construcción y/o adscripción en una realidad tienden a obturar cualquier forma alternativa de existencia, al tiempo que impiden la reevaluación social, ética y política de la sociedad.

Asimismo, la pregunta tradicional del psicoanálisis en tanto la constitución del "yo" que involucra bien sea la relación del "yo" con lo simbólico o bien la relación del "yo" con el lenguaje, es desplazada —al interior de este texto— por la pregunta en torno a la relación del "yo" con los indecibles. Por lo tanto, la noción psicoanalítica de la imagen como superficie capaz de conciliar las relaciones y de constituir identidades se desmoronará dentro de estos cuentos para dar paso al deseo no controlado que desdice el saber médico psiquiátrico en casi todas sus expresiones.

Quizás esa sea una de las principales justificaciones de la condición reactiva de "Paralelepípedo" (1969), de Helena Sassone. Este cuento propone una lectura ideológica, fragmentaria y desestabilizante de todas esas tensiones contenidas en la escritura de mujer de los años sesenta venezolanos, pone en tela de juicio el saber médico y psicoanalítico, al tiempo que intenta revisar las representaciones de sujetos femeninos que atravesaban el imaginario nacional para entonces.

A diferencia de lo que ocurría con las obras venezolanas escritas por mujeres en décadas anteriores, ya en los años sesenta las mujeres accedían a editoriales de importancia relativa. De hecho, *Entre cuatro paredes* (1969), el texto donde estuvo incluido "Paralelepípedo", fue publicado por Monte Ávila Editores. La contratapa lo anuncia como un conjunto de cuentos que tienen en común su búsqueda por "poner de relieve las fuerzas alienantes del mundo"; más adelante se añade que "El enajenamiento desyoiza, desarraiga, nos convierte en seres confusos, desconectados. Toda esta atmósfera existencial la expresa la autora dentro de varios estilos". Es decir, el libro de cuentos se anuncia como una reflexión existencial acerca de la condición huma-

na en relación con el mercado, al tiempo que asegura una ausencia de identidad y de cualquier anclaje subjetivo.

A pesar de ello, no es difícil ver desde las primeras líneas del cuento el gesto autoescritural de la autora. Las líneas de fuga que cruzarán todo el cuento se asoman desde sus primeras líneas. La historia se encuentra enmarcada en un discurso vanguardista más o menos difundido en la Venezuela de los años sesenta, presenta una grafía diferente a la del resto de los cuentos del libro, que emula la máquina de escribir empleada por el personaje protagónico.

El inicio es un epígrafe sin autor conocido que —al igual que una serie de imágenes referidas en el texto— regresa al lector al punto de partida. Literalmente expresa: “Dentro de las posibilidades mentales del hombre o todo es realidad o todo es mito. El filo de una hoja de papel separa lo normal de lo anormal” (Sassone, 1969: 89). En otras palabras, la reflexión en torno al lenguaje y a sus productos incluida en este cuento, lejos de ser anecdótica, abandona el espacio textual para adquirir esos aires de sentencia capaces de regresar al lector al punto de origen del acto mismo de escritura.

A partir de aquí, Sassone habla del pensamiento, de la realidad y del hombre como productos lingüísticamente derivados, cuyo soporte básico es un desarrollo conceptual que a su vez se reconoce hechura de un discurso. Por eso, el contenido de esta suerte de monólogo delirante queda supeditado y casi desplazado por la palabra en sí y por su poder constructivo. A medida que avanza el relato, el lenguaje se va despojando de su capacidad comunicacional y, por ello, se va sobrecodificando hasta convertirse en un elemento indisociable por la autoridad. Curiosamente, este mismo mecanismo —esbozado desde el primer párrafo del relato— permite dentro de la escritura de Helena Sassone el cuestionamiento del saber psicológico y, por extensión, del saber científico:

El otro día me preguntó (doctor)(Doctor) Dr. Valera dio a entender que no me justipreciaba como escritora (poeta)- si conocía el automatismo psíquico puro; naturalmente, le contesté que sí, que era el postulado del que partieron los surrealistas y añadí que resultó ser falso, ya que el automatismo no era tal, al ser calculado. No importa ese resultado literario, al menos desde mi punto de vista de psiquiatra, ya que no le pido una obra

de arte, y me interesa más el desorden de su pensamiento que el equilibrio. Bueno, pues ahí va; para usted la perra gorda, como dicen los chulos de mi pueblo (Sassone, 1969: 91).

De hecho, uno de los elementos más irónicos que componen ese texto es precisamente el hecho de enunciarlo a partir de la solicitud de un sujeto autoritario que, además, niega el saber empírico o literario de la paciente e intenta ejercer sobre ella un acto de dominio. El científico, para clasificar y ordenar, exige que se muestre desequilibrada porque él —al igual que cualquier otro intelectual orgánico— tiene la facultad de reorganizar, clasificar y dar nombre a los diferentes estados de conciencia del individuo.

Curiosamente, el título del cuento remite a la idea de espacio cerrado, de dominación, de vigilancia. Dentro del paralelepípedo referido en el título de la obra, cualquier ejercicio de control es posible; no obstante, al reducir la máquina psicológica y médica en general al estadio de discurso puro, las formas de dominación fundamentadas en el encierro y en la clasificación pierden todo su sentido:

en mi pueblo ser psiquiatra era por entonces algo muy raro e importante; las damas distinguidas y honestas, esas que hacen el amor por una discreta abertura del camión, lo invitaban mucho a sus fiestas; hacía planteamientos sobre hojas de papel muy del gusto de todas nosotras (...) recuerdo en particular uno que trataba de averiguar la clase de animal que uno hubiera querido ser de no haber nacido humano. Una señora gorda respondió que caballo de carreras y yo le dije: hubiera querido ser águila. Ya lo veo, su mirada de fauno averiguador; sí, usted es el fauno, doctor ¿no estoy loca? Bueno, podré decir lo que pienso sin ofender; porque sabrá que cada cual se ofende según sus convicciones (Sassone, 1969: 95)

Asimismo, la comparación entre el médico psiquiatra y el personaje mitológico trae consigo al menos tres reflexiones posibles. En primer lugar, la paciente deja claro que para ella el Fauno sólo mira —o vigila al rebaño, como es referido en la literatura clásica— con el afán de controlar; en segundo lugar, el Fauno es al mismo tiempo un águila, es decir, tiene carácter depredador y, por tanto temible; no obstante, la referencia directa al hombre con patas de cabra no sólo excluye al médico del campo de la racionalidad

dad, sino que además deja en claro que dentro de los límites del mismo no puede existir.

La comparación remite abiertamente no sólo a la inutilidad del discurso médico, sino también y al mismo tiempo a su falsedad. La denuncia pasa, además, por el cuestionamiento a la estructura racional: el lenguaje es artificioso y calculado, luego, es inútil porque no permite el acceso ni al deseo, ni a la identidad que subyacen en él. Se abre entonces una fisura clara en el deseo de control del analista, puesto que —como dice Pierre Bordieu (2000)— la única posibilidad de ejercer algún acto de poder simbólico es si el ente que la soporta asume como propio el discurso del opresor.

Esta particularidad le da una nueva perspectiva al subtítulo del texto. El hecho de que el personaje llame a su escritura “informe autobiográfico libre” propone la pista principal para leer el gesto autoescritural contenido en el mismo. Gesto que, además, contendrá una buena dosis de rebeldía frente al pretendido ejercicio de disciplinamiento que quiere llevar a cabo el saber. Se trata pues, de una forma de desconocer el poder del discurso que organiza, dispone y clasifica; de una reflexión en torno a las posibilidades de intervenir las representaciones mediáticas que le habían otorgado alguna luminosidad a lo largo de la década de los sesenta.

Por ello, para hablar de sí, el personaje central se ve en la necesidad de declarar su encierro y la insuficiencia comunicativa del lenguaje, de la escritura y de su interlocutor. En segundo lugar, se cuestiona las nociones de saber y de progresión para —desde ese terreno inestable— decir de sí. A pesar de ello, la conciencia —esa fragilidad en la herramienta de construcción— no determina que el sujeto renuncie a ella, por el contrario, el lenguaje, los intercambios simbólicos y la imagen se continúan empleando reiteradamente pero no para decir verdades sino para investigar cómo se conformaron esos absolutos sobre los que debe regir la propia identidad:

Oír eso por años, doctor; ser centro de atención en un colegio totalmente burgués, lleno de retoños bendición de Dios, de hijas de hogares santos, nietas de hombres y mujeres que no fornican. Pero qué importaba, yo era igual en la apariencia, con las medias altas, los zapatos de negro charol, el traje de organdí, la pamelita a juego. (Sassone, 1969: 107)

Resulta más que obvia la referencia a ese sistema disciplinario que pasa por la uniformidad (Foucault, 1989). Al equiparar la imagen y el discurso, probablemente, se homogeneizarán también los pensamientos; sin embargo, por medio de una renuncia al futuro como espacio prometedor —que se refleja no sólo en el tono cíclico del discurso, sino en la anécdota misma que atenta contra el tiempo— el personaje central encuentra un punto desde donde huir de esa generalización que si bien promete el hallazgo de una identidad, supone también la idea de encierro sobre la que se vuelve reiteradamente en este texto.

Asimismo, la renuncia al “progreso” como espacio de la construcción subjetiva lleva consigo la renuncia al pasado como espacio de seguridad y a la Historia como ciencia confiable. Ciertamente, no hay dentro de este texto un anuncio claro que niegue el tránsito del tiempo, los sucesos que han acontecido, ni el hecho de que algunas cosas hayan sucedido o dejado de suceder; sin embargo, sí hay dentro de este discurso una referencia clara a la discontinuidad y, más que ello, a la arbitrariedad sobre la que se fundamenta la memoria, a la discrecionalidad del sujeto de elegir sus propios elementos legitimadores y forjadores, y un proceso de relativización de la formación del “yo”:

Ya sabe, doctor, que los sentimientos se reponen, igual que se repone un órgano. De no ser por la capacidad de olvido y de renovación sería imposible la continuidad histórica, la estructuración familiar y ni siquiera la ciencia. Los héroes no recuerdan, no recuerdan los amantes, las madres no recuerdan, no recuerdan los criminales. Dios no recuerda, no recuerda el Diablo. Nada es absoluto, nada es total. (Sassone, 1969: 118)

Evidentemente, la única posibilidad de existencia y de construcción de un “yo” radica precisamente en una ruptura directa y franca con el imaginario que permita el nacimiento de un nuevo régimen de verdad. Por ello, la mujer escritora ficcionalizada dentro de este último texto se encarga de explicitar los peligros de la identificación maquinal y de la elección —o la resignación frente al designio— de un espacio de identidad automático, basado en un referente subjetivo predeterminado y no construido con plena conciencia de estarlo haciendo. Es decir, dentro de este texto se revela que el

acto de escritura mismo llevado a cabo por una mujer —contrariamente a lo que ocurre no sólo con la autobiografía tradicional, sino además, con la escritura fundacional venezolana— supone la renuncia a la subjetividad propia como el origen de toda significación, al tiempo que llama a resignificar las prácticas que han dado origen tanto a las subjetividades preexistentes como a la propia subjetividad.

Por ello, más que el “descubrimiento” que se pretendía llevar a cabo desde la máquina psicológica, esta escritura definida por la autora, en un tono completamente impersonal, como un relato “concebido dentro de una técnica formal que tiende a plasmar la espontaneidad con que el personaje va mostrando su transitar psicológico” (87), pasa a ser un evidente proceso de autoescritura y de definición del lugar de enunciación. Por ello, se podría definir “Paralelepípedo” como un ejercicio de libertad, no porque el personaje sea capaz de ejercer algún acto de poder en la escritura, ni porque desplace a la autoridad en el momento de apropiarse del lenguaje, sino porque el propio personaje —a pesar de las limitadas opciones y de los irrenunciables condicionamientos sociales— elige de manera conciente las agencias sociales sobre las cuales sustentará su “yo” aunque, para los espacios de poder, esta identidad voluntariamente construida siga constituyendo un elemento intraducible que demanda una clasificación dentro de su maquinaria:

-Dígame algo, doctor, ahora que termina de leer esta cosa que literariamente no sabría catalogar. Pero no me responde, se limita a buscar la letra de mi apellido en el fichero, y encarpetada y con un número, allí me deposita. Lo veo volverse con chispas de conocimiento en la mirada: -Los martes de cinco a seis tiene que pasar a psicoanálisis. (Sassone, 1969: 130)

Evidentemente, el ejercicio de libertad llevado a cabo por la voz narrativa no es capaz de anular el impulso clasificador de las posiciones de poder. Pues la relación que establece este “automatismo psíquico puro” y la máquina psicológica no será de confrontación, sino de estimulación. Por ello, este “yo” rebelde atribuido a la mujer escritora dentro de la obra de Helena Sassone consigue retar los esfuerzos de dominación que se han tejido sobre la mujer intelectual. Sin decretar la desaparición de las representaciones limitantes, al “ejercer su libertad” la mujer escritora que protagoniza este

relato obliga a los personajes que representan posiciones de poder a intentar nuevas formas de control.

Hay pues una manifestación explícita de la incapacidad del saber psicoanalítico de regular el deseo. El personaje central de esta historia no demanda un espacio de salud, sino que —por el contrario— se dirige al médico para llenarlo de su discurso, contaminarlo y demostrarle, por medio de esa escritura que no se diferencia bien de la poesía, de significantes ausentes, donde bien puede residir cualquier subjetividad. A partir de ello, no será posible ni para el saber médico, ni para el psicoanalítico, el control de estas subjetividades por medio de la clasificación de la identidad femenina desde tipos universales. La revelación del carácter arbitrario de la memoria, de la capacidad de reformular los recuerdos y de la reescritura de la subjetividad —ahora entendida como un constructo— harán que cualquier ejercicio de poder se sustente sobre las particularidades del sujeto oprimido, lo que abrirá aún más las posibilidades de renuncia a ciertas exigencias de rol atribuidas a cada subjetividad.

El lenguaje será entonces —a pesar de su capacidad normativa— tanto el medio como el fin de la mujer escritora, pues a través de esta herramienta no sólo será posible renunciar a cualquier actividad de exclusión, sino además edificar un “yo” que denuncie desde su misma estructura cómo los otros discursos pueden ser transformados. Así pues, la apuesta por la recodificación de la mujer intelectual y de sus espacios dentro del campo cultural no se fundamenta en el reclamo de equidad o de espacios donde erigirse como dominadora, sino precisamente en el despojo de esos lugares previamente significados por las ciencias médicas, el saber psicoanalítico y la representación mediática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, O. (1972). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Editorial Nuevo Tiempo.
- Baudrillard, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1985). *El antiedipo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores.

- Giménez, L. (1955). *Anastasia*. Caracas – Madrid: Ediciones Edime.
- Leyzeaga, I. (1955). *Varias locas y yo*. Caracas: Imprenta López.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Ludmer, J. (1996). Mujeres que matan. *Revista Iberoamericana*, 176-177, 781-797.
- Mancera Galletti, Á. (1958). *Quiénes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas-México: Caribe.
- Mannarelli, M. E. (1999). *Limpias y modernas*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Monteyro, E. (1938). *Caminos. Cuentos de hospital y otros*. Santiago de Chile: Talleres Zig-Zag.
- Ramos, D. (1943). *Seis mujeres en el balcón*. Caracas: Biblioteca Femenina Venezolana.
- Sarlo, B. (2000). *La máquina cultural*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Sassone, H. (1969). *Entre cuatro paredes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Zizek, S. (2000). *Mirando al sesgo*. Buenos Aires: Paidós.

MARIANA LIBERTAD SUÁREZ

Diplomada en Estudios Postdoctorales del CIPOST (Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales), Doctora en Filología hispánica de la Universidad Complutense de Madrid, profesora Asociada a Tiempo Integral del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Miembro del Centro de Investigaciones Literarias y Culturales de América Latina. Líneas de investigación: Estudios de género, literatura venezolana, autoescritura y autoría femenina.