

Universidad Central de Venezuela  
Caracas, enero-julio 2020  
Volumen 25, Nº 55  
ISSN 1316-3701  
Depósito Legal PP199602DC3806

revista venezolana de estudios de la  
**mujer**

*Teoría feminista, literatura y otras artes*



**CEM** Centro de Estudios de la Mujer

## **UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA**

*Rectora*

**Cecilia García Arocha**

*Vicerrector Académico*

**Nicolás Bianco Colmenares**

*Vicerrector Administrativo*

**Bernardo Méndez Acosta**

*Secretario*

**Amalio Belmonte Guzmán**

## **CENTRO DE ESTUDIOS DE LA MUJER**

*Directora*

**Isabel Zerpa**

*Coordinadora de Investigación*

**Cristina Otálora**

*Coordinadora de Extensión*

**Alix García**

*Vocales*

**Gioconda Espina**

**Alba Carosio**

## **REVISTA VENEZOLANA DE ESTUDIOS DE LA MUJER**

*Directora*

**Alba Carosio**

*Comité Editorial*

**Isabel Zerpa**

**Gioconda Espina**

**Cristina Otálora**

**María Riera**

**Adicea Castillo**

*Consejo Asesor*

**Magdalena Valdivieso (Clacso)**

**Doris Acevedo (Universidad de Carabobo)**

**Carmen Teresa García (Universidad de Los Andes)**

**Vicky Ferrara (Universidad de Los Andes)**

**Gloria Comesaña (Universidad del Zulia)**

**Ana Silvia Monzón (Flacso Guatemala)**

**Montserrat Sagot (Universidad de Costa Rica)**

Vol. 25, N° 55, agosto-diciembre 2020

**Teoría feminista, literatura y otras artes**

*Dirección*

Alba Carosio

*Edición*

Cristina Otálora

*Concepto Gráfico y Diagramación*

Alejandra Fernández

Esta publicación semestral del **Centro de Estudios de la Mujer**, está concebida como un espacio idóneo para difundir el pensamiento feminista reflejados en investigaciones, artículos académicos, ensayos, informes, reseñas bibliográficas, recuentos de experiencias y otros documentos académicos centrados en el campo de los estudios de género. Entre sus reconocimientos destaca el Premio Nacional del Libro 2009, Mención Revista Académica de Ciencias Sociales y Humanas. Con el propósito de que nuestras voces sean visibles y reconocidas con peso académico, cumplimos con todos los cánones de calidad e indexación internacional que nos permiten estar presentes en Saber UCV, Revencyt, SciELO Venezuela (Colección Certificada), Latindex, Biblioteca Clacso y Dialnet.

ISSN 1316-3701

DEPÓSITO LEGAL N° PP 199602Dc3961

REVENCYT REG- 1997000047

© Centro de Estudios de la Mujer - UCV 2018

Publicación de acceso abierto, bajo la licencia de Creative Commons CC BY-NC 4.0, que permite a otros el uso de los contenidos de su obra con fines no comerciales, siempre y cuando se reconozcan y citen las fuentes y la autoría.



revistadestudiosdelamujer@gmail.com

[http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_vem](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem)

Avenida Neverí, Centro Comercial Los Chaguaramos,  
piso 10, oficina 4. Caracas.

República Bolivariana de Venezuela

58+212.693.32.86 | 58+212.605.05.10

# Índice

- 6 Editorial**
- 10 Artículos**
- 11 Articulaciones y junturas en los debates feministas contemporáneos**  
Mariana Alvarado
- 37 El mito de la belleza mestiza como tecnología de género colonialista**  
Alicia Moncada Acosta
- 46 Chicas ¡qué grande es el cine!**  
Gioconda Espina
- 55 Leyendo a Buñuel con los lentes de Lorca**  
Cristina Otálora
- 64 Las mujeres en el camino de profesionalización de la narración oral en España**  
Isabel Zerpa Albornoz
- 86 Experiencias**
- 87 Los “artivismos” de Meyby y María Emilia con el cuerpo. Aproximaciones y diálogos en el andar/danzar de mujeres negras que construyen estéticas descoloniales desde el Sur**  
María Mercedes Cobo
- 95 Mujer Tambor heredera de la Caracas AfroUrbe**  
Mónica Mancera Pérez
- 110 Femiteca**
- 111 Los goces de las mujeres hetero, homo y trans. Una opinión a propósito de la polémica actual de feministas de la igualdad, trans y queer**  
Gioconda Espina
- 117 Oda a La Imperfección**  
Isabel Zerpa A.
- 119 Brevemente Ella**  
Cecilia Aulí
- 122 Instrucciones**
- 123 Instrucciones para la presentación de originales**
- 126 Instructions for submission of manuscripts**

# Editorial

# Mujeres hablando de mujeres

Cristina Otálora

Mujeres hablando de mujeres en el ámbito de la estética, la literatura, la danza, la música y el cine. Mujeres que aparecen dedicadas a la narración oral, a la experiencia dancística o como centro argumentativo en filmes en donde se expresan sus inquietudes y reivindicaciones, pero también se reconocen los secretos más profundos convertidos en imagen. Y por supuesto, no podía faltar la expresión musical que recoge la ancestralidad afrovenezolana, cuya interpretación ha sido del dominio masculino, pero que ahora lo toman las mujeres, me refiero al tambor. De esto se trata este número de la *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, el No 55, que reúne el material de algunas ponencias presentadas durante el último *Encuentro de investigación en feminismos y género* realizado en el Centro de Estudios de la Mujer, y otros trabajos desarrollados en estos tiempos de pandemia, los cuales transitan entre la poesía y la reflexión de la teoría feminista.

Un número dedicado al tema del arte y la literatura es importante, porque hablar de las mujeres y

sus reivindicaciones, no debe limitarse solamente a contenidos relacionados con la violencia, sino a los logros que, aunque invisibilizados a través del tiempo, han ido tomando el lugar que les corresponde. Porque la lucha de las mujeres, dolorosa en ocasiones, va paralela a grandes conquistas y victorias que no debemos pasar por alto. Pero también es importante acercarnos al arte desarrollado por mujeres y sobre las mujeres, porque su lenguaje nos sirve para aprender y transmitir a otros y otras nuestros anhelos y justos deseos. Vale recordar aquí, que la *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* ya ha producido dos números sobre este tema, el No 41 en el año 2013, *Mujeres, literatura, arte y otros lenguajes* y el No 27 en el año 2006, *Mujeres creadoras*. Hoy estamos, una vez más, poniendo el acento en un tópico que despierta reflexiones y que dirige nuestra mirada a otros horizontes, en donde las mujeres también somos protagonistas.

Recientemente recibimos dos gratas noticias. La primera de ellas, que nos llena de orgullo, Yolanda Pantin,

escritora venezolana, ganó el premio Internacional de Poesía Federico García Lorca, otorgado por el Ayuntamiento de Granada, España. El jurado destacó el “largo y profundo viaje por los recursos poéticos” de la premiada, para retratar la “sinuosidades de la condición humana” a través de una mirada “perturbadora y novedosa”<sup>1</sup>. Pantin, quien cumplió 66 años, vivió su juventud en Turmero, una ciudad de la región central de Venezuela. Allí estudió en la Escuela de Artes Plásticas antes de mudarse a Caracas, donde estudió Letras en la Universidad Católica Andrés Bello. Además de *País* y *Correo del corazón*, ha publicado más de una veintena de poemarios, entre los que se encuentran *Casa o lobo*, *La canción fría*, *El hueso pélvico*, *Bellas ficciones* o *Lo que hace el tiempo*, con el que ganó en 2017 el Premio Casa de América de Poesía Americana. También ha publicado literatura infantil, como *Ratón y vampiro se conocen* y trabajos de no

ficción, como las biografías de Marie Curie y Nelson Mandela. Junto con la novelista Ana Teresa Torres acaba de publicar *Viaje al poscomunismo*.

La segunda noticia que nos alegró, fue la referida al premio Nobel de Literatura otorgado a la poeta neoyorkina, profesora de la Universidad de Yale y con 77 años, Louise Glück, por una obra “franca e intransigente que aborda con resolución y humor mordaz la pérdida y el trauma, en especial en la familia”<sup>2</sup>. Es ella, una de las pocas mujeres laureadas con el Nobel de Literatura: la decimosexta de 112 que han recibido el premio, y reconocida desde años atrás como una de las poetisas más destacadas en la literatura contemporánea estadounidense. Y es justamente cuando suceden estos eventos que nos hacemos siempre la misma pregunta convertida en lugar común ¿Por qué hay tan poco reconocimiento de las mujeres en el campo de las artes y la literatura?

1 González Vargas, Jose Antonio y Singer Florantonia. (2020). La venezolana Yolanda Pantin gana el Premio de poesía Internacional Federico García Lorca. El País. [https://elpais.com/cultura/2017/12/13/actualidad/1513178138\\_400557.html](https://elpais.com/cultura/2017/12/13/actualidad/1513178138_400557.html)

2 Keyton, David y Lawless, Jill. (2020). Estadounidense Louse Glück gana el Nobel de Literatura. AP News. <https://apnews.com/article/noticias-604523146c27468c8073e10d04bc283f>



Es propicia la ocasión mencionar y recordar por su vigencia, un movimiento feminista de artistas llamado Guerrilla Girls, que surgió en los años 80 del siglo pasado en Estados Unidos. En ese entonces, (1985), cuenta Patricia Arias (2008)<sup>3</sup> en el periódico feminista *Mujeres en Red*, que el MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York celebró una exposición de arte contemporáneo titulada *An International Survey of Painting and Sculpture* y que de los 169 artistas que participaron en ella, sólo 13 eran mujeres. Nos relata Arias que delante del museo se manifestaba un extraño grupo contra esta desigualdad: eran mujeres, llevaban máscaras de simios y se hacían llamar Guerrilla Girls. Compartían un sentimiento de frustración al comprobar que a finales de siglo las diferencias entre los sexos persistían y las mujeres artistas continuaban sin tener un verdadero reconocimiento. Sus nombres se desconocen pues eran anónimas, pero se sabe que lo constituían mujeres de diferentes edades y

procedencias étnicas; no sólo artistas (pintoras, escritoras, directoras de cine...), sino también comisarias de exposiciones e historiadoras del arte. Ocultaban sus rostros con máscaras de simios inspiradas en el personaje de King Kong, que utilizaban como símbolo de dominio masculino, y en sus intervenciones públicas utilizaban como pseudónimo los nombres de artistas fallecidas como Frida Kahlo, Eva Hesse o Lee Krasner, reivindicando así los logros que aquellas habían conseguido. Fue famoso uno de los carteles utilizados en las manifestaciones de este grupo que decía: "¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum?" y agregaban en la parte de abajo del cartel, "Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos".

Cuarenta años después el reclamo continúa, aún la deuda sigue pendiente, y es por ello que una Revista feminista, no puede ni debe pasar por alto el tema de mujer y arte, para seguir recordando y reivindicando autoras, obras y reflexiones que siempre nos invitarán al disfrute y a la rebeldía.

¡Buen provecho!

---

3 Arias García, Patricia. (2008). Guerrilla girls. La conciencia del mundo del arte. *Mujeres en red*. <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1566>

# Artículos

# Articulaciones y junturas en los debates feministas contemporáneos

**Mariana Alvarado**

malvarado@mendoza-conicet.gob.ar

Doctora en Filosofía. Diplomado Superior en Constructivismo y Educación. CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina)

## Resumen

La huella que el escrito transita pretende insistir en la escucha de voces que quiebran el monólogo masculino acompañando el gesto que interrumpe la circulación Norte-Sur para habilitar una política de lectura-escritura crítica Sur-Sur/Sur-Norte. Asume como conjetura de trabajo que es posible restituir un *locus* de enunciación fragmentado, situado y en contexto porque es posible descolonizar las formas convencionales de (re)producción del conocimiento en la frontera academia-activismos.

Un itinerario que traza algunas contradicciones, atolladeros, obstáculos y aperturas del género en las voces de algunas teóricas feministas que modulan los debates contemporáneos de los feminismos. Sistematiza las posiciones de Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Monique Wittig, Adrienne Rich, Lohana Berkins y Rita Segato apelando a una política de la lectura-escritura que tiene como metódica la articulación y la juntura. Prácticas teóricas críticas a las que destina el apartado final de la mano de Amelia Valcárcel y del movimiento de mujeres de Nuestra América para re-pensar a la sujeto del feminismo.

**PALABRAS CLAVE:** domesticidad, género, exacción, experiencia, vincularidad

**Abstract**

Our work is framed at the crossroads between Practical Philosophy, Critical Theory, Decolonial Twist, Philosophical Feminisms and Feminist Epistemologies.

The path followed by this writing intends to break the male monologue, but also to drive the dialogue between English and European contemporary feminisms and to block the North-South flow while enabling a South-South/South-North critical reading-writing policy. It assumes as a work guess that it is possible to restore a *locus* of collective enunciation, situated and in context because is possible to decolonize the conventional forms of (re)production of knowledge through the visibility of the academy-activism frontier.

It is an itinerary with some contradictions, quagmires, obstacles and gender openings in the voices of some feminist theorists that modulate the contemporary debates of Anglo-Saxon and French feminisms in the South-North tension, systemizing the positions of Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Monique Wittin, Adrienne Rich, Lohana Berkins and Rita Segato, appealing to a reading-writing policy which has articulation and joint as a method; critical theoretical practices to which the final section is dedicated from the hand of Amelia Valcárcel and the women's movement of Our America.

**KEYWORDS:** domesticity, gender, levy, experience, relatedness

## Introducción

La teoría feminista encuentra la forma en la que se llega a ser mujer en el *Segundo Sexo* (1949), un texto de Simone de Beauvoir, producido en la Francia de posguerra. En los años setenta, un texto central para el feminismo del norte lo fue *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet. Con el *El tráfico de mujeres; notas sobre la economía política del sexo*, Gayle Rubin (1975) introduce el constructo “sistema sexo-género” y propone pensar la heterosexualidad como institución social, perspectiva retomada luego por Monique Wittig (1976), Adrienne Rich (1980) y Judith Butler (1990).

En los 90 feministas negras y lesbianas introducían fracturas teóricas en la utilidad de diferenciar sexo y género; serán las primeras en denunciar un feminismo blanco que, tras *La Mujer*, incapaz de representar la totalidad del género femenino, no reconoce la singularidad de las opresiones de raza, clase u orientación sexual reproduciendo la jerarquía social a la que estaban habituadas, manteniendo intacto el patriarcado. Del mismo modo que en los 70 las lesbianas feministas acusaron de homofóbico al feminismo heterosexual, en los 80 las mujeres negras denunciaron el racismo del feminismo del norte cuyo compromiso prioritario había sido la eliminación de la opresión sexista. Entre tanto, los golpes militares que sometieron a Nuestra América en los 70 y 80 arrojaron a las mujeres a la detención, la tortura, el exilio, la desaparición forzada.

| 13

Estos debates ingresan a la Argentina, finalizada la dictadura, en los 90, en los espacios académicos, como estudios de género desvinculados del activismo. La gradual visibilización que adquieren las prácticas culturales como el travestismo y el transexualismo a fines de la década, renuevan la pregunta sobre el modelo binario sexo/género que arroja a la academia a revisar los usos del género, la diferencia sexual, los cuerpos disidentes, la constitución del sexo y de las prácticas sexuales, la mujer y la experiencia de las mujeres. Los debates en torno a la sujeto del feminismo han tensionado las posiciones entre las TERF (Feminismo Radical Trans Excluyente), las FRIA (Feministas Radicales Independientes en Argentina) y la proliferación de identidades del clásico LGTB al LGTTTBIQ+ a propósito de la diversificación / abolición del género.

## La situación del género o el género en situación blanca (Simone de Beauvoir)

En tiempos en los que la Francia coaccionaba en levantar la tasa de natalidad y, Simone de Beauvoir no se había declarado como feminista, aparece en 1949, *El segundo sexo* con el que redefine las fronteras entre los géneros cuando afirma que no se nace mujer, que ser mujer no es una esencia, que la biología no es destino y que la opresión es contingencia y no determinación.

«Un libro sobre la mujer» tal como ella lo presenta en la introducción, instala un tema «irritante» que no es «nuevo» que singulariza su escritura. Escribir sobre la mujer, escribir sobre un tema que es ella misma le lleva a formular la pregunta ¿existe tal problema? Escribir sobre el problema que ella es para sí, del modo en el que se ha hecho mujer, que ella se vuelva objeto de su escritura, radicaliza la pregunta «¿hay siquiera mujeres?». Enuncia el problema entre quienes adhieren al «eterno femenino» y quienes suspiran «la mujer se pierde, la mujer está perdida. Ya no se sabe a ciencia cierta si aún existen mujeres, si existirán siempre, si hay que desearlo o no, qué lugar ocupan en el mundo, qué lugar deberían ocupar. ¿Dónde están las mujeres?» (Beauvoir, 1949/1987: 15). Un tema que despierta ira y fastidio; provocaciones que animan cierto tipo de escrituras situadas cuya novedad y originalidad develará un inicio singular en y desde la experiencia para la teoría feminista, para la filosofía de emancipación femenina, para los feminismos filosóficos.

«¿Qué es una mujer? (...) la mujer es, como el hombre, un ser humano, pero tal afirmación es abstracta, el hecho es que todo ser humano concreto está siempre singularmente situado (...) si quiero definirme, estoy obligada antes de nada a declarar: Soy una mujer; esta verdad constituye el fondo del cual se extraerán todas las demás afirmaciones» (Ibidem: 16-17). La escritura de Simone de Beauvoir es una escritura femenina marcada en y con el “universal singular” que toma “su” palabra -la de las mujeres- y se (des)encuentra en sus posibilidades transformadoras. Intenta escribir como cuerpo, hacer sensible una verdad experimentada, anudar voces en relatos breves, leer lo dicho en narrativas, inventariar la palabra y escuchar testimonios propiciando un modo de escritura entre memoria y (auto)biografía que nombra los cómo se ha ido haciendo.

El cuerpo aparece en situación, marcado por el binarismo, en (in)ciertas experiencias escritas. ¿Cómo hablar del cuerpo de la mujer sin referirse a la experiencia? ¿Cómo referir a la experiencia sin situarla en el cuerpo de la mujer? Figuras del cuerpo de mujeres que agitan devenires cambiantes en el tiempo que les pasa una vez púber (Ibidem: 269-273); de la adultez a la madurez, desde la crisis menstrual y la iniciación sexual a transitar la menopausia (Ibidem: 566). El materialismo del cuerpo se expresa como carne sexuada y se inscribe atravesada por la clase y la raza en la madre que engendra en la materialidad de su cuerpo, no en la singularidad de su existencia (Ibidem: 481). Dicha materialidad aparece de un modo particular en formas de maternar como embarazo, aborto, parto, lactancia, crianza. Beauvoir apunta diferencias en los modos de vivir estas experiencias de sexualidad vinculadas a la maternidad visibilizando mitos masculinos y construcciones femeninas en la «madre ponedora»; la «mala madre», las «madres sádicas», «madres caprichosas», «madres dominadoras», «madres vanidosas»; la «madre educadora»; la «madre apasionada» y la «madre hostil» (Ibidem: 480, 496, 499, 502 y 505).

El enclave alrededor del cual se hará espacio a las experiencias de la maternidad como la maldición serás mujer, instinto maternal, amor maternal (Ibidem: 504, 496, 490 y 509), tiene un inicio en su negación: la experiencia del aborto. Su lectura vuelve ineludible la referencia a mujeres que han abortado o han sido madres y también con aquellas que no lo han sido; para cada una se presentan elementos múltiples desde donde (de)construir el sujeto mujer, esposa, madre, hija en «*esta* ama de casa, *esta* esposa, *esta* madre, *esta* mujer» (Ibidem: 513). La singularidad de la experiencia del aborto «que no es un asesinato, pero tampoco una simple práctica anticonceptiva», como práctica masiva entre mujeres, encarnada en la situación del género, hace eco en las voces de las «hacedoras de ángeles», las matronas, las comadronas (Ibidem: 468-269 y 470-472). Esta negación inicial viene a ratificar la voluntad, el proyecto y la autonomía; la sociedad no se encuentra abandonada a la naturaleza; la maternidad no cumple el destino de la mujer; ser madre no es una predestinación biológica; la función reproductora no se supedita a una función fisiológica (Ibid:464-465). Allí donde los métodos anticonceptivos -control de la natalidad, *coitus interruptus*, las duchas vaginales- son rudimentarios, la “antifisis” adopta la forma del aborto, puesto que se trata de «uno de los riesgos normalmente implícitos en la condición femenina» que despierta mayor hipocresía en la sociedad burguesa (Ibid:465).

La intolerancia masculina se despliega sobre un sujeto mujer que concibe como naturaleza reproductora y que, con el aborto, negaría su función natural: «la sociedad encarnizada defensora de los derechos del embrión, se desinteresa de los niños tan pronto como han nacido y persigue a las mujeres que abortan» (Idem). Pero las mujeres no somos naturaleza, no hay destino biológico que nos defina. El control de la natalidad, los nacimientos y la maternidad están vinculadas al plano de la voluntad, de la libertad, de la autonomía y del proyecto y no es una concesión que nos atribuya el dominio masculino (Ibidem: 466). Para Beauvoir se trata de una tradición que considera el aborto como un crimen; prohibido incluso en su forma terapéutica cuando está en peligro la vida o la salud de la madre; ella enfatiza «es inmoral elegir entre una vida y otra». Visibiliza la contradicción de los argumentos, por un lado «el feto no pertenece a la madre, es un ser autónomo» y, al mismo tiempo, exalta la maternidad: «el feto forma parte del cuerpo materno, que no es un parásito que se alimente a sus expensas» (Id); contradicción que da cuenta del «encarnizamiento que ponen algunos hombres en rechazar todo cuanto podría manumitir a la mujer» y que ella denomina antifeminismo.

Las mujeres fornican y (se) provocan abortos. Educada para engendrar se le enseñan los encantos de la maternidad y los inconvenientes de su condición femenina -reglas y enfermedades del útero- incluso el tedio de lo doméstico es justificado por el privilegio de nuestro sexo: traer hijos al mundo. La ética varonil para conservar

su libertad en vistas a su porvenir le pide que renuncie a su triunfo como hembra. «Engendrar no es una función sagrada, esa proliferación se hace contingente, inoportuna, sigue siendo una de las taras de la feminidad» (Ibid:473). Así y todo la ética varonil exige que la mujer sacrifique las posibilidades de la carne; ese acto denuncia la hipocresía del código de la moral de los varones que prohíben públicamente el aborto, pero lo aceptan individualmente como una solución del orden de lo privado; mientras ellos sostienen la contradicción, nosotras experimentamos esa hipocresía en la carne hurgada y sangrante, víctimas de una injusticia que él decreta criminal.

### La bonita mentira blanca del mercado que los medios imponen (Betty Friedan)

*Feminine Mystique*<sup>1</sup> (1963) presenta un análisis exhaustivo sobre las mujeres de clase media norteamericana en la sociedad posbélica de los años sesenta. El género aparece como *entelequia* blanca anudada al sexo binario, como un conjunto de ideas vagas y diversas que crean una imagen estereotipada de mujer que, se ajusta a un modelo preestablecido que, la lleva a vivir lo que Betty Friedan llama “mística de la feminidad”.

Cierto malestar -de causas y mecanismos desconocidos- afectaban a las del norte. Lo que comenzó individualizándose como “el problema que no tiene nombre” (*the problem that has no name*) aparecía en los testimonios como una dolorosa y vacua experiencia (Friedan, 1963/1965: 32). Las mujeres conversaban entre ellas resumiéndolo en la pregunta “¿esto es todo?”. El problema innombrado no pertenecía ni al marido ni a los hijos; era un padecer de género femenino compartido por cantidad de mujeres blancas que expresaban sentimientos de incompletud que pretendieron llenar pariendo, consumiendo, en terapia. El “síndrome del ama de casa” aparecía cada vez que alguna de ellas pensaba en lo que “era realmente”; ser quien sirve la comida, la que viste a los hijos, que limpia la casa, hace las camas, la mamá de, la esposa de;

---

1 El libro tuvo una tirada inicial de tres mil ejemplares en 1963 y, alcanzó dos millones de ediciones. En la España franquista se editó dos veces en diez años. Betty Noami Goldstein conocida como Betty Friedan obtuvo el premio Pulitzer en 1964. Fundó una “organización clandestina” llamada *National Organization for Women*, cuya sigla en inglés NOW significa AHORA en castellano; inicia su funcionamiento con trescientas afiliadas hacia 1966. Un año después Betty se divorcia. Hacia 1981 escribe *The Second Stage* con el que instala en agenda: el techo de cristal y la doble jornada. Con su segundo libro, intentó dar respuesta a las críticas venidas del feminismo radical -Emma Goldman, Charlotte Perkins-; puesto que el “problema que no tiene nombre” de las *trapped house-wife*, de las *home maker*, parecía tener una salida rápida, pero...



la que es para y de otro: un novio, un esposo, un padre, un hijo, una casa. Intentaron asegurarles que no se daban cuenta lo felices que eran, sin jefes, ni horas de oficina, ni competencia. Si fuera de la oficina ella no es feliz,

¿cree acaso que el hombre lo es en su mundo? ¿Desea aún, realmente, en su fuero más íntimo, ser hombre? ¿se da cuenta de la suerte que tiene de ser mujer? esto es lo que significa ser mujer, qué sucede con la mujer norteamericana que no acepta de buena gana su papel (Ibid: 38).

A pesar del malestar que les aquejaba, Betty Friedan advierte que, ninguna de ellas estaba dispuesta a abandonar la familia, a renunciar a la casa; quienes se disponían a hacerlo no eran auténticas mujeres. Las voces en las que este malestar resonaba tenían como única ambición el matrimonio y los hijos. Para sus padres estas mujeres blancas de clase media no podían tener otro sueño más que realizar su destino como esposas y madres (Ibidem: 43).

El problema que no tiene nombre, ha sido el problema de las mujeres estadounidenses de clase media, víctimas de la mística de la feminidad que las inicia en la rutina doméstica que relatan como vida diaria. Agobiadas por las enormes exigencias que se derivan de su ser mujer, de su papel de moderna ama de casa: «esposa, madre, enfermera, encargada de ir de compras, cocinera, chofer, experta en decoración de interiores, niñera, costurera, barnizadora de muebles, experta en dietética y educación» (Ibid: 44); ellas sufren la fatiga del ama de casa y sus realidades ponen en duda el tipo de mujer de clase acomodada que determina la normalidad femenina. La adaptación de las mujeres a la normalidad racializada y clasista que se imponía como realización completa y madura, bajo la cual muchas de ellas intentaban vivir, las arrojaba al ritual del género para ser la mujer de verdad.

Como el eslogan nazi *Kinder, Küche, Kirche* que decretaba que el lugar de la mujer debía confinarse a su papel biológico, el prototipo de mujer imponía para las estadounidenses “una sola pasión, un solo papel, una sola ocupación”. Profesión: ama-de-casa-madre-de-familia. La mística de la feminidad afirmaba que no existía otro modo de realizarse como mujer; las eximía de buscarse a sí mismas, de descubrir quiénes son o en quién quieren devenir; les impone el destino mujer implícito en su anatomía; su personalidad, su identidad, su género, estaban determinados por su anatomía.

Editoriales de revista y propaganda de televisión preconizaban la sujeción de las mujeres al hogar como el sitio donde podrían realizarse. La mística concentraba discursos conservadores acerca de la feminidad que obturaban las posibilidades de compromiso

intelectual y participación política. Esta representación castrada de lo femenino encontraba su impulso en los dispositivos de saber-sexo-poder occidental que ven en la neurosis femenina y los intentos de autonomía o éxito profesional un síntoma de la “envidia del pene” o bien de su incómoda conciencia de inferioridad respecto del hombre y su (in)adecuación al rol, la función, el papel asignado:

Pero la práctica del psicoanálisis, como terapéutica, no fue originariamente la causante de la mística de la feminidad. Fue la obra de escritores y directores de revista para las masas, promotores de temas y eslóganes publicitarios y, tras ellos, los divulgadores y traductores del pensamiento freudiano en las universidades. Las teorías freudianas y seudofreudianas se extendieron por todas partes como una impalpable ceniza volcánica. La sociología, la antropología, la pedagogía e incluso el estudio de la historia y la literatura, quedaron impregnados por el pensamiento freudiano (Ibidem: 143).

La imagen aparecida en revistas femeninas, anuncios, televisión, películas, las novelas y libros, había sido creada por hombres y el saber disciplinado. El ama de casa como estereotipo de clase se convierte en la principal consumidora del mercado a partir de su insatisfacción vital, conocida y aprovechada por los expertos en campañas destinadas a subsanar y colmar su vacío existencial. Así y todo adaptación, acoplamiento y fusión familiar requería de que cada uno cumpliera sus papeles sexuales:

los hombres con capacidad de estadistas, antropólogos, físicos, poetas tienen que lavar platos y mudar los pañales de sus hijos durante las noches de los días laborales o en las mañanas de los sábados, cuando pudieran ocupar esas horas libres en actividades de mayor importancia en la sociedad (Ibid: 179).

A los hombres se les demandaba compartir el “mundo de las mujeres” en la parodia del *togetherness*, un estar juntos-juntos protector y paternalista; realizar algo conjuntamente -como una familia- compartiendo la misma experiencia aunque no la misma, puesto que para ellos sólo se reservaran las tareas sobre las que tenían el privilegio de elegir. Como todas las familias precisaban de un jefe, aprendieron que jefe significaba padre y padre significaba no-madre. Los niños aprendían a reconocer y respetar las capacidades y funciones de cada sexo. Las mujeres que habían hecho espacio para su realización personal colocaban a los hombres en posición de cubrir tareas de un mundo que les parecía sexualmente ajeno (Ibidem: 74). La paradoja del *togetherness* se destinaba a la “gente en general”; proponía el ingreso del hombre a treas domésticas como si se tratara de una experiencia que tomaba a ambos sexos por igual, pero él ingresaba y ella permanecía adentro sin compartir el mundo público

del hombre; pero si ella no salía al mundo, ella ¿era “gente en general”? la mujer ¿es como la generalidad de las gentes? Reducidas a un tipo de dependencia pasiva, ellos decidían incluso en su mundo, en el espacio que estaría bajo su dominio, en el hogar.

Al entender de Friedan cada ola feminista tuvo su gestoría. El modelo de mujeres que inspiró a la primera ola, jóvenes dinámicas, de carrera, independientes y autónomas, fue creado por escritoras, directoras y editoras de revistas para mujeres; el tipo de mujer ama de casa fue creado por directores, escritores y editores hombres; es allí donde Friedan intersecciona generacionalmente la normalidad blanca en la clase. De aquellas que dejaron de escribir y abandonaron el campo de la literatura, algunas advertido un sentimiento de culpabilidad, se ven obligadas a retirarse, cuando los hombres vuelven de la guerra pensando en el hogar y en los niños. Las pocas que habían incentivado la progresiva independencia de las mujeres desde la dirección de una revista, mujeres que no se sometían a la mística de la feminidad, abandonaron sus carreras y contribuyeron a crear el prototipo -aliadas con el patriarcado y el mercado, aunque entrampadas en la misma ratonera - contribuyeron a negar(se) la vida entre ellas:

Cuando una escritora dedicada, a una tarea mucho más exigente que hacer camas, a escribir novelas haciendo caso omiso al ama de llaves o sirvienta que era quien hacía efectivamente las camas, se clasifica a sí misma como ama de casa, niega implícitamente el esfuerzo creador y el duro trabajo que suponen sus narraciones. Niegan la vida que llevan, no como amas de casa, sino como individuos (Ibidem: 71).

| 19

El vacío, síntoma de ese problema, podía ser llenado. Las hijas no sabían quiénes eran y estaban muy poco seguras de lo que debían ser, consumieron un modelo que no era el de sus madres, para decidir los detalles de una vida que no vivían por sí mismas sino por y para otros. Una educación sexista las puso en su lugar. Entre 1945 y 1960 la única lección que no podían dejar de aprender era la de no interesarse en otra cosa que no fuera casarse y ser madre. Friedan afirma que esa lección fue enseñada por quienes tenían a cargo desarrollar en ellas una inteligencia crítica y creadora: sus profesores. La nueva educación sexista para las mujeres que, anudaba a la teoría freudiana los pareceres de la antropóloga Margaret Mead, para implementar el funcionalismo pedagógico, propiciaba cursillos sobre la manera de desempeñar el “papel de la mujer”, “la chica que sabe agradar”, “elección del cónyuge” y “adaptación a la vida matrimonial”, de manera de no fracasar como profesionales desfeminizadas, solteras y frías (Ibid: 189). El conformismo fue una de las prótesis de la adaptación para aprender a ser como las demás y no como una misma. Adaptación de las mujeres a la feminidad obligada, impuesta y naturalizada anudada a La Mujer.

La mujer madura no tenía necesidad de buscar su propia independencia a través de una actividad remunerada para la que, además, no se la había preparado; la morbosidad de la mística habilitó para ellas el mundo del trabajo sólo a media jornada, justo cuando su capacidad reproductiva comenzaba a decaer; desmoralizadas y desesperadas, con cuarenta años, cercanas a la menopausia había que mantenerlas ocupadas en alguna actividad que no interviniera en el mundo de la productividad masculina puesto que el trabajo de los hombres blancos, propietarios y proveedores «tiene que alimentar a sus familias (Ibid: 203). ¿Quiénes eran esos hombres que querían a la mujer mística? Las madres de los soldados, nacidas entre los últimos años del siglo XIX o en los primeros del XX, no eran profesionales, ni trabajadoras, ni feministas, ni tampoco producto del feminismo; no eran mujeres que se ajustaran al tipo de mujer de la mística, antes de que la mística las impusiera. Un tipo de mamá señalada como culpable en el historial médico de la inmensa mayoría de los hombres rechazados para ir al frente «éstas eran las mamás de los hijos que no podían llegar a ser hombres ni en el frente ni en el hogar, dentro o fuera de la cama, porque lo único que verdaderamente ansiaban era ser niños» (Ibid: 218). Aún así, la propaganda de posguerra condenaba a las mujeres norteamericanas por su pérdida de feminidad y les aconsejaba volver al hogar y dedicar su vida a los hijos. Madres cuyos hijos les justificaban; hijos siempre niños; vidas que simbioticamente actualizaban los sueños de otras. Los hechos que provocaron la neurosis de los combatientes en guerra y, de la inmensa mayoría de mujeres americanas frustradas, fueron interpretados en los años 40 como la evidencia de que la mujer había sido apartada por su educación de su naturaleza, corrida de su vocación femenina. La mujer estadounidense hizo su elección equivocada (*the mistake choice*) y el niño, el hijo eterno, su marido, fue arrastrado tras de ella cerrando la puerta al mundo para vivir cómplices en la mentira de la mística.

Los estudios de mercado fabricaron tres tipos de mujeres “la verdadera ama de casa”, “la mujer de carrera” y “el ama de casa equilibrada” (Ibid: 236-237). Advertido el potencial adquisitivo, la propaganda provocaba a las mujeres a ser parte de éste último grupo, incentivarlas por medio de la publicidad en “el arte de llevar bien la casa”. El mercado reemplazó a la mujer de carrera por la carrera doméstica. Friedan devela la dialéctica de la mujer moderna: «Tesis: soy una ama de casa. Antítesis: odiolas faenas penosas. ¡Soy creadora!» (Ibid: 241 y 269).

La industria cinematográfica vendía la imagen de la hembra que atacaba sexualmente al hombre; plagada de ninfómanas, homosexuales y donjuanes no hizo más que visibilizar el amor-odio hacia las mujeres para que la mística permaneciera intacta. El odio repugnante del macho hacia la parásita-mujer-no-madre. Aún cuando no encontraban satisfacción en la sexualidad, para la mujer que vivía bajo la mística, no había otra forma de realizarse que la sexual: situarse como objeto apetecible,

accesible y accesorio. Insatisfecha, trata de suplir su vaciedad con otras cosas, hasta que con frecuencia su misma sexualidad, el marido, los hijos, todo lo que apoya su identidad sexo-genérica, terminan por convertirse en objetos poseídos, en cosas. Una mujer que se limita a ser objeto sexual acaba por vivir en un mundo de objetos. Las mujeres que no tuvieron otra identidad que la del sexo buscaron su seguridad mediante la posesión de cosas y la propaganda se destinaba a vender lo que satisfacía la demanda sexual. Presa fácil de un producto que le proporcionaría la categoría de mujer. Una búsqueda sexual mediante la posesión de objetos. Una mujer de profesión ama de casa realiza un tipo de trabajo que no la posiciona socialmente sino a través del trabajo de su marido; convertida en un parásito tiende a querer dominarle pero él es incapaz de poder darle lo que ella no puede darse a sí misma: personalidad, individualidad, autorealización, autonomía. Él se convierte en un objeto digno de desprecio por no querer ser una herramienta, un utensilio, el “hombrecillo de su casa”. Maridos e hijos atrapados en un mundo de fantasía sexual terminan despersonalizados, decepcionados, inhumanizados ellos también. ¿Quiénes son ellos? Los primeros que crecieron bajo la mística, sus primeras víctimas. Ellas se asustan porque saben que pueden hacer uso de las armas del amo. Hay algo en ser ama de casa que es peligroso: «las mujeres que se adaptan al papel de amas de casas corren un peligro tan grande como los millones de seres que marchan hacia la muerte en los campos de concentración, y los millones de personas que se negaban a creer en la existencia de los campos de concentración» (Ibid: 340).

|21

Entre Beauvoir y Friedan resuenan slogans que podrían modular las voces del activismo: “no se nace mujer”; “no somos naturaleza”; “la biología no es destino”; “no hay predestinación biológica”; “yo también aborto”; “devenimos mujeres no somos una esencia a descubrir”; “las mujeres también fornicamos”; “no hay destino biológico que nos defina”. Es que entre estas teóricas se (des)marca el ritual del género para ser la “la mujer de verdad” que confinada a su papel biológico habita su destino anudado a la su anatomía. Sobre los nudos señidos entre mujer-esposa-madre y sexualidad-maternidad-nacimiento-lactancia-crianza y cuidados se de(s)nuda la mujer como un constructo producido por varones y mujeres, impuesto desde las industrias culturales que el sistema cis-hetero-patriarcal (re)produce, anima y se empeña en perpetuar. La mística de la feminidad y el eterno femenino marcan cuerpos desde el binarismo de género en la singularidad de la experiencia de la mujer como carne sexuada a travesada por la clase y la raza. El género se performatea en la explotación del sexo biológico y el sexo se explota en la performance del género aunque sexo y género permanecen amarrados en la congruencia, coherencia, adecuación de/entre términos del binomio que atraviesan relaciones políticas, económicas y sociales. ¿Será tarea de la revolución feminista desmontar la escena, desarticular los cimientos?

## Transitando los géneros (Lohana Berkins)

En los 90 la activista, travesti, salteña Lohana Berkins sistematizó la lucha por el reconocimiento en la historia política del travestismo en Argentina (2003); lo hace poniendo en escena miradas de otros sobre ellas y de ellas sobre sí mismas; un (auto) reconocer(se) que alude, elude y se ilusiona en el espejo con su reflejo. Hacer(se) visible en una expresión hiperfemenina de la masculinidad como objeto pintoresco y disponible para el consumo; en la impugnación lesbiana sobre el femenino trans; en la sugerencia de alinearse como una versión gay; en la oscilación del *glamour* travesti; en el rechazo y la exacerbación montada en atuendos coloridos, maquillajes escandalosos, tacos y lentejuelas. La estrategia de la invisibilización impuesta tuvo como alternativa la visibilidad ruidosa en la autovictimización:

la autovictimización fue la estrategia que usamos para ser aceptadas. Varios años debieron pasar para autopercebirnos como personas con derechos o con una identidad propia, ni masculina ni femenina. Estos temas nos llegan a través del feminismo. Conocer a las mujeres feministas nos pone frente a una serie de preguntas vinculadas a nuestra identidad. ¿Quiénes somos las travestis? ¿Somos varones? ¿Somos mujeres? ¿Somos travestis? ¿Qué quiere decir esto? (Berkins, 2003: 129).

22|

La lucha se hace colectiva en el uso político del género:

lucha contra nuestras familias, que nos expulsan a temprana edad con la firme decisión de desterrar de sus livings el pecado; lucha contra las instituciones escolares, que nos cierran las puertas para que no manchemos a sus blancas palomitas; lucha contra el sistema médico, que nos considera una execrable patología que hay que reconducir a la normalidad heterosexual; lucha contra los empleadores, que se desmayan cuando el DNI contraviene la imagen que tienen ante los ojos pero no sienten pudor de la explotación que ejercen, de la contratación en negro, etcétera; lucha contra los poderosos medios de comunicación, que lucran con nuestra apariencia fortaleciendo un estereotipo cada vez más alejado de lo que somos (Ibid:133).

En la acotada binariedad masculino-femenino se hicieron espacio en la organización en 1991 como *Asociación de Travestis Argentinas* (ATA) y, hacia 1995, en *Asociación Lucha por la Identidad Travesti* (ALIT) y *Organización de Travestis Argentinas* (OTRA). Requerían de palabras, no conocidas todavía, para hablar de cuerpos que el lenguaje a la mano tipificaba desde un origen biológico masculino como “homosexual con tetas” o de prácticas que reducían la sexualidad a ser activo o pasiva.

La identidad travesti -entre Florencia de la V y Zulma Lobato- inquieta, conmueve, altera: al vecino, a los medios, a las putas, a los gays, al espectador, a las feministas, a las mujeres. Reinstala la pregunta que descentró a la sujeto del feminismo: ¿qué es ser mujer? ¿Hay algo que define esencialmente a la mujer?, se pregunta Berkins:

¿El cariotipo? ¿Los genitales? ¿Las funciones reproductivas? ¿La orientación sexual? ¿La conducta, la ropa? ¿Todo ello junto? ¿Una parte de ello? para insistir en lo que se quiere de nosotras es imprescindible que encajemos en los moldes, que ocupemos las posiciones asignadas, que nos adaptemos a nuestro rol (Ibidem)

¿Cuál rol? ¿el de la ética varonil al que aludía Simone? ¿el de la mística que denuncia Betty? El rol de la demanda del patriarcado, que obliga a las personas transfemeninas a usar sus nombres -masculinos- a exacerbar la personalidad del macho, a ser varones proveedores, a ejercer una paternidad impuesta, a ser padres protectores, a usufructuar los privilegios del opresor. Ellas no quieren sujetarse a vivir una vida determinada por los genitales, naturalizada en el sexo. Ellas instalan la pregunta por el cuerpo ¿cómo es un cuerpo travesti? ¿cómo es un cuerpo intersex? ¿cómo habitamos el cuerpo que tenemos? ¿cómo nos corporizamos? ¿existe una corporización específica para un cuerpo sexuado? ¿qué determina lo que sea un cuerpo? ¿qué cuerpos importan? ¿cuáles son los cuerpos aptos? ¿cuáles los cuerpos equivocados? ¿cuál es la peligrosidad que impone un cuerpo? «Ser transgénero es tener una actitud muy íntima y profunda de vivir un género distinto del que la sociedad le asignó a su sexo» (Ibid: 134).

123

Elegir, transitar o construir el género no implica habitar uno de los géneros habilitados por el sistema patriarcal. No hay una única opción. Ellas no quieren ser ni varones masculinos ni mujeres femeninas. Ellas no adoptan características masculinas tal y como el patriarcado ha pensado, querido y pretendido. Ellas escapan a las posibilidades dicotómicas y, en todo caso, son esas posibilidades las que reconfiguran sus cuerpos a la vez. Convivir con el sexo que se tiene y construir un género otro. La transición que las personas trans hacen dentro del sistema sexo-género desmadra las alternativas binarias y desquicia los condicionamientos del macho que nos sujetan en el patriarcado. Sigue Berkins:

Tenemos diferencias con las mujeres, como ellas las tienen entre sí. Las nuestras giran en torno a haber sido criadas con toda una carga patriarcal, para ser opresoras, para gozar de la dominación, y esto ha hecho más difícil nuestra propia elección de género. Somos traidoras del patriarcado y muchas veces pagamos esto con nuestra vida (Ibid: 135).

Ellas reniegan de los privilegios del macho adjudicados a los genitales que portan. Lohana refiere a dos tipos de opresión: por un lado, la social basada en el imaginario colectivo de lo que es una persona travesti en un despliegue de silencios, ocultamientos, contagio, obscenidades y promiscuidad; por otro, la violencia institucional en el cuidado de las buenas formas y costumbres familiares, educativas, religiosas. «Los seres humanos somos un punto de partida más que un punto de llegada; más que un ser, somos un proceso» (Berkins 2003, 136).

## Heterocisnormatividad, patriarcado y existencia lesbiana (Monique Wittig y Adrienne Rich)

Adrienne Rich -poeta, feminista lesbiana y activista norteamericana- se apoya en la antropóloga feminista británica Kathleen Gough para desarrollar las características del poder masculino y visibilizar las fuerzas que animan el sistema sexo-género:

1. de negar a las mujeres su propia sexualidad (a través de la clitoridectomía y la infibulación; con cinturones de castidad; con el castigo o la muerte del adulterio femenino y de la sexualidad lesbiana; la negación psicoanalítica del clítoris; la prohibición de la masturbación; la negación de la sensualidad materna y posmenopáusica; la histerectomía innecesaria; las imágenes seudolesbianas en medios de comunicación y literatura; el cierre de archivos y repositorios vinculados a la existencia de la disidencia sexual)
2. de imponer la sexualidad masculina (a través de la violación marital; violencia física; incesto -padre/hija, hermano/hermana-; la falsa creencia en el impulso sexual masculino como derecho; la idealización del amor heterosexual romántico; el matrimonio infantil; el matrimonio arreglado; la prostitución; el harén; las doctrinas psicoanalíticas sobre la frigidez y el orgasmo vaginal; la pornografía que coloca el placer en la violencia sexual contra las mujeres)
3. de dirigir o de explotar su trabajo para controlar el producto (a través del matrimonio y la maternidad como producción no remunerada; la segregación horizontal de las mujeres en el trabajo remunerado; la trampa de la mujer cuota con posibilidades de ascenso; el control masculino del aborto, la anticoncepción, la esterilización y el parto; el proxenetismo; el infanticidio femenino)
4. de controlar o apoderarse de sus hijos/as (por medio del derecho paterno y el rapto legal; la esterilización obligatoria; el infanticidio sistemático; la separación de las criaturas de sus madres lesbianas; la negligencia de los ginecólogos; el uso de la madre como torturadora en la mutilación genital o en el vendado de pies para adecuar la hija al matrimonio)



5. de confinarlas físicamente y prohibirles el movimiento (por medio de la violación como terrorismo; el uso del *purdah* -uso de velos para esconder a las mujeres, para ocultarlas de la mirada de hombres extraños-; el vendado de los pies; atrofiar las capacidades atléticas de mujeres; los códigos de belleza/moda femenina; el acoso sexual en la calle; la maternidad obligatoria; la dependencia económica impuesta a las esposas)
6. de usarlas como objetos en transacciones entre hombres (uso de mujeres como obsequio; dote marital; el proxenetismo; los matrimonios arreglados; el uso de mujeres animadoras para facilitar negocios, convenios o tratados; las esposas anfitrionas; las camareras obligadas a vestirse para excitar a los hombres; las prostitutas; geishas; secretarias)
7. de obstaculizar su creatividad o de arrebatarles amplias áreas del conocimiento (persecuciones de brujas como campañas contra las comadronas y las sanadoras; la definición de fines masculinos por arriba de los femeninos; la imposición de los valores masculinos como universales; restringir la realización femenina al matrimonio y la maternidad; explotación sexual de las mujeres por otros; destrucción social y económica de las aspiraciones creativas de las mujeres; invisibilización de la tradición femenina; impedir la educación de mujeres; imposición de roles sexuales que alejan a las mujeres de la ciencia y la tecnología). (Rich, 1980)

125

La esquematización de los métodos a través de los cuales se genera y sostiene el poder masculino no sólo pone a consideración la posibilidad de que estas características produzcan desigualdad sexual sino de que impongan la heterosexualidad. Se trata de formas de coacción que pretenden convencer a las mujeres de que el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres son componentes inevitables de sus vidas; se trata de “mantener a raya una enorme y potencial fuerza contraria” (Ibidem: 52 55). ¿Cuál es el potencial de esa enorme fuerza femenina? Esa fuerza contraria que se pretende castrar que adviene en la necesidad masculina de controlar sexualmente a las mujeres, tal vez sea resultado del miedo de los hombres a las mujeres; un miedo primigenio a la insaciabilidad sexual de las mujeres que podría ser dibujado en la forma mítica de la vagina dentada o en el mito de las Amazonas. Rich apela a la (im)potencia masculina en otro sentido; no se trataría de la imposición de los apetitos sexuales de las mujeres que terminarían por devorar a los hombres sino más bien en la posibilidad de ejercer una fuerza contraria: la indiferencia de las mujeres hacia los hombres. Una indiferencia tal que, los depotenciaría: ellos no podrían sino sólo cuando se les permita el acceso sexual y emocional y, por tanto, económico, según las condiciones impuestas, dadas, elegidas por las mujeres, dejándoles en caso contrario, en la periferia, exiliados de toda posibilidad de acceso, control, dominio, posesión.

La desigualdad se funda -en el seno de las construcciones sobre la masculinidad y la feminidad- en el nexo de la sexualidad con el patriarcado en la base del capitalismo: la heterosexualidad como régimen político. Dice Witiig:

Ser asesinada y mutilada, ser torturada y maltratada física y mentalmente, ser violada, ser golpeada y ser forzada a casarse, éste es el destino de las mujeres. Y por supuesto no se puede cambiar el destino. Las mujeres no saben que están totalmente dominadas por los hombres y cuando lo admiten, casi no pueden creerlo (...) Por su parte, los hombres saben perfectamente que dominan a las mujeres (“somos los amos de las mujeres”, dijo André Breton) y han sido educados para hacerlo. No necesitan decirlo constantemente, pues rara vez se habla de dominación sobre aquello que ya se posee (Wittig, 1992/ 2006: 23).

Hay un pensamiento que no se pone en cuestión, que niega el (auto)análisis que obstaculiza la (auto)crítica, afirma Monique Wittig, teórica lesbiofeminista francesa; una idea fundante que enseña que antes de cualquier idea y de cualquier orden social:

- hay dos sexos, dos categorías innatas de individuos, con una diferencia constitutiva, con consecuencias ontológicas
- hay dos sexos que son naturalmente, biológicamente, hormonalmente o genéticamente diferentes y que esta diferencia tiene consecuencias sociológicas
- hay una división natural del trabajo en la familia, una división natural del trabajo que no es otra cosa que la división sexual y esta diferencia material se formula en perspectiva marxista<sup>2</sup>

“Hombre” y “mujer” son categorías políticas y económicas. Wittig entiende que la categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual, se trata de relaciones de las que hombre y mujer son el resultado; relaciones en la base de la sociedad heterosexual que han sido naturalizadas por la categoría de sexo y, a través de ella, se fabrican mujeres, es decir, se heterosexualiza a los individuos y ellas son sometidas a una economía heterosexual que les impone la reproducción de y en una sociedad heterosuada. El sexo es una categoría de la que las mujeres no pueden salir; las mujeres no tienen sentido

---

2 Asumo que el marxismo no arroja elementos para pensar analíticamente la opresión hacia las mujeres, no tiene ninguna capacidad explicativa para pensar el patriarcado, no alcanza con decir que el capital es la causa de la opresión hacia las mujeres; puesto que la lucha para las mujeres es específicamente contra el sistema patriarcal será la teoría feminista la que ofrece las caja de herramientas conceptuales para pensarlo y desactivarlo.

más que en un sistema heterosexual de pensamiento, sometidas a un servicio sexual forzoso del que algunas lesbianas y religiosas han podido sustraerse en la medida en la que se sustrajeron a la reproducción. La obligación de la reproducción, la maternidad obligatoria, es el sistema de explotación que sostiene económicamente a la heterosexualidad y la apropiación del trabajo de las mujeres por los hombres, así como de sus cuerpos por medio de un contrato: el matrimonio:

Y es que la categoría sexo es una categoría totalitaria que para probar su existencia tiene sus inquisidores, su justicia, sus tribunales, su conjunto de leyes, sus terrores, sus torturas, sus mutilaciones, sus ejecuciones, su policía (...) Por esta razón debemos destruirla y comenzar a pensar más allá de ella si queremos empezar a pensar realmente, del mismo modo que debemos destruir los sexos como realidades sociológicas si queremos empezar a existir (Ibid: 28).

Witting destruye la idea de que las mujeres son mujeres por naturaleza -es lo que había dicho en 1949 Beauvoir-, en perspectiva materialista apela a las razones que la existencia lesbiana visibiliza de hecho para derribar el mito de la-mujer. Tener conciencia lesbiana implica asumir que la-mujer es contra-natura; aunque negarse a ser mujer no supone forzosamente ser hombre. Una lesbiana ha de ser una no-mujer o un no-hombre, un producto de la sociedad en la que no hay naturaleza. Una lesbiana es quien rechaza convertirse en heterosexual, es decir, quien rechaza asumir el papel de la-mujer; más aún, es el rechazo del poder económico, ideológico y político, es la negación a la cosificación. "Lesbiana" está más allá de las categorías "hombre" y "mujer" puesto que la sujeto que designa no es mujer ni económica ni política ni ideológicamente. Lesbiana es la feminista que lucha por las mujeres como clase por la desaparición de la clase hombre. La expresión "muerte al macho" no anima un genocidio sino una lucha política que exige distinguir la clase mujeres en la que luchan mujeres y lesbianas, del mito de la-mujer; destruir el mito que niega a las mujeres. La-mujer niega a las mujeres y a las lesbianas. Destruir el mito es asumir conciencia de clase (Ibid: 37-38).

Witting, Berkins y Rich hacen cordada entre lesbianas y transfeministas contra el sistema sexo-género en la tensión que (des)anuda una sociedad sin género en la que las anatomías sexuales no tengan ninguna importancia. Fragmentada la coherencia en la que insiste sostener el patriarcado tiene lugar la inadecuación, la incongruencia y, pese al desquicio devienen discontinuidades, disonancias, derivas que habilitan espacios y temporalidades en las que el género no es consecuencia del sexo ni el deseo del género. Cuando el deseo aparece (des)articulando la coherencia

sexo-genérica en un cuerpo, se modulan posiciones en pugna por la diversidad de los géneros o hacia la abolición del género entre las que las feministas actuamos montadas en el escenario<sup>3</sup>.

3 La polémica entre el feminismo radical y el colectivo transgénero queer podría reducirse a ampliar o a abolir el género; expresarnos como queramos sin estar limitadas por el género o reforzar el género en la diversidad. La radicalidad se sustenta en lo biológico para contener a la "única" sujeto del feminismo: las mujeres definidas por sus genitales y las funciones del órgano reproductor; la mujer-hembra de la especie humana con la que terminan por reivindicar esencialismos. Ni marido, ni amo, ni compañero, ni protector, el macho aliado es el exabusador, el trans o travesti cómplice de la ideología de género. Las opresiones patriarcales residen en la diferencia sexual, la fragmentación del género disminuye el nivel de percepción de la opresión sufrida por las mujeres de allí que las RadFem sostengan argumentos antiporno, antitrabajo sexual, antisexo, de rechazo a las relaciones abiertas, contra las tecnologías reproductivas, la gestación subrogada, la donación de ovocitos o la fertilización asistida, la multiparentalidad y la incorporación de contenidos de la LGTTTBIQ+ en la Educación Sexual Integral. Entienden que violencia es aquella a la que son sometidas las mujeres cis; las otras violencias sufridas por otras quedan afuera. Allí opera la ceguera epistemológica sobre el hetero/cispatriarcado en el que no sólo conviven opresiones de machos sobre hembras sino también de mujeres cis sobre personas trans y de personas hetero sobre quienes no los son; hay un lugar donde las mujeres cis son oprimidas y otro donde ejercen sus privilegios sobre una lesbiana cisgénero que ocupa un lugar de privilegio frente a una persona trans. El feminismo entonces se sostiene entre y para mujeres y aspira a abolir todos los géneros y, en tanto que excluye a personas transgénero y travestis es acusado de transfóbico y transmisógeno. Desde el colectivo transgénero queer asumen que el sexo no está determinado por la naturaleza sino que es una construcción social asignada al nacer arbitrariamente; el deseo trans-queer pasa a ser aquello que nuestro criterio, subjetividad, identidad dicta a cada momento. El género trans (opuesto a cis) establece la incongruencia y sostiene la incoherencia entre sexualidad y género, en tanto que, el transexual manifiesta una falta de correspondencia en su configuración anatómica y su identidad sexual de allí que se somete a procesos hormonales o quirúrgicos. Las RadFem dejan fuera a las transfemeninas, varones que han transitado a mujeres y que no poseen órganos ni aparato reproductor aunque se autoperciban como mujeres así como a transexuales masculinos, mujeres que han transitado a varón y que pueden, en algún momento si lo desean, gestar y parir aunque no deseen caer en la categoría de mujer o madre. Apelar a un metalenguaje a sido la salida para no incurrir en translesbofobias. Cuerpos gestantes es el neologismo que recae en la anulación simbólica de las mujeres operando el borramiento de la mujer, "la mujer está perdida" decía Beauvoir. Tensiones que podrían dirimirse en cordadas a un feminismo decolonial interseccional. Cabe acotar que en Argentina la ley de identidad de género ya cuenta con diez años; asistimos hace unos meses a la implementación del cupo laboral trans-travesti y, sobre todo que, el último Encuentro ya no es Nacional de Mujeres sino Plurinacional, de mujeres, lesbianas, travestis y trans

## Mandato de masculinidad que hace manada (Rita Segato)

Si la mujer está perdida, eso que era un hombre, hoy no puede; el último recurso que le quedaba era la captura de lo que no tiene. Rita Segato, antropóloga feminista argentina, hace un análisis político de la agresión en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003/13) en diálogo con *Las estructuras elementales del parentesco* (1949) de Claude Levi Strauss; a partir de su indagación en la cárcel en Brasilia que desarrolló en 1993 y, asumiendo los aportes de la feminista radical Susan Brownmiller en *Against our will* (1975), sobre el proceso de intimidación por el cual los hombres mantienen a las mujeres en un estado de temor, disloca la violación de lo pasional y retira de la escena la relación agresor-víctima para montar la relación agresor-pares. En su *Contra-Pedagogías de la crueldad* (2018) pueden avizorarse los ecos del *The Sexual Contract* (1988) de la filósofa británica Carole Pateman como pacto patriarcal.

Segato se pregunta: ¿Quiénes son ellos? ¿Quién es el hombre de la casa? ¿Quién es el macho proveedor? ¿Qué es un mariquita? ¿Cuáles son los cuerpos feminizados? ¿Qué es lo que hace de un cuerpo un macho y de una bestia una mujer? Miembros de una cofradía que ocupan la escena que configura las relaciones de género y el patriarcado. Él no está solo aunque sea uno. Él no actúa solo aunque haga en solitario. El entrenamiento para la vida del sujeto que carga con el mandato de la masculinidad es nombrado como “pedagogía de la crueldad” y se refiere a

todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En este sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar desritualizadamente, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto (Segato, 2018: 11).

Quien ocupa posición masculina se ve obligado a anudar guerra, violencia, fuerza, control, orden, crueldad, indiferencia, distanciamiento, desconexión con una masculinidad por encontrar, incondicional al mandato, las víctimas de la cadena ejemplar y moralizadora de expropiaciones. Se trata, antes que un *gueto*, de los modos en los que las relaciones entre hombres y mujeres se producen en un determinado contexto.

El acto que cometen los hombres violentos viene de un mandato de masculinidad que se despliega en un territorio específico: el cuerpo de la mujer en principio, aunque el cuerpo feminizado es indispensable para sostener un “ser parte de” la cofradía. En ese territorio, se ejercen los micromachismos diarios hasta la violencia extrema contra las mujeres: feminicidios, femicidios (Alvarado y Hasan, 2018).

El carácter jerárquico de la cofradía se sostiene en opresiones muchas; las de clase, de raza, etarias y de género aparecen intersectadas. Entre ellos se despliega y hacia nosotras se desborda. El hombre campesino, el indígena, el de las masas urbanas, el trabajador precarizado, sujetos a la subordinación del patrón blanco que pacta en la manada blanqueada lo que es secreto para los varones negros y pobres que redimen sus opresiones en el género, mediante la violencia contra las mujeres. Ese desborde de poder por el que se transforma un oprimido, hace de él un colonizador del cuerpo-territorio de la mujer; ese acto cometido por quienes ocupan determinadas posiciones y por el que se convierten en representantes de la opresión, la colonización, la depredación puertas adentro, es aprendido, es enseñado; es la pedagogía de la crueldad (Palermo, 2014: 139) que (nos) ubica en su lugar; por la que los hombres aplican correctivos a todos aquellos que desafían el orden patriarcal cometiendo crímenes misóginos, homolesbotransfóbicos.

La violación en cuanto acto comunicativo dice algo a alguien. Segato interpreta el acto violento como un enunciado con intención comunicativa; aplica y despliega el argumento del pragmatismo norteamericano graficando -en dos ejes- la dimensión expresiva del fenómeno de la violencia: uno sostenido entre el enunciador y los destinatarios socios en la cofradía sostenida en la complicidad de la manada a la que da cuenta de su potencia y de la que adviene reconocimiento de haber cumplido con la exigencia del mandato: ser capaz de un acto de dominio. El otro, entre el agresor y la víctima, por el que fluye la espectacularización de la potencia y la capacidad de crueldad (Segato, 2010: 249-252).

Los interlocutores en la sombra, de los que les viene el mandato de masculinidad, acompañan la acción en la hermandad masculina; de ellos emana y con ellos sostiene el mandato que reproduce las relaciones opresivas del género, perpetua la idea fundante previa a la que aludía Witting, al tiempo que refuerza las características del poder masculino a las que refería Rich; en el marco de lo que el sujeto masculino se define para Segato por un paquete de seis potencias: bélica, sexual, política, moral, intelectual y económica. Un sujeto masculino es alguien que tiene que poder; una posición que se predica en esas potencias y a quien se le exige probarse a cada momento, medir su vigencia, renovar, actualizar, porque a "él se le respeta". El poder adherido a su masculinidad exige además, la espectacularización. Se expone, se cuenta, se muestra la capacidad de control sobre la vida y los cuerpos de las mujeres; y lo expuesto, contado, mostrado es la impunidad de la crueldad de esa capacidad. No alcanzar el mandato de masculinidad compromete la propia humanidad masculina tal y como es percibida por la manada.

En la economía simbólica del género las posiciones a ocupar pueden ser femeninas o masculinas. Una mujer *cis* puede ocupar una posición masculina tal y como

podría hacerlo un hombre. No hay masculinidad sin la circulación de un tributo que exacciona y de lo que se nutre, como tampoco hay feminidad sin la exigencia de pago de lo que carece la otra posición y a la que esta se obliga a entregar. Lo femenino aparece allí donde hay subyugación, reducción, dominación. Ella/él/elle es feminizada, es decir, reducida de persona a mujer; esa es la matriz heterosexual en la trama patriarcal de género, ese es el heteropatriarcado.

Desmontar el mandato de masculinidad mostrándole a los hombres que son víctimas, es la apuesta de Segato. Obligado a curvarse ante el pacto corporativo, siente que no puede, pero no sabe lo que le falta, no puede nombrar esa ausencia. Segato conversa con Kaja Silverman -historiadora del arte y teórica de cine norteamericana en su *Male Subjectivity at the Margins* (1992)- para encontrar en el narcisismo masculino el motivo del silenciamiento de sus carencias.

Nosotras nos reconocemos en el sentir; nos vinculamos de otro modo con nuestros agujeros; nosotras tenemos formas de contentamiento, de amistad, de vincularidad. La experiencia de las mujeres en formas de pensar, sentir y actuar colectivamente tiene su historia anglo-francesa y latinoamericana; incluso aquí, en la Argentina no da igual la experiencia de mujeres afrodescendientes que la de mujeres andinas o la de feministas académicas. Damos sentido a nuestras experiencias, nombramos lo que nos pasa y explicitamos ese compartir en lo que nos hace iguales -la opresión del patriarcado a la que cada una está sometida- y diferentes -las formas de sujeción que cada una padece en la interseccionalidad género-sexo-clase-raza-etnia-edad. Defender una felicidad en clave femenina es prioridad para poder desmontar el mandato de masculinidad; una politicidad pragmática y orientada a la contingencia, situada, próxima, atenta al proceso, vinculada a la cotidianidad, la territorialidad, la comunalidad; esa politicidad en clave femenina acelera el derrumbe patriarcal (Ibid: 64-67). Nosotras no podemos actuar por ellos, lo sabemos, lo sentimos. Es tarea de ellos retirarse del pacto corporativo; perseverantes y en diálogo reflexivo, tal vez sean capaces de desactivarlo. Hacerlo les tiene a ellos como motivo, tránsito y fin, no a nosotras. No es por nosotras. Es por y para ellos. Nada tenemos nosotras que hacer allí.

| 31

## Conclusiones

Intenté en este escrito compartir un oficio, el de la lectura detenida, atenta, crítica y crea(c)tiva; capaz de desarticular sentidos consolidados incluso por los feminismos que nos cuentan en el norte de los mares de las olas. Doy a leer a algunas pensadoras atenta a diálogos posibles, filiaciones, inversiones y resistencias; he querido tramar sus voces bajo dos claves: articulaciones y junturas.

Entre las articulaciones identifico constructos teóricos que resuenan, algunos más evidentes que otros, nombro algunas: la experiencia del aborto, la biología como destino, la maldición de ser mujer, el eterno femenino, la mujer de verdad, géneros diferenciados y sexualidades específicas, la maternidad obligatoria, la ratonera del ama de casa, la heteronormatividad, el cuerpo. Desde cada una de estas articulaciones es posible no sólo saltar de escrito a escrito y rumiar los modos en los que es dicha la mujer impuesta por el patriarcado como deriva de la estructura elemental del parentesco, sino permanecer en uno de ellos y, proceder a desplegarla. Por ejemplo, la experiencia del aborto que anuda a la mujer como destino biológico se despliega en un cuerpo de mujer, sus edades, sus marcas y malestares; el aborto en delito, clandestinidad y penalización así como en las hacedoras de ángeles y, la mujer al síndrome del ama-de-casa-madre-de-familia, la doble jornada, el trabajo doméstico no remunerado y el malestar que no tiene nombre. Esta política de articulaciones, oficio de un tipo de lectura, la feminista, propicia junturas también, quiero decir, no sólo provoca la visibilización, advertencia y análisis de articulaciones dentro y entre escritos sino de junturas al demarcar problemas, nombrar la pregunta que apertura hacia las articulaciones: las formas en las que se opera el poder masculino como formas de coacción para mantenernos a raya, el pensamiento heteronormado, el mandato de la masculinidad o bien las fuerzas en las que se despliega el poder masculino: la mutilación, la cofradía, la dueñidad, la espectacularización, la impunidad.

321

Pretendo aquí, dejar explicitadas algunas junturas que intentaré tensionar de la mano de la Amelia Valcárcel. Junto a Simone De Beauvoir pasa ante los ojos el poder de las mujeres sobre la vida y la muerte y los modos en los que la intolerancia masculina obtura ese ejercicio desde una ética varonil; en la farsa de la mística que parodia la adaptación, el acoplamiento y la fusión familiar en el estar juntos, Betty Friedan pone a la vista la dialéctica que lleva a invertir el ejercicio del poder en manos de la-mujer hija del patriarcado que puede controlar la vida de los hombres y los hijos haciendo de ellos los objetos de posesión que la redimen sin emanciparla en una complicidad que iguala en la inhabilitación, la despersonalización, la deshumanización a la que Segato refiere operando estructuralmente; nos advierte sobre la manipulación efectuada desde los medios, la propaganda y el porno para no permitir saber quiénes somos y qué podemos cuando tenemos tiempo, cuando contamos con un tiempo disponible para nosotras, cuando tenemos el poder sobre nuestras vidas y sobre la muerte; sin saber lo que pueden, depotenciadas, “ellas se asustan porque saben que pueden matar”, más aún, “hay algo en esa ama de casa que es peligroso”.

Así las cosas con Friedan, la mística de la feminidad devela al unísono la mística de la masculinidad y, también la de la infantilidad, menores todas y todos, la ética de



Friedan formula que ser una buena persona nada tiene que ver con ser una buena mujer blanca y que la feminización del mercado, del consumo, del mundo que auguraba autonomía e independencia no nos salvará.

Desde Rich es posible afirmar el poder de las mujeres hacia los hombres con una fuerza que los depotencia al punto de inhabilitar toda posibilidad de acceso a su cuerpo y su territorio; ellos no pueden sino sólo cuando se les permite, las condiciones advendrían dadas por las mujeres desde una conciencia lesbiana en el uso político del género hacia una economía feminista. Asumimos que el mandato de la masculinidad al que refiere Segato, opera en estas condiciones y su potencia correctiva se despliega con la intensidad que advierte en la fuerza femenina contraria.

«Si no los podemos hacer tan buenos, hagámonos nosotras tan malas: no exijamos castidad sino perdámosla; no impongamos la dulzura, hagámonos brutales» (Valcárcel, 2001:124). Amelia Valcárcel filósofa feminista española asume el feminismo como teoría política radical sobre el poder que detentan las mujeres cis apoyándose en las armas del amo. En su *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder* (Valcárcel, 1994: 153-166) se refiere al derecho a la maldad en términos de Metistófeles: construir el bien haciendo el mal, es decir, generar el bien a través del mal que realizamos. O bien en la formulación kantiana:

obrar mujer como un hombre lo haría porque él es, hoy por hoy, el único poseedor de la universalidad; universalidad desde la que incluso ha defendido el mal que te corresponde. No aumentes la suma de bien por tanto si lo que persigues es la igualdad, sino contribuye alborozadamente a la suma de mal, porque esto es bueno" (Ibidem: 165).

El patriarcado se resiste a su abolición en el cumplimiento del mandato de la masculinidad animado y sostenido en los pactos de silencio corporizados en cofradías. Mientras sigan juzgándose entre sí en la medida de la violencia, de la agresividad, de la crueldad de la que son capaces, nuestro bien es el mal del macho. Hay que darle muerte al macho<sup>4</sup> en lo que se refiere a reproducir el género

---

4 El "macho" es el hijo del patriarcado criado bajo la pedagogía de la crueldad pero aquí, el término, podría también ser reemplazado por "hombre" o "humano" toda vez que el universal ha sido postulado de modo tal que se ha configurado como expresión de una particularidad -la del blanco, propietario, creyente, heterosexual, potente- aunque pretendidamente abarcadora de la totalidad.

masculino; el hecho de que hayan existido “siempre”<sup>5</sup> no implica que deban seguir existiendo; a sabiendas hace tiempo de querer dejar de reproducirnos como la mujer.

Resistir los micromachismos de la vida cotidiana requiere rebelarse contra la anuencia. Valcárcel asume que los tiempos que corren nos toman en una violencia igualitaria a diferencia de un viejo orden en el que la desobediencia de la mujer educada en la sumisión patriarcal sería castigada con la fuerza de aquel viejo orden. Asume Amelia que en el viejo mundo hay historia para hablar de un patriarcado de otro orden a diferencia del que en estos tiempos se sostiene en/desde la violencia igualitaria. Es que, dirá Amelia, la igualdad se sostiene con violencia. “Cuidado con lo que me haces que puedo hacerte lo mismo”. Así, las mujeres en aquella parte del mundo habrían hecho suyo el código del macho. En el viejo mundo las mujeres tenían ciertos pruritos, sostenían ciertas consideraciones, por anuencia, sin verbalizar, acompañaban con un gesto, por consenso, incluso quizás por omisión consentían. En este nuevo orden en el que “somos iguales” ellas pueden, si quieren, pactar como ellos y, hacer lo que ellos<sup>6</sup>. Y al parecer la manada en la celebración San Fermín, lo supo, por eso, puso allí, en ella, en su cuerpo toda su potencia a la vez, para medirse y sostener la jerarquía, para ponerla en su lugar, para minorizarla; tal y como el presentador de A24, Eduardo Feinmann, lo hizo con Facundo Saxe, investigador de CONICET, cuando lo toma como blanco de su odio homofóbico en el programa de televisión que conduce; como lo escenificaron los rugbiers asesinos de Fernando en Villa Gesell; como lo revela la autopsia de María Angélica Andrada, el 35° femicidio registrado en Argentina a 50 días de aislamiento en pandemia global.

Aquel mundo viejo que algo -sino todo- tiene que ver con la historia de Nuestra América puede acercarnos un gesto (Cfr. Alvarado, 2014). Es que Amelia, lo dice sin vueltas, cuando un ser humano tiene tan pocas ínfulas que, solo lo que lleva entre sus piernas es el único motivo de orgullo, entonces se vuelve sumamente peligroso; porque eso es lo único que tiene para perder. Los decires de Amelia son mucho más que una metáfora literal puesto que los espacios de mayor violencia son aquellos

---

5 Cabe aquí hacer un guiño hacia algunos escritos venidos del feminismo descolonial y del pensamiento latinoamericano especialmente del feminismo indígena y comunitario. El patriarcado ¿ha existido desde siempre? ¿ha sido uno y el mismo en toda sociedad, en cada comunidad? Vale la pena recorrer las miradas de Yuderlys Espinosa Miñoso y Ochy Curiel, Julieta Paredes y Delmy Tania Cruz respecto del patriarcado ancestral, así como los trabajos de W. Ansaldo y Verónica Giordano y, las posiciones de María Lugones y Rita Segato.

6 Parodia Amelia la expresión “somos iguales”. Ironiza Amelia, para extrapolar los límites de ese constructo “ya” alcanzado en cantidad de declaraciones de la mano de Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft que, podríamos hacer extensiva al llamado de Sojourner Truth

donde el macho pone y se “juega” sus pelotas<sup>7</sup>. #NiunaMenos, #VivasNosQueremos, #8M, sean el grito colectivo que vocifera entre nosotras esa rebelión en contra la anuencia que en Nuestra América se agita situada como resonancias del *Nunca Más* y que en el viejo mundo tarda en llegar.

## Referencias

- Alvarado, Mariana (2014), Mujeres de América Latina: des(re)encuentros, tráfico de ideas y traducción, *Revista Estudios. Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Mendoza, qellqasqa, vol.16, n.1.
- Alvarado, Mariana y Valeria Fernandez Hasan (2018), Cartografía/s de la violencia machista de la Región: narrativas feministas para un análisis de los femicidios, *V Jornadas CINIG*, La Plata, Centro Interdisciplinario en Investigaciones en Género.
- Berkyns, Lohana (2003), Un itinerario político del travestismo en: Mafía, Diana (Comp.) *Sexualidades migrantes. Género y transgénero*. Buenos Aires, Feminaria.
- Friedan, Betty. ([1963] 1965), *La mística de la feminidad*, Barcelona, Sagitario, Carlos R. de Dampierre (Trad.).
- De Beauvoir, Simone ([1949] 1987), *El Segundo Sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Femenías, María Luisa, (2000) *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos.
- Millett, Kate (1970), *Sexual Politics*, New York, Doubleday.
- Zulma, P. y Walter Mignolo (2014), *Para una pedagogía decolonial*, Buenos Aires, Del Signo.
- Rich, Adrienne ([1980] 1986), *Heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana, Sangre, pan y poesía*, Barcelona, Icaria. Trad. María Soledad Sánchez Gomez.
- Rubin, Gayle ([1975] 1988), El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo, Navarro, M y Stimpson, C. (Comps.) *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Segato, Rita (2018), *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo.

---

<sup>7</sup> Valga referirnos en aquel nuevo mundo europeo – del que participamos alguna vez como su utopía y del que colonialmente pudo habérsenos venido encima, el viejo mundo que aún sostiene y que se resiste a desaparecer- a la industria del porno, el proxenetismo y la trata como formas del paisaje simbólico de la libertad sexual de las mujeres.

Segato, Rita (2010), *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo.

Wittig, Monique ([1992] 2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales, Javier Sáez y Paco Vidarte (Trads.).

Valcárcel, Amelia (2001), *La memoria colectiva y los retos del feminismo*, Santiago de Chile, CEPAL.

Valcárcel, Amelia (1994), *Sexo y filosofía. Sobre mujer y poder*, Barcelona, Anthropos.

# El mito de la belleza mestiza como tecnología de género colonialista

**Alicia Moncada Acosta**

aliciamoncada@gmail.com

Licenciada en Artes por la Universidad Central de Venezuela, profesora en esta casa de estudios, de origen wayuu, es activista de organizaciones de mujeres indígenas amazónicas y de la Guajira colombo-venezolana.

## Resumen

El ejercicio del poder colonial y patriarcal sobre las mujeres indígenas genera diversos sistemas y métodos de control, siendo el mito de la belleza mestiza una de las estrategias más subestimada -pero eficaz- en la construcción de una subjetividad colonizada. En esta ponencia disertaré sobre la “belleza mestiza” como el ideal estético promovido por la ideología del mestizaje, un modelo que actúa como tecnología de género colonialista para garantizar la reproducción de la vergüenza étnica y el blanqueamiento de las mujeres indígenas.

**PALABRAS CLAVE:** feminismo descolonial, colonialismo, mujeres indígenas, belleza, mestiza

## Abstract

The use of colonial and patriarchal power under indigenous women generates diverse systems and methods of control, and the most underestimated strategy -but effective- in the construction of a colonized subjectivity is the myth of the mixed-race beauty. In this paper I will talk about the “mixed-race beauty” as the aesthetic ideal promoted by the ideology of miscegenation, a model that works as colonialist gendered technology to guarantee the reproduction of ethnic shame and the whitening of indigenous woman.

**KEYWORDS:** decolonial feminism, colonialism, indigenous women, beauty, mix-blood

El cuerpo biológico, como el instrumento que ha permitido a la humanidad interactuar con el reino fenoménico, es un campo de batalla que “está en el cruce de todas las instancias de la cultura, es el punto de imputación por excelencia del campo simbólico” (David Le Breton, 2001: 32). Todas las culturas le han generado normas, representaciones e ideas que lo reglamentan, amoldan y tratan de explicar sus procesos, siendo el producto de la naturaleza más transformado universalmente. Es también objeto semiótico y soporte de signos, un lugar donde confluyen lenguajes, miradas y conflictos.

Así, el cuerpo es una obra de la naturaleza, constituido por una diversidad de órganos, procesos bioquímicos e impulsos eléctricos que -de funcionar correctamente- mantienen la vida física. Pero esta máquina orgánica, estructurante de la vida, no es ajena a la impronta de la cultura, la acción del género y el ejercicio del poder. Por lo mismo, Michel Foucault definió a los cuerpos como micropoderes que están en medio de un campo de batalla porque “las relaciones de poder operan sobre él (...) lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (1975/1976:32-33).

En esta breve disertación es mi intención problematizar los ideales de belleza articulados para domesticar, modelar y, especialmente, asimilar a las mujeres de origen indígena. Construcciones como la india bonita (Apen Ruiz, 2001) o la india potable (Yuderlys Espinoza, 2009) son manifestaciones de ideales que, además, fungen como una tecnología del poder patriarcal colonialista y contribuyen a la vergüenza étnica. Esta ponencia es una breve indagación que surge de mi experiencia como mujer mestiza, cuya subjetividad está atravesada por el colonialismo y los mandatos de la belleza blanqueada.

Sabemos que las mujeres no vivenciamos los cuerpos biológicos e ideales de la misma forma en que lo hacen los hombres, pues estamos signadas por una serie de procesos fisiológicos que irrumpen y están en constante tensión con los tabús de las culturas patriarcales. Desde la menstruación hasta la menopausia, los cuerpos de las mujeres han implicado para la falocracia: inferioridad, debilidad y misterios que deben ser regulados. Somos, frente a la cultura patriarcal, primero sexo-cuerpo antes que seres con posibilidad de trascendencia, alteridades -como le decía Simone de Beauvoir- limitadas por las prerrogativas y mandatos patriarcales. Además “asociadas con el cuerpo y en su mayor parte confinadas a una vida que se centra en el cuerpo” (Susan Bordo, 2001:36).

Los cuerpos de todas las mujeres son el primer territorio que se disputa el poder patriarcal, sin embargo, quienes reciben con mayor fuerza los embates de esta guerra son los cuerpos de las mujeres racializadas a los que el colonialismo exotiza y monstrifica para (re)afirmar la superioridad blanca/occidental. A la par estos cuerpos son sexualizados y reinventados “de acuerdo a códigos y principios discriminato-

rios de género occidentales” (Breny Mendoza, 2014:23). Es por ello que las mujeres de los pueblos que preceden a la colonización de la Abya Yala son inventadas por el pensamiento patriarcal colonialista y clasificadas racialmente como “indias”, una etiqueta social que inscribe sobre nuestros cuerpos y sexualidades una serie de prácticas disciplinarias, estereotipos, representaciones, comportamientos e identidades estáticas, así como espacios/límites y etiquetas raciales configuradas por el orden colonial patriarcal, en el que la raza y el género son los principios organizadores de las relaciones sociales.

Las representaciones, estereotipos y objetivaciones sexistas racistas (Hooks, Bell 1981/2015) de las mujeres indígenas estructuran modelos o ideales de apariencia que determinan quiénes somos, lo que podemos ser, nuestra autovaloración y cómo creemos que nos perciben los otros. Por lo mismo, ser india también pasa por parecerse a una de las representaciones binarias que la mirada colonial ha construido en torno a nuestra corporalidad: la india fea o bestial/caníbal o la india bonita, potable. Esta última opción se relaciona con la noción del “buen indio”, el súbdito modelo del colonialismo que se asimila voluntariamente al programa de la aculturación. Una forma de exterminio que precisa de la anulación material, económica, política, cultural, lingüística y espiritual, pero también de la construcción de una apariencia y belleza modélica, blanqueada y cónsona con los valores del orden patriarcal colonial.

| 39

## Embellaciendo a las mujeres-commodities

La belleza, desde las disciplinas artísticas, se asocia con lo sublime, singular y excitante. Lo bello es “un bien que no suscita en nosotros deseo” (Umberto Eco, 2010/2004:4) o “cuando disfrutamos de algo por lo que es en sí mismo, independientemente del hecho de que lo poseamos” (Idem). Sin embargo, es una construcción social e histórica que no tiene nada de sublime y tampoco está desprovista de una relación con el control y el poder.

Naomi Wolf, quien disertó sobre el tema en *El mito de la belleza* (1990), nos recuerda que es una de las tecnologías más eficientes para modelar mujeres con cuerpos ideales-bellos que sirven, más que al deseo, a las necesidades políticas estratégicas y prácticas del patriarcado. Las mujeres reflejamos en nuestros cuerpos tanto la acción de las disciplinas que le domesticamos como las fuerzas regulatorias del género, los valores que nos asignan desde y para los hombres como *commodities* (Luce Irigaray, 1985: 177), que para ser valiosos en el mercado del intercambio deben ser hermosos.

Estos ideales son modelos quiméricos, discursos que acarrearán métodos de contención y control que se universalizan y se vuelven mandatos. A propósito, Andrea Dworkin aseguró que “describen en términos precisos la relación que una mujer individual tendrá con su propio cuerpo. Prescriben su motilidad, su espontaneidad, su postura,

su garbo, los usos que le puede dar a su cuerpo. Definen precisamente las dimensiones de su libertad física.” (1974:113) Los ideales de belleza son también una tecnología de género, pues inciden en lo simbólico a la vez que producen cuerpos y actúan en la construcción de la sexualidad (Hortensia Moreno, 2011), siendo una práctica sociocultural capaz de “crear <efectos de significado>” (Ibídem:49) en la producción de mujeres.

No resulta nada complicado encontrar ejemplos culturales de la incidencia de la belleza ideal en el valor de las mujeres-*commodities*, quienes desplazadas del poder sobre sus cuerpos, optarán por el dolor y la disciplina en aras de amoldarse a lo que se espera de ellas. Hasta 1912, las mujeres chinas provenientes de las clases acaudaladas vendaban sus pies, fracturando el dedo meñique. Situación que les imposibilitaba correr o moverse con rapidez. La finalidad de esta operación -independientemente de su legitimidad entre las mujeres- era el agrado masculino, además de constituirse como un indicador social que permitía convertir el cuerpo sometido de estas mujeres en un objeto de intercambio. De igual forma, las anglosajonas del período victoriano aclaraban sus rostros, manos y cuellos con cloruro de mercurio, ingrediente tóxico y de potencial mortífero, para responder al canon de belleza lánguida, establecido por las normas de conducta puritanas. El rostro pálido era una señal de pertenencia a la clase burguesa o a la aristocracia, pues las distanciaba de las mujeres proletarias quienes, con mucha frecuencia, se bronceaban con la faena diaria.

40|

Para responder a los ideales de belleza de su cultura, las maoríes se tatúan la boca y la barbilla, marcas corporales que también sirven como un indicador social que incide en el matrimonio con familias poderosas. En África, las mujeres mursi se colocan platos faciales que extienden sus labios y lóbulos. Apegándose a los cánones de belleza femenina mursi, las adolescentes tienen más oportunidades de ser seleccionadas por hombres que pagarán una prolífica dote en la medida que éstas poseen los labios y lóbulos severamente extendidos.

Lastécnicasdeentrenamiento(Wolf,1990)paraembelleceralas mujeres-*commodities* parecieran inherentes a cualquier manifestación del patriarcado, pero creo que adquieren una especial importancia para el orden patriarcal colonial pues modelan cuerpos a la par de subjetividades colonizadas, anhelantes de responder al mandato del indio/a bueno/a-bello/a, blanqueada-limpia, fantasmas que arrecian contra cualquier intento de descolonización.

## El mito de la belleza mestiza para blanquear a la india fea

El mestizaje como mezcla biológica es una realidad que nos alcanza a todos los grupos humanos. Empero, ha servido como estrategia social para invisibilizar y silenciar las diferencias culturales de los pueblos originarios y sus derechos territoriales. El discurso del



mestizaje presenta al mestizaje biológico como un proceso de mixtura cultural, cuando en realidad contribuye activamente a la destrucción de las diferencias y a la marginación de grandes sectores de la población” (Oscar Espinosa, 2003: 2). El mestizaje, que constituyó el fundamento filosófico para la constitución y afirmación de las ideologías nacionales de algunas repúblicas americanas, diluyó las identidades étnicas de los pueblos originarios en la identidades nacionales, que precisaron los Estados-nación para aglutinar a poblaciones culturalmente diversas bajo el precepto liberal de la igualdad.

Entre los intelectuales del pensamiento republicano americano encontramos desde taxativas exhortaciones a la mezcla como lo hizo Pedro Fermín de Vargas cuando aseguró que “sería de desear que se extinguiesen los indios, confundiéndolos con los blancos.” (Pedro Fermín de Vargas citado por Jeanette Kloosterman, 1997:64), hasta nociones casi místicas como las de José Vasconcelos, quien aseveraba que la fusión de las razas cedería el paso a la “raza cósmica” (1927). No se quedó rezagado Pedro Henríquez Ureña cuando afirmó en su texto *La utopía de América* (1925) que en América Latina se engendraría “el hombre universal, a través de cuyos labios el espíritu debe hablar libremente” (Pedro Henríquez citado por Leopoldo Zea, 1993:387).

El mito del mestizaje que supone la conjunción “perfecta” del blanco, indio y negro construye imágenes que encarnan los ideales de una república, aparentemente igualitaria, que se regodea de surgir de un vientre indio mientras folkloriza las manifestaciones culturales africanas y responde a la *episteme* eurocéntrica. Las representaciones que nacen del mestizaje mitificado son imágenes tan “inflexibles y crueles” (Wolf, 1991: 215) como las del mito de la belleza. Al imbricarse ambos producen ideales estéticos que exigen disciplinar hasta potabilizar el cuerpo indio y afrodescendiente.

La india potable, a la que refiere Yuderkys Espinoza, es el producto de la conjunción de estos mitos que alimentan, aúpan e incluso justifican la colonización sexual un proceso que defino como la apropiación y control de los cuerpos, la sexualidad y la capacidad (re)productiva de mujeres racializadas, a partir del uso individual o grupal de técnicas de poder relacionadas con la violencia perpetradas por hombres de un grupo racial/étnico que se considera superior y que se disputa la hegemonía sobre ciertas culturas, los territorios que habitan y sus recursos naturales

Ahora bien, estas indias “deseables” y “bonitas” son el modelo de la buena india en contraste con las “puras” feas y poco agraciadas, con las que blancos y mestizos sólo copulan como una forma de demostrar su virilidad y poder (Diane Nelson, 1996: 74), pero de quienes no se espera que les gusten físicamente (Andrew Cannesa, 2012). En los ideales de belleza mestizada las características indígenas deben ser “lavadas”, suavizando los rasgos étnicos fenotípicos y culturales que pueden resultar inquietantes para el mundo no indígena. La belleza mestiza como tecnología de género colo-

nialista construye una representación ideal que debe ser anhelada y perseguida por las indígenas, en las que también se genera “una mirada de inspección, una mirada (...) bajo su peso terminará por interiorizar al punto que (...) sea su propio supervisor, (...) ejerciendo así esta vigilancia sobre y contra” (Foucault, 1976: 155) ella misma.

La mirada del poder patriarcal colonial vigila y coacciona el proceso de mestizaje estético de las mujeres indígenas y nos indica una serie de disciplinas que incluyen desde gestos hasta transformaciones corporales. Patricia Velásquez, modelo profesional y actriz de origen wayuu, afirma en sus memorias que al ser evaluada por el organizador del concurso Miss Venezuela se le indicó: “hay que hacer arreglos de esos ojos y también hacerle el busto” (Velásquez, 2014: 53). Velásquez reflexiona:

... pensé en mis ojos. Entendía lo de los implantes mamarios, eso no me cambiaría. Además, sabía que su sugerencia de arreglar mis ojos era un esfuerzo para hacerme ver como las demás mujeres que competían en el Miss Venezuela. Sin embargo, mis ojos eran parte esencial de mi identidad, algo característico de mi procedencia wayuu, me hacían una mujer corriente e indígena. Mis ojos me convertían en una mujer de mi pueblo. (...) no deseaba abandonar mis raíces y convertirme en una extraña en mi propio cuerpo. (Ibidem: 53-54)

42|

Estas transformaciones pretenden servir como los medios para ser objeto de deseo/ usufructo/intercambio del blanco criollo paradigmático. Con tal finalidad se amplían los escotes de las wayuushé'in con cirugías mamarias, los lentes de contacto de color convierten ojos pardos en azules cielo y los tintes para el cabello aclaran cabellos en la carrera del deseo por blanquearse.

Pero también la mirada de inspección interiorizada nos impone una alarma que se activa cada vez que se parece “demasiado” india. Con la alerta emergen con rapidez las prácticas disciplinarias –corporales y psíquicas- del mito de la belleza mestiza. Esas acciones de blanqueamiento al que nos sometemos forman parte de “prácticas que entrenan el cuerpo femenino en la docilidad y la obediencia frente a las demandas culturales” (McPhail citada por Ayala Juana Gallego y Menéndez María Isabel, 2006: 69) y que insuflan una falsa sensación de poder y control. Engendran la idea de que, a partir del artificio, seremos bellas, agraciadas, aceptadas y, por ende, no discriminadas. Así, los signos de la procedencia étnica no servirán para la adjudicación de estereotipos y connotaciones peyorativas, sino para seducir y estimular. Por lo mismo, Patricia Velásquez asegura que sus ojos que no quiso operar le servirían para entrar con su exótica apariencia en la pasarela de la alta moda. Después de siglos de bestialización, asociadas a lo sucio, feo e infrahumano, adecuarse a la belleza mestiza y entrar en el juego de la exotización de nuestros

rasgos indígenas, mientras sean matizados e inofensivos para el *look* criollo/blanco, parece sugerir una salida fácil a la posición de subordinación social y a la filiación con los últimos reductos del mundo primitivo.

Las indígenas y mestizas no sólo debemos cuestionarnos en qué medida perseguimos el ideal de la india potable o la india bonita, sino qué podemos hacer para subvertir esas representaciones, incluso avaladas por los Estados, que –aunque se enuncien constitucionalmente como pluriculturales o plurinacionales– continúan reproduciendo en sus políticas culturales, educativas y de protección social la idea de que somos parte de una nación donde confluyen armoniosamente las tres “razas” forjadoras de América. Este proyecto de las elites criollas, acomodaticio ideológicamente, sigue su curso a través de populismos y gobiernos que aúpan la democracia racial.

La “india bonita” que pulula en murales, vallas publicitarias, fotolibros y búsquedas de internet, que se vuelve emblema de países y operadores turísticos, no existe y, como invención que favorece tanto la ilusión multicultural de democracia racial como la propaganda exótica de las naciones, exige que analicemos su instrumentalización por parte del orden colonial patriarcal y su continuidad asimiladora. Deberíamos pues problematizar la instrumentalización de nuestros cuerpos como propagandas de la “patria mestiza” y exigir respeto ante representaciones, construidas por la lógica criolla, donde los cuerpos, rostros y elementos culturales indígenas como territorios apropiables, colonizables y exotizables por parte de las identidades nacionales.

| 43

Es pertinente que sigamos por el camino de preguntarnos ¿qué hacemos con lo que la colonialidad y el patriarcado han hecho de nosotras, nuestras subjetividades y cuerpos? ¿Es posible que a través del compromiso con la despatriarcalización y descolonización de nuestras subjetividades podemos hacer frente al mito de la belleza mestiza en las prácticas cotidianas? Creo que el asumir la existencia del deseo por responder a la india bonita, en cualquiera de sus manifestaciones, es un paso que –aunque difícil– requiere enfrentar una serie de fantasmas de la discriminación y la vergüenza étnica/racial, que se entremezclan con el enojo y la ira y que residen (así como estructuran) las subjetividades colonizadas.

Esperar que un día la india fea no se refleje en el espejo por la simple negación del conflicto interno que nos atraviesa es un acto pueril, pues para enfrentarnos con las sombras de la colonización que hay dentro es preciso acercarse y abrir la puerta hacia ella, desde la más profunda de las valentías y con la más convencida de las voluntades.

## Referencias

Ayala, Juana Gallego y Menéndez, María Isabel (2006). *El zapato de cenicienta: el cuento de hadas del discurso mediático*. Oviedo: Trabe.

- Bordo, Susan (2001) "El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo" En: *Revista de Estudios de Género La Ventana*, Vol. 2, Núm. 14. Jalisco, Universidad de Guadalajara. Pp.7- 81.
- Canessa, Andrew (2012). *Intimate Indigeneities: Race, sex, and history in the small spaces of andean life*. Durham-Londres: Duke University Press.
- Dworkin, Andrea (1974). *Woman-hating*. Nueva York :Dutton.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Random House.
- Espinosa, Oscar (2003). "Desafíos a la ciudadanía multicultural en Perú. El mito del mestizaje y la cuestión indígena." En: Nila Vigil y Roberto Zariquiey (Ed.) *Ciudadanías Inconclusas: El ejercicio de los derechos en sociedades asimétricas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Espinoza, Yuderkys (2009). "Etnocentrismos y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional" En: *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Nº 33, julio-diciembre 2009. Caracas, Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad Central de Venezuel, Pp.37-54.
- 44 | Foucault, Michel (1975/1976). *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI.
- Hooks, Bell (1981/2015). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Nueva York: South End Press.
- Irigaray, Luce (1985). *This Sex which is Not One*. Nueva York: Cornell University Press.
- Kloosterman, Jeanette (1997). *Identidad indígena: entre romanticismo y realidad*. Quito.:Ediciones Abya-Yala.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Mendoza, Breny (2014). "La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano". En: Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Gómez y Karina Ochoa (Ed). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*.( Pp. 91-104).Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- Moreno, Hortensia (2011) "La noción de tecnologías de género como herramienta conceptual en el estudio del deporte", en: *Revista Punto Género*. Nº 1, Abril 2011. Santiago de Chile, Universidad de Chile.Pp.41-62.

Nelson, Diane (2006) *Man ch'itil. Un dedo en la llaga. Cuerpos políticos y políticas del cuerpo en Guatemala del quinto centenario*. Guatemala: Cholsamaj.

Ruiz, Apen (2001) "La india bonita. Nación, raza y género en el México revolucionario"  
En: *Signos Históricos*. Nº 5, enero-junio. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana. Pp.142-162.

Velásquez, Patricia (2014) *Sin tacones, sin reserva*. Buenos Aires, Ediciones Gato Azul.

Wolf, Naomi (1990). *The Beauty Myth*. Nueva York: William Morrow and Co.

Zea, Leopoldo (Comp.) (1993). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

## Chicas ¡qué grande es el cine!

### Gioconda Espina

giespina@gmail.com

Licenciada en Letras UCV, Maestra en Estudios de Asia y Africa del Norte del Colegio de México y Doctora en Estudios del Desarrollo del CENDES UCV. Es cofundadora de la Coordinadora de ONG de Mujeres (1985), del Centro de Estudios de la Mujer (1992) y del Área de Estudios de la Mujer de FACES UCV (2002). Su último libro es Mujeres, filosofía, literatura y otras artes (EAE, 2019). Enseñante del Colegio Clínico de Caracas, adscrito a la Internacional de los Foros de la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano, en la cual es AME (analista miembro de la escuela).

### Resumen

Esta es, al mismo tiempo que una reflexión posterior a la revisión de películas realizadas en los últimos años por mujeres y hombres sobre los efectos y las posibilidades de enfrentar el sexismo en la tradición, leyes, religiones y educación informal y formal de las niñas, una propuesta para darle otra vuelta tanto al módulo de "Subjetividades" en el programa del Diploma de "Perfeccionamiento profesional de género y estrategias de animación sociocultural", como al curso de ampliación "La educación de las mujeres y la teoría feminista", que será una de las asignaturas de la Especialización en "Mujeres y educación" que ha propuesto el CEM de la UCV. Los largometrajes cuyos contenidos son analizados fueron dirigidos por los y las iraníes Hanna Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi y Afghar Farhadi; la turca Deniz Gamze Erguven y el judío francés de origen rumano Radu Mihaileanu.

**PALABRAS CLAVE:** cine, educación, niñas, mujeres

### Abstract

This is --at the same time as a reflection after the review of films made in recent years by women and men on the effects and possibilities of facing sexism in the tradition, laws, religions and informal and formal education of girls-- a proposal to give it another turn to both the module "Subjectivities" in the Diploma Program "Professional Development of Gender and Strategies of Sociocultural Animation", and to the extension course "Women's Education and Feminist Theory", which will be one of the subjects for the Specialization in "Women and Education", proposed by the CEM of the UCV. The feature films whose contents are analyzed, were directed by the Iranians Hanna Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi and Afghar Farhadi; The Turkish Deniz Gamze Erguven and the French Jew of Romanian origin, Radu Mihaileanu.

**KEYWORDS:** cinema, education, girls, women

Marie Gouze, dramaturga que llegó a escribir para la *Comedia Francesa*, murió guillotinado en 1793, dos años después de escribir la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*, aunque ese no fue su único acto subversivo frente a los revolucionarios, que habían ofrecido toda la libertad y toda la igualdad que negaba la monarquía derrocada en 1789. Esa *Declaración* de Marie, a quien conocemos por el pseudónimo Olympe De Gouges que calza el documento, fue escrita en respuesta de la Declaración aprobada por los diputados y en la que los derechos de las mujeres quedaban invisibilizados tras el título Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano. En el preámbulo dice Olympe que:

Por considerar que la ignorancia, el olvido o el desprecio de los derechos de la mujer son las únicas causas de los males públicos y de la corrupción de los gobiernos (hemos) resuelto exponer en una declaración solemne, los derechos naturales, inalienables y sagrados de las mujeres (a fin de que) los actos del poder de las mujeres y los del poder de los hombres, puedan ser, en todo instante, comparados con el objetivo de toda institución política y sean más respetados por ella ( G. de Martino y Marina Bruzzese, 1994/1996:213).

Esos derechos, precisa el artículo II, “son la libertad, la propiedad, la seguridad y, sobre todo, la resistencia a la opresión” (Idem). Libertad antes que cualquier otro derecho humano universal, libertad para estudiar y trabajar, para opinar, para reunirse en sitios públicos o privados, para participar en la administración y la gestión pública y privada, para legislar y, también, precisa Gouges, para ir al patíbulo cuando el delito de una mujer se demuestre claramente, lo cual no sucedió con ella y otras feministas de esos días de guillotina loca. Mary Wollstonecraft, la inglesa que fue a París a ver el proceso y regresó a Londres más que decepcionada, fue la primera autora de libro feminista, *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), en el que defendió el derecho a la educación igualitaria (y no diferenciada, como proponía Rousseau) de las niñas, un derecho por el que ya había trabajado el diputado girondino Nicolás de Condorcet antes de ser acusado de traición a la patria sólo por criticar el proyecto de constitución que la nueva AN (ahora de mayoría jacobina) proponía en sustitución del proyecto que él mismo había redactado y en el que –entre otras cosas– proponía el voto de las mujeres para la adquisición de una verdadera ciudadanía, algo que había publicado ya en 1790 con el título *Sobre la admisión de las mujeres al derecho de ciudadana*. En cuanto a las niñas, Condorcet planteaba una educación primaria mixta y gratuita para niños y niñas menores de 9 años.

Parece mentira que 323 años después de la Toma de la Bastilla y de las propuestas de Gouges, Condorcet y Wollstonecraft, el 9 de octubre de 2012, Malala Yousafzai, de 16 años, haya recibido varios balazos en la cabeza (otra vez la cabeza Olympe...)

por dos talibanes jóvenes que se montaron en el bus donde iba y preguntaron “¿quién es Malala?”. Otras dos muchachas resultaron heridas. Cuando Malala despertó del coma inducido estaba en un Hospital de Birmingham, Inglaterra. A Malala, la conocía el Talibán del Valle de Swat, en el noroeste de Pakistán, y la conocían quienes leían su *blog* en el que, desde el 2009, con apenas 11 años (nació en 1997), escribía en *urdu* sobre su vida de estudiante clandestina en la escuela y del **derecho que todas las niñas tienen a estudiar**. En su *blog* (dentro del portal de la BBC) firmaba con un pseudónimo, Gul Makay, pero los talibanes la ubicaron, la balearon y así, al resistir varias operaciones, el mundo conoció a Malala, que celebró su siguiente aniversario en la sede de la ONU en New York, con un discurso ante 400 jóvenes de 100 países, donde ratificó su lucha por el derecho de las niñas a estudiar y propuso dialogar con el Talibán hasta convencerlos de que “un libro, un lápiz, una maestra y una niña” son las únicas armas que pueden cambiar el mundo. Lo demás lo sabemos: ganó el Premio Sajarov del Parlamento Europeo a la libertad de conciencia en 2013; el Nobel de la Paz en 2014, compartido con la organización india “Marcha Global contra el Trabajo Infantil”. Publicó dos versiones de su biografía *Yo soy Malala* y, en colaboración con la escritora Patricia McCormick, la segunda versión, *Malala. Mi historia*. Creó el Fondo Malala, que apoya la gestión comunitaria y a los defensores de la educación en todo el mundo, que ya tiene sede en Nigeria, Jordania, Kenia y Pakistán y ahorita debe estar estudiando Derecho o Estudios Políticos en Inglaterra, porque aunque quiso ser médica, después se dio cuenta de que podía llegar a ser una gran política.

48|

La historia contada por la sobreviviente Malala en 2013, fue recordada todo el 2014, cuando estalló el escándalo de los secuestros de más de 200 niñas en Chibok, Nigeria, por el grupo extremista Boko Haran, activo en el noroeste del país, que juró lealtad al Estado Islámico y que no sólo cercena el derecho de las niñas a estudiar sino que las viola y convierte en esclavas sexuales. En abril del 2014, Michelle Obama se sumó a la campaña “Bring Back Our Girls” (*Devuelvan a nuestras niñas*) y un año después creó con su marido la fundación “Let Girls Learn” (*Dejen estudiar a las niñas*), que promueve –para esto hicieron una donación de un millón de dólares– el derecho a la educación de las niñas en todo el mundo, pues según cifras de la Agencia para el Desarrollo Internacional de EEUU, 62 millones de niñas del mundo no iban a la escuela. Por eso aquella gira por Marruecos y Liberia (la acompañó Meryl Streep, sobre esa gira es el documental de CNN “We will rise”, *Nos levantaremos*). Luego siguió Michelle hacia España, donde la periodista y reina Letizia, la recibió recordando a Baktay, la niña afgana agredida por niños por ser una “pagana” y una “pecadora” que quería estudiar clandestinamente, como después dirá Malala que hacía ella en Pakistán. Aquella película de la que hablaba



Letizia se llama “Buda explotó de vergüenza”, dirigida por la iraní Hanna Makhmalbaf en 2007. En este mismo evento Michelle dijo algo que siempre es bueno recordar a los legisladores y *legislófilos*: “Los cambios no se consiguen sólo con leyes” y dijo más: “Un cambio cultural es lo que tenemos que hacer para ayudar a esas 62 millones de niñas fuera del sistema escolar” (En [www.clarin.com/entremujeres/trabajo/michelle\\_obama](http://www.clarin.com/entremujeres/trabajo/michelle_obama). Consultada el 12 -2-2017).

En la película *Buda explotó de vergüenza* (2007), de Hannah Makhmalbaf se muestran los problemas que venimos padeciendo en los diversos continentes, en diversos grados claro está, en relación a la educación de las niñas. Ustedes los reconocerán en cuanto los mencione. El primero de todos se presenta cuando vemos a Baktay, nuestra protagonista, a cargo de dos hermanitos mientras su madre sale a trabajar. Abbas, un niño vecino que sí está escolarizado, está amarrado por su madre para que no salga de la casa; él memoriza todo el tiempo el abecedario y recita historias que a Baktay le parecen divertidas, así que para conocerlas ella también le pide a Abbas que la lleve con él a la escuela. Así como Malala hablará después de “una niña, una maestra, un libro y un lápiz” como armas para salvar el mundo, Abbas le pone a Baktay como condición para llevarla con él que se compre un cuaderno y un lápiz. La cual aceptó, pero como no logró las rupias para el lápiz en su lugar se llevó el labial nuevo de su madre. El segundo problema lo encontramos con la separación de niños y niñas en las escuelas, Baktay es separada de Abbas y enviada “al otro lado del río”, donde están las niñas. Y así se topa Baktay con el tercer problema: debe enfrentar sola a una banda de niños armados con ramas secas que la enjuician por querer estudiar como si fuera un varón, por pagana o budista y por ser agente de los estadounidenses; la encapuchan, la entierran de pie y están listos a apedrearla por sus múltiples pecados cuando otra banda de niños, que simulan ser estadounidenses, dejan caer un papagayo-bombardero. Luego de ganar el combate, los que simulan a ser talibanes, vuelven con ella y la llevan a una cueva donde Baktay encuentra a muchas otras niñas secuestradas y encapuchadas por el delito de “ser muy bonitas”. Del cuaderno nuevo le arrancan muchas hojas los niños-talibanes que hacen aviones que le lanzan mientras está enterrada. Otra hoja se la arranca un viejo que le enseña cómo llegar a la escuela de niñas siguiendo al barquito por el río. Otra más se la arranca una niña mala conducta del salón a cambio de darle un ladito del banco.

No hay final feliz en la historia de la niña Baktay que vuelve a su cueva con su madre y hermanos, seguramente a la rutina de siempre, pues –como le dice a su vecino Abbas (y aquí aparece el cuarto problema) — “Nadie me ha enseñado nada. Todo lo he aprendido yo sola” en esas horas que pasa entre su cueva y en la escuela de niñas, con aquella maestra siempre de espaldas a la clase que sólo

da el frente para expulsar del aula a Baktay y, antes de esto, para enseñar los dibujos que ya ella había visto y dado nombre en el libro de Abbas y para escribir dos letras (a y b) y un número (5) en la pizarra, algo inútil para ella que, solita, ya había aprendido las reglas básicas del mercado (por ejemplo, que el precio de dos huevos es igual al de un cuaderno), los efectos de la religión y la sociedad misógina en los juegos y en los dichos de los niños, la tolerancia de las otras niñas con el sometimiento tanto a los varones como a sus padres y maestros, así como la solidaridad de un niño tan infeliz como ella, ese Abbas que, cuando se encuentran (ella por segunda vez en el día) a los niños que juegan a ser talibanes antiimperialistas o estadounidenses, se hace el muerto y luego, cuando lo dejan quieto, le recomienda a Baktay: “¡Muere, sólo así te dejarán libre!”. Lo que queda del cuaderno Baktay lo rescata entre los pies de los niños de los dos bandos, mientras su amigo le recomienda: “¡Muere (hazte la muerta) Baktay!”.

El tema de la educación de las niñas y niños es uno que interesa a la familia de Hannah (cineastas iraníes), porque en el año 1999, cuando apenas tenía 19 años, su hermana Samira Makhmalbaf, 8 años mayor que Hanna, había escrito un guión con su padre y rodado la película *La pizarra*, ganadora del Premio Especial del Jurado de la sección oficial del Festival de Cine de Cannes en 2000. Si Hanna mostraba a aquella maestra indolente de espaldas a las niñas y clavada en la pizarra, Samira nos muestra a un maestro con una vocación de enseñar que, a ratos, roza con la testarudez frente a la realidad que nada quiere saber de “inutilidades” para la sobrevivencia, como leer y escribir o sumar y restar. Creo que nadie que haya visto *La pizarra* podrá olvidar la primera escena: el maestro que, en adelante, llamarán igual que a su instrumento, “Pizarra”, camina con muchos otros maestros que no encuentran niños a quien enseñar en su pueblo, así que recorren las montañas en busca de alumnos a cambio de algunas monedas o un pedazo de pan. Todos se van cansando hasta que el maestro se queda sólo en su búsqueda, con su pizarra a la espalda, cual Cristo hacia su sacrificio en la cima de la montaña. Encuentra a unos niños “mulas” contrabandistas entre Irán e Iraq y a unos viejos iraquíes nómadas que quieren retornar a la patria y andan perdidos por esos desfiladeros desconocidos. Unos y otros son ilegales, todos huyen de los soldados, pero ellos son lo único que consigue el maestro para enseñar y comer: le dan 40 nueces por llevar a los iraquíes hasta la frontera y 5 más por prestar la pizarra como camilla de un viejo que no consigue orinar y encima carga a una hija que parece idiota y tiene un hijo que sabe hablar pero no orina sin la ayuda de la madre. Y esto es otra cosa que consigue el maestro: una esposa que, al final, no quiere devolverse con él a Irán, así que el mismo que los casó los divorcia sólo alzando la mano de ambos en dirección a Alá en el cielo. Lo más importante es que el maestro consigue que el único niño “mula” que quiso aprender a escribir su nombre, lo haga,

aunque en ese momento el niño haya caído muerto de un balazo de los soldados. También logra que el resto de los niños aprendan el abecedario mientras caminan con el contrabando a la espalda ¿Cuántas veces nos hemos sentido como ese maestro, intentando interesar a otros en un asunto que, al final, sólo interesa a una o dos personas; o que apenas logra que la mayoría repita como loro mientras camina con su carga, sin interesarse por el sentido de lo que está repitiendo? ¿Por qué lo hacemos si tan mal remunerado es ese trabajo? Quizás por la esperanza de que una o dos niñas o jóvenes puedan evadir un destino decidido por sus familias.

En *Mustang* (2015), el primer largometraje de la cineasta turca Deniz Gamze Erguven, vemos a la niña Lale urdir el plan de escape que las pondrá a salvo, a ella y a su hermana Nur, tanto del abuso sexual del tío (tolerado por las mujeres de la familia) como de tempranos matrimonios con desconocidos, arreglados por las dos familias: Lale se procura un aliado que la enseñe a manejar, la oportunidad y, llegado el momento, se lleva de la casa enrejada algo de dinero, frutas para el camino y un cuaderno con la dirección en Estambul que le anotó su última maestra por si algún día necesitaba su ayuda. Antes de que aparezcan los créditos vemos a Lale lanzarse a los brazos de su maestra. Escapó y triunfó. No cayó de un balazo como el alumno del maestro Pizarra.

Quise referirme hoy a una niña que quiere aprender, a un maestro que quiere enseñar y a una maestra que enseña a no resignarse al rol de moneda de cambio entre machos jefes de familias, pero quiero mencionar los nombres de otras **mujeres cineastas de aquél lado** del mundo que se han empeñado en denunciar a quienes detentan el poder religioso, político y militar contra la educación igualitaria de niños y niñas, de mujeres y hombres. La misma Samira dirigió un año después de *La Pizarra* aquella película titulada como un verso de García Lorca: *A las cinco de la tarde* (2003) en la que una mujer decide estudiar a escondidas del padre porque tiene el sueño de ser presidenta de Afganistán, como Benazir Butó lo fue en Pakistán.

Karin Albou, una francesa hija de argelinos, hizo *La pequeña Jerusalén* (2005), para narrar la odisea de una joven de familia judía ortodoxa que vive en un suburbio de París y decide abandonar su casa para cumplir su deseo de **estudiar** filosofía en la universidad. Lo que me lleva a recordar a Deepa Mehta, nacida en India y radicada en Canadá desde 1973, quien en todas sus películas ha expuesto los límites que el hinduismo y la tradición imponen a las mujeres de su país y no sólo en materia de **educación** de las niñas y adolescentes. Mencionemos a esas joyas que conforman su famosa trilogía: *Fuego* (1996), *Tierra* (1998) y *Agua* (2005). Terminamos recordando a tres hombres que también han trabajado el tema de la sujeción de las mujeres en, al menos, tres películas: Jafar Panahi, iraní y director de *El círculo* (2000);

Radu Mihaileanu, judío francés de origen rumano, director de *La fuente de las mujeres* (2011); y Asghar Farhadi, iraní y director de *A propósito de Elly* (2009), ganador del Oscar este año 2017 por *El viajante*, una versión ambientada en el Irán actual de la obra teatral *La muerte de un viajante* de Arthur Miller.

Panahi, igual que cualquier buen cineasta –como todas y todos los mencionados hasta ahora-- no hace discurso explícitamente político en *El círculo* (2000); le basta mostrar la condición de las mujeres después de la llamada revolución islámica de julio de 1979: lo primero que oímos son los alaridos de una mujer pariendo con dolor en un hospital, luego oímos las palabras de su madre con el *chador* negro puesto diciéndole a la enfermera que le anuncia que la hija ha tenido una niña: “sus suegros se van a poner furiosos, pues esperaban a un niño, pobre hija mía”... Esta primera escena nos permite una interpretación del título de la película. Más tarde vemos a una niña de 3-4 años, vestida a la occidental, cuya madre ha intentado abandonarla tres veces, con la esperanza de que alguna familia le de un futuro fuera de Irán, pues aquí, le dice a Pari que ha visto de lejos el tercer intento de abandono, las mujeres no lo tienen: no pueden salir sin velo de casa, ni pueden fumar en la calle, ni viajar solas de un lugar a otro, ni salir solas de noche – ni siquiera en taxi-- porque si lo hacen los guardianes de la revolución, civiles armados por el gobierno, que reemplazan de noche a los policías, con la ayuda de los taxistas cooperantes, pueden meterte presa, como vemos en la escena final de la película. Desde luego, mientras los hombres pueden tener varias esposas, una mujer cuyo compañero ha sido ejecutado y que, por estar sola y sin medios, quiere interrumpir el embarazo, no encuentra a un médico que se atreva sin el permiso del marido... o del padre, quien –en otra escena-- expulsa a Pari de la casa por la presión de sus dos hermanos.

Farhadi narró en 2009 el fin de semana de un grupo de matrimonios muy jóvenes de iraníes de la capital –algunos con niños-- que no piensan muy distinto a sus mayores en relación al lugar de las mujeres, pues en cuanto se dan cuenta de que Elly, la maestra de la hija de Amir y Sepideh, ha aceptado pasar el fin de semana con ellos en la playa estando comprometida, no dejan de culparla de su propia muerte, ahogada, tratando de salvar al niño de una de las parejas. No era ese su lugar estando comprometida, dicen; prácticamente se buscó la muerte, coinciden, excepto la mujer que la invitó (y por esto golpeada por su marido delante de todos: “ella me obligó” se excusa él después) y el amigo divorciado residente en Alemania que la mujer quería que Elly conociera, a ver si así encontraba una ilusión que la ayudara a concluir un compromiso en el que estaban más interesadas las dos familias que ellos.

Elly no tuvo tiempo para decidir qué hacer en relación a su compromiso, como sí decidió Munis, la protagonista de la película de Shirin Neshat, *Mujeres sin hombres* (2009) que se suicida antes que aceptar casarse a juro, pero retorna de la muerte a hacer

lo que deseaba hacer, es decir, sumarse a la defensa del gobierno de Mossadegh, el presidente nacionalista que finalmente fue derrocado en 1953 por los militares apoyados por los gobiernos de Gran Bretaña y EEUU; así como a sumarse luego a la resistencia contra el Shah. Munis se mueve entre los vivos pero sólo pocos pueden verla a ella, que ha regresado también a reunir a tres mujeres que huyen de los hombres que les han hecho daño en nombre de la religión y las costumbres.

La película de Mihaileanu se estrenó en Francia en 2011, cuando ya había comenzado el movimiento de la “primavera árabe”, pero no parece que el favor del público haya provenido de la creencia de que era una película política, sino por otras razones. *La fuente* no discurre en un solo país, así que lo que se muestra vale para cualquier comunidad en la que los religiosos apegados al Corán y a la tradición tienen más peso que los maestros y los periodistas. Pero, sobre todo, es una historia con un final feliz, algo que no vemos en los dramas a los que nos hemos referido hasta aquí (apenas la niña turca Lale logra escapar para intentar una vida propia en Estambul).

Las diferencias en la comunidad de *La fuente* no son sólo entre mujeres cargadoras de agua que se van a la huelga de sexo y hombres servidos por ellas, sino también generacionales y de la ortodoxia versus la actualización del Islam y su práctica cotidiana. Vemos cómo son burlados 40 hombres a los que el Mufti Sheij (la autoridad religiosa) ha traído 40 mujeres de afuera para que se casen con los hombres no casados o en trance de repudiar a sus esposas por lo de la huelga y quedar libres para un nuevo casorio (otra prerrogativa que el Islam da sólo a los hombres). Vemos al joven maestro Semi tomar partido por la causa de su mujer, la tejedora Leyla (la lideresa que dice: “¡si todos toman agua, todos deben cargarla!”... hasta que la alcaldía cumpla con su deber de construir al acueducto) y de otras rebeldes dirigentes, llamadas por esto “hechiceras” o “brujas”, como Fusil (interpretado por la cantante y actriz argelina Baya Bouzar “Biyouna”). También se suma a la causa el ex de Leyla, un periodista que ha vuelto para tratar de reanudar la relación.

El mensaje queda claro en clave de comedia casi musical. La huelga de sexo es el primer instrumento de lucha, pero hay otros como: 1. Una sentada en que todas cantan ante los hombres anonadados: “Vuestros corazones son secos y espinosos como este pozo vacío”...; 2. El disfraz, dándole a la *burka* otro uso para engañar al *mufti* que ofreció 40 mujeres de otra comunidad a los hombres; 3. Colocar la *demanda a nivel internacional*, vía turistas y el periodista ex de Leyla; 4. Denunciar a los políticos locales corruptos que no invierten en el pueblo lo que reciben del turismo y hacer esta denuncia, incluso, delante de los turistas, mientras cantan y bailan: “Escucha, escucha a tu mujer... los turistas dan dinero pero ¿a dónde va?”... Al final, ganan las mujeres y ésta también debe haber sido una de las razones del éxito de la película.

## Filmografía

Albou, Karin (2005). Directora de *La pequeña Jerusalén*

Farhadi, Asghar (2009). Director de *A propósito de Elly*

Makhmalbaf, Samira (1999). Directora de *La pizarra*

\_\_\_\_\_ (2003). Directora de *A las cinco de la tarde*

Makhmalbaf, Hannah (1999). Directora de *La pizarra*

Mehta, Deepa (1996). Directora de *Fuego*

\_\_\_\_\_ (1998). Directora de *Tierra*

\_\_\_\_\_ (2005). Directora de *Agua*

Mihaileanu, Radu (2011). Director de *La fuente de las mujeres*

Neshat, Shirin (2009 ) Directora de *Mujeres sin hombres*

Panahi, Jafar (2000). Director de *El círculo*

# Leyendo a Buñuel con los lentes de Lorca

**Cristina Otálora**

cotalora86@gmail.com

Licenciada en Psicología por la Universidad de los Andes (Colombia), Doctora en Psicología por la Universidad Estatal de Moscú, docente en el Doctorado en Psicología de la Universidad Central de Venezuela, coordinadora de investigación del CEM-UCV.

## Resumen

Los personajes femeninos del teatro de Federico García Lorca diversos pero a la vez parecidos, guiados por un hilo conductor caracterizado por el sufrimiento y la angustia, sirvieron de telón de fondo para el análisis de los valores de una época que aún no terminan de extinguirse completamente. Rosita en “Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las Flores”, Adela y Bernarda en “La casa de Bernarda Alba” y La Madre y la Novia en “Bodas de Sangre”, personajes que fueron escogidos en el presente análisis, dialogaron con Conchita, el personaje dual del cineasta español Luis Buñuel, en la película “Ese oscuro objeto del deseo”. De manera contrastante, se analizaron otros personajes femeninos, secundarios dentro de la trama de las diferentes obras de Lorca. Los escritos de Freud, alrededor del tabú de la virginidad, y otros autores más contemporáneos, sirvieron de marco para comprender la subjetividad de los personajes alrededor de este tema.

**PALABRAS CLAVE:** virginidad, García Lorca, Buñuel, subjetividad.

## Abstract

Federico García Lorca's female theatrical characters are varied but also similar. They all have a related vein of suffering and anguish, and have been useful for analyzing the values of a period that has not yet ended. Several characters have been chosen for this analysis, a) Rosita in “Doña Rosita, the Spinster, and the Language of Flowers”, b) Adela and Bernarda in “The House of Bernarda Alba”, and c) the mother and the bride in “Blood Wedding”. They all talk with Conchita, the movie-maker Luis Buñuel's dual character in the movie “Ese oscuro objeto del deseo”. To contrast with these initial characters, some of Lorca's other secondary female characters were also analyzed. Freud's writings about the virginity taboo, and those of other more contemporary authors, serve as a framework to understand the characters' subjectivity regarding this topic.

**KEYWORDS:** virginity, García Lorca, Buñuel, subjectivity

## Introducción

Con estas notas pretendo de manera atrevida e irreverente, presentar en un campo como la literatura, que no es el mío, un ensayo sobre uno de los elementos que sobresalen en la construcción de los personajes femeninos en el teatro de García Lorca: la virginidad, palabra que en ocasiones aparece encubierta por los términos honra y dignidad. Para lograr mi cometido, recurrí a mi disciplina, la psicología, a mi pasión, el cine y a los conocimientos y aprendizajes recientemente adquiridos durante el curso dedicado a este gran escritor español.

Las mujeres Lorquianas, llenas de sufrimiento y angustia, Rosita en “Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las Flores”, Adela y Bernarda en “La casa de Bernarda Alba” y La Madre y la Novia en “Bodas de Sangre”, escogidas para mi ensayo, dialogarán con Conchita, el personaje dual del cineasta español Luis Buñuel, en la película “Ese oscuro objeto del deseo”, estrenada en el año 1977, quien se debate entre la rebeldía y la sumisión. Todas ellas cargando con la tradición católica como un fardo, que no les permite vivir su sexualidad libremente. De manera contrastante, analizo a otros personajes femeninos, secundarios dentro de la trama de las diferentes obras de Lorca, cuya subjetividad y vivencias alrededor del tema de la virginidad son diferentes. Se trata de La vieja y La Muchacha 2ª en Yerma, la Ama en Rosita La Soltera y Poncia en La casa de Bernarda Alba, quienes son una suerte de conciencia o alter-ego dentro de cada una de las obras.

56 |

Los escritos de Freud, alrededor del tabú de la virginidad producidos en 1918, y otros autores más contemporáneo, servirán de marco para comprender la subjetividad de los personajes alrededor de este tema que aparece como exigencia y prohibición social, reforzada por los preceptos católicos, tanto en la obra de Lorca como en la película de Buñuel.

## Lorca y sus mujeres...

El teatro de Lorca, nos pasea por un mundo que nos hace viajar a otra época, a otras tierras que nos resultan conocidas. Sus personajes femeninos, con múltiples historias, caras y temperamentos, nos invitan a imaginarnos y a desear un destino diferente para cada uno de ellos. Rosita la Soltera, acaso pudo haber tenido una vida más divertida, si no hubiera pensado sólo en el matrimonio y si no se hubiera dedicado exclusivamente a bordar porque “El día que te cases vas a tener el mejor ajuar del mundo”<sup>1</sup>. Su consuelo, después de que el tiempo ha pasado, y el ansiado novio no regresa para casarse con ella, pues hace más de ocho años que se casó con otra, es tener dignidad.

---

1 García Lorca. “Rosita la Soltera o el Lenguaje de las flores”. En: Obras completas II. P.527



La dignidad, palabra que en el lenguaje de las mujeres de Lorca significa mantenerse virgen hasta casarse como Dios y la sociedad mandan, pues de otra manera resultaría inconcebible y conduciría a caer en la desgracia, la deshonra y la vergüenza pública, todas ellas más fuertes que la misma muerte.

Así nos lo muestra de manera impresionante por su dureza, Bernarda<sup>2</sup>, en la última escena, ante el suicidio de la hija menor, Adela, hecho que para cualquier madre significaría una tragedia, se preocupa por el qué dirán y se sobrepone cruel e insensiblemente al sufrimiento producido por la pérdida.

La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (p.660)

Ese guardar las apariencias, actuar según el mandato social y vivir en función del qué dirán, es propio de las mujeres que pertenecen a un cierto nivel social. Aquellas que son parte de la servidumbre hablan de frente y están prestas a decir las cosas tal como son, siempre con la verdad por delante. En un diálogo entre la criada y Poncia<sup>3</sup> se manifiesta esta situación:

-PONCIA. Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad.  
-CRIADA. Esa es la única tierra que nos dejan a los que no tenemos nada.

En estos diálogos el autor nos muestra las diferencias de clase que, aunque no se manifiesta en el trato entre Bernarda, en este caso, y Poncia, sí se ve claramente en la manera de asumir la vida y posición frente a la sociedad.

Pero si los jóvenes personajes femeninos como Rosita y Adela sufren por las exigencias sociales, las madres y los padres también están aferrados a esta exigencia. En "Bodas de Sangre" sucede lo siguiente:

Le pregunta la Madre al Novio, quien está próximo a casarse,  
MADRE. ¿Ella tuvo un novio, no? .Refiriéndose a su futura nuera. Y agrega:  
MADRE. ...Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre y ya está. (p.390).

2 Federico García Lorca. "La casa de Bernarda Alba". En: Obras completas II. p. 660.

3 Federico García Lorca. "La casa de Bernarda Alba". Op.cit. p.558

Afirmaciones de este tipo nos hablan de la exclusividad del acto inaugural del cual han de gozar los hombres, pues sus compañeras solo los tendrán a ellos como maridos, incluso después de su muerte.

Por el contrario la Vieja, en una conversación con Yerma<sup>4</sup> en donde le cuenta sobre su vida, le comenta algo completamente diferente:

VIEJA. ...Pude haberme casado con un tío tuyo. Pero ¡ca! Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la torta, a la fiesta de azúcar. Muchas veces me he asomado de madrugada a la puerta creyendo oír música de bandurrias que iba, que venía, pero era el aire. (Ríe.)Te vas a reír de mí. He tenido dos maridos, catorce hijos, seis murieron, y sin embargo no estoy triste y quisiera vivir mucho más...

Este ambiente en donde la honra y la dignidad persiguen a los personajes, reflejo de una época, se repite en un pasaje en *Bodas de Sangre*. La Novia que ha huido con un antiguo amor y ha dejado al Novio esperando por ella, cuya honra es protegida por el Padre, con la posibilidad de que ha podido morir. Él prefiere este argumento antes que aceptar la vergüenza ante los demás.

58|

PADRE .No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe. (p.428)

Más adelante en la misma obra, la Novia, resignada abandona a su futuro marido y aceptando el desafío cuando huye con Leonardo, su antiguo novio le dice:

NOVIA    Llévame de feria en feria,  
          dolor de mujer honrada,  
          a que las gentes me vean  
          con las sábanas de boda  
          al aire, como banderas<sup>5</sup>.

Ante el escándalo que significó dejar al Novio “plantado” y el sufrimiento que pudo haber causado, a La Novia lo que le interesa, es demostrarle a los demás, a través de las sábanas, que aún es virgen y que el matrimonio no se ha consumado. Además lo dice en forma de reproche a Leonardo. Finalmente, cuando la Novia y la Madre se encuentran después de la muerte de Leonardo y el Novio producto de un duelo, en donde una vez más, frente a la muerte y al dolor - la honra- gana la partida.

4 Federico García Lorca. “Yerma”. Op. Cit.p. 460

5 Op. Cit.p.436

MADRE: ¿Será que yo no quería a mi hijo? Pero ¿y su honra?  
¿Dónde está su honra?

A lo que la Novia responde:

...he venido para que me maten y me lleven con ellos. Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos. ¡Déjala que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.(p.444)

Pero quizás el fragmento de la Novia que a continuación transcribo, el que con mayor claridad nos muestra la fuerza que tiene el valor de la virginidad para las mujeres de Lorca, reflejo de una época que aún hoy permanece en la subjetividad masculina y femenina.

¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡Aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡Eso no! Honrada, honrada, como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos ;tú, por tu hijo, yo, por mi cuerpo. Las retirarás antes tú. (p.445).

|59

Todas estas imágenes llenas de dolor y sufrimiento, las coloca el autor en las figuras femeninas, son ellas quienes resaltan el tema de la honradez y la virginidad, en el entendido de que son los hombres quienes esperan la exclusividad y, aspiran a ser los primeros para la mujer, que los acompañará por el resto de sus vidas a través del matrimonio católico. Pero un personaje casi anónimo, MUCHACHA 2<sup>a</sup>, entra en escena y rompe con el discurso conservador y tradicional de Yerma y de otros personajes femeninos. Nos muestra otra manera de llevar y asumir la vida.

YERMA. ¿Por qué te has casado?

MUCHACHA 2<sup>a</sup>. Porque me han casado. Se casan todas. Si seguimos así, no va a haber solteras más que las niñas. Bueno, y además..., una se casa en realidad mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos.

---

6 Federico García Lorca. "Yerma". Op.cit. P.463.

## Tratando de entender a nuestro personajes

Si bien, la comprensión de los personajes contruidos por Lorca, en lo que se refiere al tema de la sexualidad expresado en términos de honra , dignidad y virginidad, entre otros, nos resulta clara a la luz de los preceptos sociales de la época y a los valores manejados por los diferentes sectores de la sociedad. Nos falta comprender su subjetividad y el origen de tales creencias arraigadas hasta el día de hoy.

El psicoanálisis y los psicoanalistas son espléndidos en sus análisis y explicaciones sobre la virginidad. Freud<sup>7</sup> alude al hecho de que la virginidad es un tabú, y como tal, no es más que otra de las tantas maneras de verificar en lo social, que el encuentro con el goce sexual está lleno de dificultades y dereacciones inesperadas. Un gran esfuerzo amoroso es necesario para que la relación con el otrosexo, no solo en el caso concreto de la desfloración, sino en la generalidad de los encuentros, pueda pasar por el vencimiento de la usual frigidez inicial de la mujer, comenta Gallo<sup>8</sup>. Pareciera ser la metáfora de la imposibilidad amorosa constante y siempre presente de los personajes de Lorca.

La virginidad femenina se ha constituido tanto en occidente, como en Asia y África en garantía de integridad física y moral. Si bien ya no es condición necesaria para una mujer merecer el respeto y el amor de un hombre, continúa teniendo gran valor en la economía psíquica de éste, nos recuerda Gallo. Que una mujer lleve al matrimonio el recuerdo del goce sexual con otro hombre, equivale para el elegido a la eliminación de un competidor inmediato en el plano del deseo sexual, según Freud<sup>9</sup>.

En las mujeres que trabajosamente habían refrenado durante largos años la satisfacción de los deseos amorosos, Freud verifica que el primer encuentro sexual consentido con un hombre la conduce, independientemente del placer obtenido, a integrarlo en una asociación duradera que resulta favorable a la fidelidad. "Es sobre este hecho como base, que se desencadena usualmente una servidumbre erótica en la mujer, que le otorga "capacidad de resistencia contra nuevas impresiones y tentaciones", garantizándole al hombre una posesión ininterrumpida. La servidumbre como promesa, hace que el hombre siga considerando a la virginidad como una dote, a la cual no debe renunciar "(p.2452)<sup>10</sup>

La virginidad como tabú, es algo considerado misterioso, pero es además símbolo de sumisión. Es negarse el derecho al placer para satisfacer los deseos de dominio del

---

7 Sigmund Freud. "El tabú de la virginidad". Obras Completas III. pp.2444-2445.

8 Héctor Gallo. " El tabú de la virginidad". *Affectio Societatis* N° 5/ noviembre/ 1999.

9 Op. Cit.

10 Op. Cit.

hombre que se supone será el premiado y el único que disfrute de tan preciada condición. No hay placer para la mujer en este acto, por el contrario, resulta doloroso y tiene como condición la represión sexual antes y después de la desfloración, dentro del sistema de valores en donde la virginidad es un imperativo.

## Del bordado a la servidumbre

“Ese oscuro objeto del deseo”, última película del gran amigo de Lorca, compañero de la Residencia de estudiantes de Madrid, Luis Buñuel, a través de Conchita y Matheu, sus protagonistas, nos lleva de la mano por una historia contada en un viaje en tren, la relación tortuosa entre estos dos personajes, atrapados en el juego del amor interesado, objetal, que se puede comprar y por eso mismo obtener todos los derechos que otorga la propiedad privada. Pero en medio de la narración de Matheu, que atrapa la atención de sus compañeros de vagón, se llega al final del viaje y con él, el desenlace de la película. Conchita quien siempre se había negado a tener relaciones sexuales con Matheu por ser “mocita” y, porque al hacerlo, seguramente él la dejaría de querer. El personaje femenino de Buñuel, lleno de sensualidad, finalmente resuelta a unir su vida a Matheu, frente a una mujer que se encuentra detrás de una vidriera, y que tiene una tela blanca manchada de sangre cuyo bordado es remendado, se niega de manera definitiva ante este telón de fondo, a continuar al lado del hombre que la ha perseguido a lo largo de todo el film.

|61

El lenguaje del cine, de la imagen maravillosa, con ese bordado en primer plano, me recordó los bordados de las mujeres de Lorca, que de manera poética aparecen asociados a diferentes momentos importantes para la vida de los personajes. Mujeres que bordan la muerte y la libertad como Mariana Pineda, mujeres que bordan la espera como lo hizo Rosita con su ajuar, mujeres que quieren tener hijas para entretenerse bordando con ellas, como la Madre en Bodas de Sangre, y Conchita, el personaje de Buñuel, cuyo bordado realizado por otra mujer, sobre una tela blanca manchada de sangre, símbolo de la pérdida de la virginidad, significó el anuncio del futuro que le esperaba una vez que le entregara “ese oscuro objeto del deseo” a Matheu. Un futuro de servidumbre y sumisión.

Matheu en repetidas oportunidades quiso comprar su virginidad, e incluso le compró una casa llena de flores, escaleras y enredaderas a lo que Conchita le responde:

Lo que pasa es que no entiendes a las mujeres. Piensas que dándome una casa, tienes todos los derechos sobre mí, pero no es así.

La virginidad pudiera parecer un asunto de la época que recrea Lorca, en donde la tradición católica y la familia burguesa dominaban la sociedad, no obstante es un fe-

nómeno cuya expresión aún en nuestros días, de manera sorprendente, continua teniendo importancia. Las mujeres de los países árabes son sometidas a exámenes vaginales antes de casarse para probar que son vírgenes. Uno se pregunta ¿por qué?

En las sociedades primitivas, nos cuenta Freud<sup>11</sup> la desfloración de la mujer que se iba a casar la realizaba un hombre diferente al marido, pero con prestigio dentro de su grupo. Había un temor hacia la sangre, símbolo de impureza y peligro asociado a la menstruación. Por lo tanto el hecho de la desfloración para acceder al matrimonio, era un ritual que significaba la entrada a un nuevo estado y status social, para reconocer al hombre y la mujer como pareja. Posteriormente, la desfloración realizada por el hombre, sin ningún tipo de intermediario ni ritual, adquiere un carácter instrumental, ya que por este hecho el hombre se considera con derechos sobre la mujer. Se entra en una nueva lógica, en donde la mujer es considerada como mercancía y los rituales tan propios de la sociedad humana para celebrar y cerrar procesos de gran trascendencia como el nacimiento y la muerte, no tienen cabida.

Freud afirma que "...la demanda de que la mujer no lleve al matrimonio el recuerdo del comercio sexual con otro hombre, no es sino una ampliación consecuente del derecho exclusivo de propiedad que constituye la esencia de la monogamia, este monopolio al pretérito de la mujer". (p.2.444)

62|

Este amor y deseo convertido en objeto y mercancía, nos lo muestra Buñuel a través de Matheu en su relación con Conchita, relación que surge de una interacción basada en el dinero y en el servicio que ésta le presta como mucama suya. Ella trabaja para él en una labor que también simboliza el servilismo. Todo este ir y venir de los personajes, tiene como telón de fondo en uno de los pasajes de la película, el ambiente andaluz y con él la presencia de una procesión religiosa, con su cura, monaguillos y fieles, que no por casualidad son mujeres, y que nos recuerda la marca indeleble y la influencia de la religión católica, que Buñuel de manera crítica coloca en la boca de la madre de Conchita y que traduce la hipocresía de quien practica la religión:

Conozco jóvenes con el rosario en la mano, y el diablo bajo la falda.

Estas mujeres, tal vez, como Rosita la soltera, estarán esperando al hombre a quien entregar su virginidad. A través de las diferentes historias, Lorca construye personajes femeninos que nos cuentan sus sufrimientos, alegrías e inquietudes. Es capaz de retratarnos una época en donde la doble moral y las apariencias eran más importantes que la vivencia del dolor y de la muerte. Personajes femeninos que por el mandato social y la religión no son dueñas de su propia vida y la dejan ir,

---

11 Op.cit

como les sucedió a Adela y Rosita. Sin embargo no es una manera única de pensar, hay personajes, que actúan al lado de las protagonistas, que muestran otras formas, otras maneras de llevar la vida, la obediencia y el sometimiento se dan en otro registro, no son mujeres reprimidas. Estos personajes en su mayoría, pertenecen a otro nivel social, se trata de campesinas, criadas y personas de confianza que han trabajado para familias con recursos económicos, según escribe Lorca.

La experiencia de leer una película a través de los lentes de Lorca, significaron para mí un grato descubrimiento, pero a la vez un darme cuenta que el tabú de la virginidad está presente, y que las ideas de Freud serán siempre iluminadoras para entender la subjetividad de los personajes del teatro, el cine y de la vida real. El tabú de la virginidad seguirá siendo metafórico, en aquellos casos en que se logra superar el apego a lo corporal femenino- el hímen intacto- como sinónimo de servidumbre y sumisión, de la dificultad de las relaciones amorosas y del logro de una vida sexual plena y libre.

La belleza de los textos de Lorca, que invitan a leer y releer por el solo placer de disfrutar su manera de contar historias, en donde lo humano es traducido en sentimientos y poesía, fueron en lo personal una manera de aprender de otra disciplina

## Referencias

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Plaza y Janés. Barcelona. 1982.

Freud, Sigmund. El tabú de la virginidad. En *Obras Completas III*. Pp.2444-2453.

García Lorca, Federico. Yerma. En *Obras Completas II*. Círculo de lectores. España. 2006. pp. 452-488

\_\_\_\_ Bodas de Sangre. *Obras Completas II*. Círculo de lectores. España. 2006. Pp. 388-438.

\_\_\_\_ Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores. *Obras Completas II*. Círculo de lectores. España. 2006. Pp.502-537.

\_\_\_\_ La casa de Bernarda Alba. *Obras Completas II*. Círculo de lectores. España. 2006. Pp. 556-592.

\_\_\_\_ Mariana Pineda. *Obras Completas II*. Círculo de lectores. España. 2006. Pp.56-143.

Gallo, Héctor. El tabú de la virginidad. *Affectio Societatis* N° 5, noviembre, 1999. pp. 1-15.

Lacoste-Dujardin, Camille. *Las madres contra las mujeres. Patriarcado y maternidad en el mundo árabe*. Ediciones Cátedra, Valencia, 1993.

Puig Mares, María del Pilar. *Madres en la literatura española. Eros, Honor y Muerte*. Fondo Editorial de Humanidades. Universidad Central de Venezuela., Caracas, 2000.

# Las mujeres en el camino de profesionalización de la narración oral en España

**Isabel Zerpa Alborno**

isabelza4@gmail.com

Investigadora en estudios de la mujer, comunicación y educación, género y narrativa oral. Directora del CEM-UCV, coordinadora del Diploma de Perfeccionamiento Profesional "Género y Estrategias de Animación Sociocultural. Consultora en Proyectos Nacionales e Internacionales. Ensayista, Poetisa y Narradora Oral. Fundadora de los Grupos de Narración Oral: *Había una vez*; *El Jardín del Unicornio*; *Hijas e Hijos de Artemisa*.

## Resumen

Desde hace años me he dedicado al estudio de la narración oral y la participación de las mujeres. Presentaré algunos de los hallazgos sobre los aportes y la experiencia de las narradoras orales en España. Necesidad vital la de abordar este tema, tomando en cuenta que el origen más remoto de la narración oral lo encontramos en el *mester de juglaría*. Intento sintetizar este recorrido, considerando a las pioneras de este oficio artístico y a las narradoras orales españolas en distintos momentos del siglo XX y del XXI. Me detendré en aspectos como la creación de personajes, líneas de investigación desarrolladas y algunas de sus reflexiones sobre la experiencia.

**PALABRAS CLAVE:** narradoras orales, narración oral escénica, narradoras y brujas, personaje escénico, profesionalización de las narradoras orales

## Abstract

For years I have been engaged in the study of oral narration and women's participation in it. I will present some findings based on the experience and contribution of Spanish oral narrators. It is necessary to dig deeper into this topic given that the origin of oral narration is *mester de juglaría*. I will try to synthesize this path considering the pioneers in this artistic profession and Spanish oral narrators in different periods of the 20th and 21st century. I will develop some aspects such as character creation, research areas developed and some reflections of these women.

**KEYWORDS:** oral narrators, scenic oral narration, narrators and witches, scenic character, professionalization of oral narrators



## Un preámbulo necesario

La narración oral como profesión artística surgió en los países escandinavos a finales del siglo XIX, poco después en Estados Unidos, en el ámbito de la educación y dentro de las bibliotecas cuando se consolida *la hora del cuento*, dirigida especialmente a instaurar el cuento oral para niños y niñas. Se trataba de sesiones programadas, con fechas y horarios establecidos previamente en las cuales un adulto o una adulta, contaban un cuento a un auditorio infantil con el objetivo principal de familiarizarlo con la asistencia regular a la biblioteca, y despertar el gusto por los libros y la lectura.

En estos orígenes, las mujeres tuvieron una participación significativa, de hecho, fueron las primeras teóricas y las más relevantes en el ejercicio de la narración oral, no sólo en las bibliotecas sino en los ámbitos educativos, particularmente en las experiencias de aula. Las pioneras de la narración oral escénica, no estuvieron vinculadas ni con los movimientos de las sufragistas, contemporáneas de su época, ni tampoco se acercaron al feminismo; sin embargo, fueron las creadoras de otro movimiento que comienza a establecer las diferencias entre la narración oral tradicional y la narración oral ejercida como un oficio artístico, desarrollada ya no sólo en los espacios privados, sino en espacios públicos, más allá de los espacios escolares, creando la hora del cuento en las bibliotecas.

A principios del siglo XX, la narración oral, se extiende rápidamente por Estados Unidos, Francia, Inglaterra, el resto de los países europeos y algunos países latinoamericanos. Después de un período de auge empieza a declinar; pero la narración oral para influir necesitaba conquistar otros sectores y ámbitos de promoción y animación cultural, aunque en esa época todavía no habían sido desarrollados teóricamente estos conceptos. En estos momentos tampoco se hablaba de narración oral escénica, pero sí se planteaba la experiencia como el oficio artístico de narrar cuentos, como se evidencia en varias publicaciones de diferentes narradoras e investigadoras, como Sara Cone Bryant, Marie Shedlock, Marietta Stockard y Ruth Sawyer, entre otras, obras que tuvieron todas el mismo título: *El arte de contar cuentos* y Katherine Dunlap, quien publicó *El cuento en la educación* en el que realiza un trabajo exhaustivo de clasificación de relatos según las edades de los niños y desarrolla algunos aspectos relacionados con la técnica de contar cuentos y sus aportes a la educación. Todas estas autoras, fueron las verdaderas pioneras de lo que hoy en día reconocemos como la narración oral escénica, nombre acuñado y desarrollado por Francisco Garzón Céspedes, nuestro maestro y el maestro de muchos narradores y narradoras orales de Iberoamérica y creador de la Cátedra Itinerante Iberoamericana de Narración Oral Escénica (CIINOE).

En este preámbulo es necesario indicar por qué me detengo especialmente en las narradoras españolas y no en otras. Pues bien, como lo digo en el resumen inicial de este trabajo, hace muchos años que estoy vinculada con la experiencia

de la narración oral, en la práctica de la misma y en el estudio de sus diversas expresiones y en este sentido me he centrado particularmente en la participación de las mujeres. Es imposible hablar de la narración oral, sin detenernos en unos de los aspectos que marcan sus orígenes más remotos; éste es el *Mester de juglaría* y pocas veces hemos oído hablar de las juglaresas y de lo que representaron en este oficio. Por otra parte, en mi recorrido por esta investigación me he detenido previamente en la experiencia desarrollada en España y luego en América la tina, para centrarme finalmente en la participación y los aportes de las mujeres a la narración oral escénica en Venezuela y para ello he tenido que desarrollar la experiencia previa de contextualizar la participación de las mujeres en la narración oral en diferentes latitudes del mundo.

## Las juglaresas: las primeras cuentacuentos

Profundizar en los orígenes de la narración oral escénica, conocer los aportes de las mujeres e indagar sobre la presencia de las mujeres en este oficio artístico en España implica, necesariamente, un acercamiento al oficio de los juglares, al llamado Mester de Juglaría desarrollado durante la Edad Media. Según Ramón Menéndez Pidal (1942/1975) existían distintas especializaciones en el oficio, cada una de ellas con su nombre: el *remedador*, que se dedicaba a imitar; el *cazorro*, el que ejercía artes plebeyas; *el juglar de gesta*, *el goliardo*, mezcla de estudiante y vagabundo, conocedor de instrumentos y compositor.

En este ámbito, surge la presencia y la participación de algunas mujeres que cumplen un papel relevante en el desarrollo de la cultura medieval y principios del Renacimiento. Son las juglaresas. Según los estudiosos del Mester de Juglaría, como Ramón Menéndez Pidal, (1945), Javier Díaz Echarri (1974) y Donatella Siviero (2012), muchas de las artes femeninas de las juglaresas de la Edad Media, derivaban de las que desplegaron las bailadoras que alegraban las fiestas de los romanos; no obstante, para Menéndez Pidal:

Por estruendoso que haya sido el éxito de las cantadoras latinas, no pueden ser ellas el único origen de las juglaresas medievales...Las cantoras musulmanas, por ejemplo, tuvieron que influir mucho en las cristianas. La juglaresa viene a ser en el siglo XIII el tipo más corriente de mujer errante que se gana la vida con la paga del público (1942/1975:30)

Existió otro grupo de mujeres que participó en la cultura hispánica del siglo XIII, denominada *soldaderas*. En masculino "soldadero" es equivalente a jornalero, que significa que vive de la soldada diaria, «aunque en femenino, tuviese

este significado general, se refería más bien para designar a la mujer que vendía al público, su canto, su baile y su cuerpo mismo» (Ibíd.: 32)

Donatella Siviero (2012) al estudiar algunos aspectos relacionados con la participación de las mujeres en el oficio de juglaría afirma que las mujeres juglaresas, llamadas soldaderas, tenían mala reputación, hasta el punto de ser consideradas prostitutas, aunque no ejercieran como tales, e incluso tuvieran cierto nivel cultural. Siviero se refiere particularmente al estudio de la juglaría femenina y se detiene en el personaje de Tarsiana, protagonista del *Libro de Apolonio*, poema anónimo castellano, escrito en cuaderna vía, en la primera mitad del siglo XIII. Se cuenta una larga cadena de acontecimientos vividos por Apolonio, su mujer Luciana y su hija Tarsiana, en un ir y venir de encuentros y desencuentros, de raptos y naufragios, entre otras desventuras. Tarsiana al nacer es separada de sus padres biológicos y es criada por padres adoptivos. Es raptada por unos piratas en la región de Mitilene y la venden en el mercado al dueño de un burdel. Su comprador intenta destinarla a la prostitución, pero Tarsiana lo convence de que le reportará mayores beneficios económicos, si la deja actuar como juglaresa y le permite cantar y actuar: “Señor, si lo hobiese yo de ti condonado/ otro mester sabía que es más sin pecado, / que es más ganancioso e es más honrado” (Cit por Siviero, 2012:129)

Según Siviero y Manuel Alvar (1976) la originalidad de esta escena y de otras, donde Tarsiana canta y cuenta sus desventuras, radica en el hecho de la actuación pública de la protagonista, en plazas, en callejuelas y en otros espacios donde articipaban los juglares, y el hecho que fuera precisamente una mujer, ya que en la mayoría de las descripciones de las experiencias del mundo de la juglaría que se encuentran en otras obras literarias de la Edad Media, sólo se hace referencia a los juglares hombres.

| 67

La actuación pública de Tarsiana empieza con unas canciones que luego convierte en el relato de su historia, una especie de historia autobiográfica:

Una historia que ella transforma en argumento para componer un romance, esto es, un cuento novelado. Sabemos que la joven es “maestra complida” y sabemos que es de origen real, lo cual significa que ejerce el mester de juglaría con conocimientos propios del mester de clerecía (...) Conviene remarcar que en el Libro, el rol de juglaresa se opone decididamente al de prostituta, algo que no era habitual en aquella época y que confirma la importancia testimonial de dichos versos (Siviero, 2012:132)

El *Libro de Apolonio* constituye un valioso aporte, como documento donde se refleja un testimonio de que en una Edad Media profundamente androcéntrica, también hubo mujeres que ejercieron los mismos oficios de los hombres, el caso de la juglaría es

evidencia de ello y como han planteado los investigadores mencionados, el hecho de que las mujeres participaran en éste, no desembocaba necesariamente en la prostitución. “El hecho de que Tarsiana logre escapar de su destino de soldadera de burdel, ejerciendo como juglaresa confirmaría por lo tanto la existencia de una categoría de auténticas profesionales en el arte de la juglaría” (Siviero, Ob cit, pág. 142).

Un aspecto poco conocido en el oficio o *mester de juglaría* es la dedicación de los juglares y juglaresas a las tareas del cuidado, como dicen también popularmente, también se dedicaban al arte de acompañar las penas. No sólo cantaban y narraban, también eran buenos en la experiencia de escuchar las tristezas y los sufrimientos de los otros. Menéndez Pidal (1942-1975), refiere en este sentido:

El juglar acude también a mitigar los sufrimientos del enfermo. Es costumbre atestiguada en otras literaturas que los juglares cantando o leyendo se sienten junto al lecho de los dolientes y de los heridos. En nuestro Apolonio, después que Tarsiana, hecha juglaresa, toca su vihuela en el mercado y con su canto solaza maravillosamente al pueblo allí reunido, la buscan para ver si sana el perdurable abatimiento de Apolonio, pues no saben ya qué hacerse “si ella non le saca del corazón la queixa” (p.60)

68|

Éste es un tema interesante que llama a la reflexión, sobre todo en los tiempos que corren y que la verdad, no hemos abordado con detenimiento. Por una parte, no se considera a profundidad el tema de las juglaresas en este periodo de la historia de la literatura; por otra parte y en mayor cuantía, se piensa mucho menos en la importancia de la experiencia cultural como un espacio que podamos vincular con los cuidados o como una estrategia o alternativa para mitigar la tristeza y para el cuidado del ser, más allá de la salud física y mental. Tarsiana es un ejemplo emblemático, pero valdría la pena preguntarse, cuántas juglaresas, cuántas Tarsianas de la época medieval, de otras épocas y de la nuestra, permanecieron y permanecen en el anonimato.

Dentro del universo de las juglaresas, anónimas y algunas reconocidas en España, como en todos los países del mundo, cabe mencionar a las narradoras orales tradicionales, las que forman parte de las comunidades, las que transmiten la sabiduría popular de generación en generación y en las que algunas de las narradoras que se detienen algunas de las narradoras orales e investigadoras que presentaré más adelante.

## Camino hacia la profesionalización de las mujeres en la narración oral

Estudios realizados por diferentes investigadores e investigadoras, como Carmen Martín Gaité (1987), Pep Bruno (2009-2011), José Prat Ferrer (2012)

Virginia Imaz (2017) Marina Sanfilippo (2005-2007-2014-2017), Cristina Lavinio (2014) y María del Carmen Atienzar (2017), entre otros, han recogido la participación de las mujeres en la narración oral en España, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Me dedicaré a presentar una síntesis de los aportes más relevantes de algunas de las narradoras orales e investigadoras que se han dedicado a estudiar el tema. Algunas de ellas, además de ejercer el oficio artístico de contar cuentos, también lo han estudiado, como fenómeno social, educativo y artístico. En algunos casos, con un enfoque feminista, como lo veremos a continuación.

## Elena Fortún: convierte a *Celia* en pionera de la narración oral

Encarnación Aragonese Urquijo conocida por el seudónimo de Elena Fortún, fue la pionera de la experiencia de la narración oral escénica en España y se distinguió de las pioneras anglosajonas en que ella sí se plantea desde su trabajo creativo como escritora y como narradora oral, desarrollar la literatura infantil con un enfoque diferente, asumiendo este oficio con una intencionalidad más crítica y esto lo hace en primer lugar, a partir de la creación de *Celia*, el personaje que la catapultó en la historia literaria de España.

Elena Fortún, fue una mujer muy adelantada a su época, formó parte del Lyceum de Mujeres. En el año 1926 surgió, bajo la presidencia de María de Maeztu, el Lyceum Club Fernenino, que se puso de moda en seguida y según Carmen Martín Gaité, lugar “donde muchas madrileñas de la burguesía ilustrada, generalmente casadas y ya no tan jóvenes, encontraron un respiro a sus obligaciones y una ventana abierta para rebasar el ámbito de lo doméstico” (1982: 13).

En este espacio nació Elena Fortún como escritora y en este espacio comienza a gestarse el personaje femenino de *Celia*. Para algunas autoras, como Carmen Martín Gaité y Marie Franco, *Celia* fue un personaje autobiográfico. Esta niña contestataria, preguntona e inquieta, que buscaba respuesta para todas las cosas, alude en varias oportunidades al *Lyceum Club Fernenino*, relacionado con diferentes personajes de sus historias, de sus cuentos y novelas. Martín Gaité dedicó tiempo a estudiar el personaje de *Celia* y a su autora Elena Fortún, lo que registró en numerosos artículos como: *Celia lo que dijo*, (1983), *El crecimiento de Celia* (1987) y *Celia, raíces y frutos* (1991), entre otros. Martín Gaité, en muchas oportunidades comenta sobre la influencia que tuvo en ella misma, el personaje de *Celia*, quien la acompañó durante toda su infancia:

Muchos de los niños españoles nacidos antes de la guerra civil crecimos acompañados por *Celia* y su hermano Cuchifritín. A la niña que yo fui

no le importaba nada de Elena Fortún, pero a la mujer que soy ahora, nada puede gustarle tanto como seguirle el rastro a aquella escritora que, sin duda, llevaba una niña dentro y me la regaló para que jugara con ella. (Martín Gaité, 1987: 31)

Aunque estamos centradas en los aportes de Elena Fortún como pionera de la narración oral en España, no podemos obviar su relevancia como escritora feminista, la que desarrolla en su carrera orientada fundamentalmente en la literatura infantil y quien coloca en la narración y en la voz de *Celia*, las inquietudes y las preguntas que puede hacerse en principio una niña que se siente con el derecho a expresar su incomodidad frente lo que no considera justo y frente a lo que entiende como imposición de la gente adulta. En el libro *Celia, lo que dice*, Celia habla con su madre, mientras le prueban un vestido del año anterior que se le ha quedado muy pequeño:

— Ponga usted a la niña este vestido.  
 — Es muy feo — dije yo.  
 — Las niñas se callan.  
 — Bueno, pues que se callen las niñas; pero yo digo que este vestido es feo y viejo y no es mío. [...]   
 — ¡Calla, calla, habladora, que me duele la cabeza!  
 — A las personas mayores siempre les duele la cabeza cuando se les cuenta (Fortún, 1992:88)

70|

Celia evoluciona a través del tiempo, hasta llegar al último libro publicado de Elena Fortún, que fue conocido después de su muerte y que se titulaba *Celia en la revolución*. En este libro, *Celia* ya es una adolescente, a quien los avatares de la guerra la han cambiado, vive el conocimiento de la soledad, la experiencia del hambre y de la muerte. Todo ello la vuelve una joven taciturna y triste. Carmen Martín Gaité, nos habla de la transformación de este personaje:

Pues allí han llegado las cosas, a lo más grave, a cegarle los sueños a Celia, a dejarla descarnada y sin identidad, a negarle el derecho a la palabra y a la protesta en nombre de la razón... La guerra ha matado a la Celia que nosotros conocimos. O mejor dicho, su autora, que antes se escondía celosamente tras ella, ahora la ha sepultado para hablar de sus propias heridas, para contar lo suyo. Elena Fortún necesitó desahogarse escribiendo este libro, aunque fuera e expensas de la destrucción del mito de Celia. (Martín Gate, Ob cit: 33)

Elena Fortún puso mucho empeño en formarse y en formar a otras generaciones. Estudió biblioteconomía en el Instituto Internacional de Boston (en Madrid); fue allí donde conoció la experiencia de las bibliotecas en Escandinavia y de las narradoras orales de EE.UU y pudo conocer más de cerca las características, las exigencias y la difusión de *La hora del cuento* anglosajona. Así que antes de la Guerra Civil Española, ya Elena Fortún era asidua contadora de historias y formadora de bibliotecarias. Impartió algunas conferencias en Madrid sobre cómo contar cuentos. Fue la primera autora en escribir en español, un manual sobre narración oral en 1941. Exiliada en Argentina, publicó el libro *Pues señor... Cómo debe contarse el cuento y Cuentos para ser contados*, donde recoge y desarrolla las notas de las conferencias y realizó una exhaustiva selección de cuentos tradicionales agrupados según la edad de a quién van dirigidos los cuentos. Elena Fortún propone la profesión de narradora oral como una opción profesional femenina y pese a lo avanzada que fue con la creación de su personaje Celia y con las experiencias vividas como integrante del *Lyceum Club Fernenino*, también vincula la experiencia de contar cuentos con el rol del cuidado, con la educación infantil y afirma que este oficio artístico se le atribuye especialmente a las mujeres y en particular, considerando su rol de madres.

### Montserrat del Amo y *La hora del cuento*

| 71

Montserrat del Amo es otra pionera emblemática de la narración oral escénica en España, autora de muchos libros para niños en diferentes géneros, como la narrativa, el teatro, la crítica literaria. Continúa el trabajo iniciado por Elena Fortún, tanto en las escuelas como en las bibliotecas. También participó en los movimientos de mujeres de la época.

Siempre planteó la necesidad de formarse como narradora oral, de perfeccionar la técnica y de trabajar para formar a las nuevas generaciones de su época. No deja de asomar un aire de temor y de asombro frente a lo que representa contar escénicamente frente al público, conocido o desconocido, de niños o de adultos:

Alguna vez me han preguntado si se nace escritor. No lo sé; lo que sí sé es que no se nace narrador. Cuando me tocaba ir a estas primeras narraciones realmente lo pasaba muy mal. Añoraba escribir a lápiz, ese lápiz y la goma de borrar que permiten rectificar tantas veces al escritor hasta dejar el texto perfecto. Esto no lo puedes hacer cuando narras frente a un grupo de niños o de personas, adultas, da igual. El nivel de exigencias cuando narras oralmente, es otro. Por esto hay que prepararse muy bien (Del Amo, Monserrat, 1970:17)

Esto nos corrobora, lo que siempre hemos sabido por propia experiencia, no sólo es aplicar la técnica de la narración oral escénica, es el compromiso con el oficio artístico de contar cuentos y el respeto por el público a quien va dirigida cada presentación. En relación con este tema y su relación con la experiencia desarrollada en las bibliotecas, Montserrat del Amo, escribió el libro titulado *La hora del cuento*, publicado en 1964 por la Biblioteca Nacional de Madrid y reeditado posteriormente en la Biblioteca Virtual Cervantes. Este trabajo consiste en la revisión de las experiencias desarrolladas en las bibliotecas, a través de la narración de historias para niños y adultos, la animación a la lectura, el papel del narrador como promotor cultural y como pedagogo. Como la mayoría de las autoras pioneras revisadas, desarrolla su propuesta para la técnica de la narración de cuentos. Para Montserrat del Amo, como para otras narradoras y otros narradores contemporáneos, es muy importante la relación entre la narración oral y el conocimiento de la literatura escrita. Recomienda que no se improvise, que tampoco se escenifique excesivamente, que los grupos sean pequeños, que se intercale narración con lectura de poesías, y que también se introduzcan ciclos de narración, sobre todo para lectores de mayor edad.

Elena Fortún y Montserrat del Amo, formaron a la generación de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, que a su vez, incidieron en los narradores de los años setenta y se convirtieron en las pioneras reconocidas de la creación y el fortalecimiento de *La hora del cuento* en las escuelas y en las bibliotecas de España y, en el caso de Elena Fortún, también incidió en algunas experiencias latinoamericanas, en Argentina y en México.

72 |

## Las españolas de la profesionalización en la narración oral escénica

En la década de los años 80 del siglo pasado y mientras se gestaba el movimiento de narración oral en diversos países de América Latina, aparecen en España, los primeros narradores orales profesionales, gente que en un principio combina el oficio de contar cuentos con otros oficios, pero que, poco a poco, y debido sobre todo a la creciente demanda y a la exigencia de un oficio en el que el repertorio debe renovarse rápidamente y que requiere de una férrea disciplina, acaban por dedicarse exclusivamente a contar cuentos. Son éstos los nuevos narradores orales, también llamados neos narradores o narradores urbanos, que pueblan en esta época, no sólo los caminos de España, sino que también se instalan en otros y muy variados caminos en América Latina.

En los años noventa aparece en España la segunda generación de narradores orales. Proliferan los talleres para enseñar a contar cuentos y van apareciendo espacios



y circuitos que dan cabida al cuento contado que, poco a poco se van consolidando. Por otro lado, el cuento sigue siendo un recurso demandado en la escuela y en la biblioteca. Aparecen los primeros festivales de narración oral, se instaura el *Maratón de los Cuentos* de la ciudad española de Guadalajara, coordinado por Blanca Calvo narradora oral y educadora, quien da vida a esta experiencia y aún la sigue dirigiendo desde hace 22 años.

Las narradoras orales, empiezan a tener presencia en otros espacios no convencionales; se comienza a contar en los cafés y en los bares de distintas ciudades de España. En esta época se creó la Cátedra Itinerante Iberoamericana de Narración Oral Escénica (CIINOE) fundada y presidida hasta el momento por el escritor cubano-español Francisco Garzón Céspedes. Sin embargo, la verdadera consolidación de la narración oral en España, tiene lugar en la primera década del siglo XXI. Surge además un importante apoyo para la divulgación de todas las actividades de narración oral, a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: se crean webs, blogs, asociaciones de narradores; revistas especializadas.

En este camino de profesionalización de las personas que se dedican a la narración oral escénica en España, la participación de las mujeres ha despuntado significativamente, no sólo en el ámbito del desarrollo cultural, o como alternativa recreativa o estrategia pedagógica; ha sido importante la participación de las mujeres en la narración oral escénica y es muy relevante el aporte que ellas realizan en investigaciones específicas sobre el área.

173

### Ana Pelegrín: *La aventura de oír*

Una de las autoras que destaca por sus reflexiones importantes en el estudio de la narración oral y la literatura infantil en España es Ana Pelegrín (1938-2008), quien nació en Argentina, pero se instaló en España, donde profundiza en la investigación sobre la literatura infantil y las tradiciones populares en distintos lugares de España. Publicó en 1982 *La aventura de oír*, producto de una investigación de campo en la que estudia la experiencia de contar y escuchar cuentos, la autora trabaja otras expresiones de la literatura oral y de la literatura infantil, como la poesía, los juegos y las canciones infantiles. En esta misma línea de trabajo, publicó después en 1984, *Cada cual juegue su juego*, libro en el que retoma la experiencia narrativa, vinculándola con algunas estrategias y expresiones de tradición oral para estudiar entre otros aspectos, la función lúdica de la literatura, el placer de la lectura y el disfrute de la narración del cuento en la experiencia pedagógica. Ana Pelegrín también publicó *La flor de la maravilla* (1998). *Poesía oral, juegos y retahílas* (1999), entre otros trabajos de investigación.

Pelegrín investigó a los contadores de cuentos de diferentes generaciones y se detuvo en las experiencias de las narradoras orales tradicionales, búsqueda que inicia en su propio entorno familiar argentino, recogiendo las historias que contaban sus abuelas:

Recuerdo noches en que los abuelos, tíos, vecinos, viejos poblaron mi imaginación y mi memoria de cuentos, leyendas, canciones, oraciones... En el tumulto de voces, colores emociones, recuerdo la intensidad cuando la abuela Mamitay, comenzaba el relato. Antes de la palabra, sentados en pequeñas sillas de paja, apretados uno contra otros había una pequeña pausa... Ella nos miraba a todos, uno a uno le pertenecíamos, y luego aspiraba profundamente, tomaba aliento, se llenaba de hálitos, su voz se transformaba, todas las voces en su voz, alzándose o susurrando en la noche cálida del Sur... (Pelegrín, 1981: 66)

En su libro *La aventura de oír* (1982), se detiene especialmente en el significado que se le atribuye a la persona que cuenta, pero resalta el papel de la persona que escucha y su rol como interlocutora. En este mismo libro dedicó atención esmerada al papel fundamental que cumplen las mujeres narradoras orales tradicionales en sus comunidades. Nos detendremos en la leonesa Rafaela Crespo, narradora tradicional, a quien Pelegrín dedica un espacio relevante y quien ha estado presente como personaje, en la mayoría de los talleres que dictamos en Venezuela para formar a narradoras orales:

Llevados por el camino y la intuición, estábamos escuchando a Rafaela Crespo, setenta y cinco años, enjuta y frágil, pañuelo en la cabeza sujetando los años, fuertes manos labradoras, hilandera, anciana leonesa, sucinta y precisa, mirada inteligente y rápida. La mirada atraviesa siglos y se hunde en lejanías, nos transporta a otro horizonte, espacio-tiempo suspendido. Las manos quietas en el regazo...la palabra que nos está legando, donando, que los mares pone en calma y los vientos hace amainar, olvidar el camino de los caminantes... (Pelegrín, 1982: 69)

Ana Pelegrín, al hablar de Rafaela Crespo, habla sobre la vida de las mujeres que cuentan historias oralmente, afirma que son las dueñas del verdadero conocimiento, son ante todo, mujeres sabias:

En la tarde que está concluyendo, Rafaela ha imantado a todos los oyentes, crecida en el respeto y en la admiración de su gente. Su fuerza, el poder de su memoria, nos ha colmado; ella es el antiguo depositario, la guardadora, la que sabe. (Ibíd: 71)

Reflexiona sobre la grandeza de estas mujeres que cuentan historias, que son reconocidas por los jóvenes y adultos que forman parte de la comunidad, habla de estas mujeres que pueden reunir a mucha gente en torno a ellas para escuchar sus historias:

Al contar cuentos, la narradora se ha transformado. La mirada se detiene en cada uno, busca el diálogo en los ojos, sus manos señalan rutas, distancias formas, siguen al ritmo aligerado del cuerpo, de la voz que se ha impregnado de cercanías. En el cuento, entre pausas intencionadas, la palabra nos liga, nos implica, nos guiña, nos hace cómplice de uno u otro personaje, nos obliga a tomar partido. (Ibíd.: 73)

Al mismo tiempo, la autora, nos habla esencialmente de la soledad y el aislamiento que la rutina les confiere a las mujeres en el quehacer de cada día, rutina y soledad, que arrojan especialmente a las adultas mayores, incluyendo a las narradoras orales:

Y ahora que nos vamos disgregando, que cada uno va vuelve a su día tras día, que el círculo mágico se ha roto y el tiempo no está detenido, que la palabra se repliega, Rafaela queda súbitamente frágil, abuela cotidiana, las manos en el regazo, callejuela terrosa, soledad en la penumbra de la noche que inicia, portal de adobe. (Ibíd.: 78)

| 75

La experiencia de la soledad, que por otra parte colocamos en paréntesis, pues si bien es cierto que no estamos descubriendo, ni diciendo nada extraordinario cuando hablamos sobre del abandono que sufren las mujeres y los hombres mayores, también es verdad que cuando se posee el tesoro de la sabiduría, el sentido y el valor del conocimiento, que no necesariamente, tienen que ser académicos, esta soledad es acompañada por estas historias, por esa creatividad, por la imaginación y el poder de la palabra que rompe todas las barreras y que trasciende todo tiempo y espacio.

Por otra parte, Ana Pelegrín se dedicó al estudio del romancero español. En su libro *La Flor de la maravilla* (1996) concentra especial atención a las rimas y los juegos infantiles. Resalta en su estudio la narratividad presente en esta poesía y se detiene particularmente en el romancero de tradición oral infantil y en algunos temas que las niñas adoptaron en los juegos de corro y en los que aprendieron en la transmisión oral familiar en reuniones vecinales y fiestas comunitarias. Pelegrín reflexiona sobre algunos aspectos considerados como temas tabú,

incluyendo el amor, el adulterio, y entre otros temas, comenta sobre las versiones que disfrazan estos temas:

la niña perseguida por el acoso paterno-filial, que plantea inesperadas reacciones de los adultos, el de la censura literaria en romances retocados, como en el caso de la versión de Delgadina que plantea la cruel resolución del padre de encerrar a la hija sin pan ni agua, por no aceptar la decisión paterna explícita en las palabras.- “has de ser mi enamorada”, que desaparece en versiones retocadas. (Pelegrín, 1996: 11)

76 | Plantea Pelegrín que las niñas en la tradición familiar, en el espacio escolar y en los espacios de juegos, solían heredar la voz del romancero, ya sea en el ámbito cerrado y doméstico, o en los ámbitos públicos, en las ruedas callejeras en verano. Apunta hacia algunas reflexiones que exploran la posición de las niñas y las mujeres en la sociedad, más allá de los estudios y la crítica literaria o del análisis de la literatura infantil. Dice que el personaje de la mujer-niña explora en el romancero el sitio que le depara la sociedad, “el aprendizaje de la condición femenina”. Se plantea que los temas que aparecen en el romancero, responden a la realidad de la mujer en el entorno familiar tradicional y persuasivamente plantea la pregunta si este fenómeno responde sólo a la sociedad tradicional. En su análisis sobre el romancero español, Ana Pelegrín deja claro su interés en los temas en los cuales se percibe la discriminación hacia las mujeres y las niñas, la presencia del patriarcado en la relación de las niñas y la autoridad paterna, el acoso paterno, el castigo al requerimiento rechazado en romances como *Delgadina*, *Santa Catalina*. Tal como lo refiere en las siguientes líneas:

Los temas de estos romances aluden a temores a la soledad, al abandono, al amor y a la muerte. A través de estas historias las niñas comienzan a reconocer la otra medida del deseo inconsciente, el arduo camino del crecimiento, la dura tarea de conquistar su lugar en la realidad. Tal vez, el romance-corro de las niñas reclame en su especificidad esta libertad de la mirada para enlazar con su palabra profunda, con “la otra” historia que las niñas perciben como parte de una vida. (Ibíd: 263)

Es importante destacar que Ana Pelegrín, nunca dejó de relacionar estas expresiones del Romancero Español, con la experiencia de la narrativa oral y con su presencia en la experiencia lúdica, que formaron parte del recreo escolar y de otras expresiones y divertimentos de niñas y niños en las épocas que estudió.

## Marina Sanfilippo: cuenta e investiga el oficio de narrar escénicamente

En España existe un importante movimiento de narradoras y narradores orales, que no sólo ejercen este oficio artístico, sino que también se han dedicado a estudiarlo a través de diferentes miradas; una de estas miradas, es la de género y una de las más destacadas en este sentido es Marina Sanfilippo, narradora oral escénica con muchos años de experiencia, fundadora del Grupo *Trécola*. Es catedrática de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). En 2007 se publicó su tesis doctoral, titulada *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)* que constituye un estudio del resurgimiento del oficio de la narración oral en España y su comparación con lo sucedido en Italia. Estudia la historia de la narración oral y destaca las características y tendencias de la narración oral en la experiencia contemporánea en algunos países de Europa y por otra parte, este trabajo se ha constituido en un referente muy importante para quienes estudiamos el fenómeno de la narración oral, no sólo en Europa, sino también en América Latina.

Afirma Sanfilippo que en Italia, la narración oral es una práctica realizada por artistas teatrales, es más, según algunos críticos representa un auténtico género teatral dentro del teatro italiano contemporáneo. Plantea que el tipo de trabajo desarrollado por los nuevos narradores españoles coincide en amplia medida con las propuestas de los conteurs franceses y de los cuenteros latinoamericanos y afirma que el concepto de narrador oral es un concepto genérico, pues va desde el artista teatral hasta la abuelita que cuenta a sus nietos. Afirma que «la narración oral está inscrita en el destino biológico de cada persona que teje en ella la trama de la vida, y, por lo tanto, parece destinada a acompañar a la humanidad en distintas épocas y contextos» (Sanfilippo, 2005:17).

Marina Sanfilippo establece que la proporción entre hombres y mujeres que narran en España en ese momento (2005) es muy dispar, predominan la participación de los hombres, y así mismo, los intereses que han acercado a la narración oral a las narradoras y los narradores españoles han sido muy dispares. Entre ellos encuentra, en primer lugar y en igualdad de condiciones, lo que ella considera las dos almas de la narración: el teatro y la literatura, seguidos por el interés en la animación a la lectura y el folklore. Dice que algunos narradores también indican entre sus motivaciones, su vocación pedagógica, la animación sociocultural y el interés por la comunicación.

Señala que, en los talleres de formación, la presencia femenina es mayoritaria y sigue siéndolo entre los narradores amateurs, pero, en cuanto el nivel profesional se consolida, la proporción entre géneros se invierte, como, por otro lado, se observa en muchos ámbitos artísticos o profesionales de la España actual,

por lo que los narradores hombres suelen ser los que tienen mayor visibilidad y posibilidades de trabajo. Importante es destacar que España es uno de los países que en la actualidad, los narradores orales escénicos pueden vivir de este oficio, así como en algunos países de América Latina, como en México y Argentina, lo que no ocurre en Venezuela, en donde la mayoría de las y los narradores orales deben compartir este oficio artístico con otras actividades para vivir.

En otro artículo sobre *El narrador oral y su repertorio* (2007), Marina Sanfilippo resalta entre otros aspectos, la participación de las mujeres narradoras en diferentes culturas. Uno de los aportes significativos de este trabajo, es que Sanfilippo plantea que el sexo femenino hace siglos era considerado como el mejor transmisor de la tradición oral y coincide con Ana Pelegrín en la importancia de las narradoras orales tradicionales, que lograban reunir en torno a ellas, personas de diferentes edades, en sus lugares de origen y destaca el papel de las narradoras ancianas, consideradas como consejeras, como mujeres sabias; aspecto en el que coincidimos, no sólo como investigadoras, sino también como mujeres que compartimos la experiencia de investigación de campo y de la narración oral escénica con perspectivas de género y hemos conocido a otras mujeres que se dedican a la narración oral tradicional y cuando cuentan, por lo general comentan sobre aspectos concretos vinculadas con sus propias experiencias, o comentan sobre lo que quiere decir el contenido del relato, lo que hacen espontáneamente. Esto, en cierta forma, crea un espacio en el que estas mujeres son reconocidas como consejeras, como “las que saben”.

78 |

Con respecto a la ola de nuevos narradores en la década de los 80, Sanfilippo, encuentra otras características a nivel del estudio de género y que nos refuerzan los estereotipos presentes en todas las áreas de desarrollo sociocultural: en algunos países la dicotomía público-hombre/ privado-mujer sigue influyendo al momento de narrar. Explica por ejemplo, que en Italia y España los hombres tienen mayor posibilidad de visibilidad que las mujeres al momento de narrar.

Sanfilippo también nos habla sobre otras diferencias entre los narradores tradicionales y los nuevos narradores orales. Explica por un lado que los narradores actuales no reciben “naturalmente” sus recursos de la cadena de transmisión oral, sino que se forman en talleres. Por otra parte, afirma que mientras que el contacto con los libros en el mundo de la narración tradicional era considerado impropio, en la ola de actuales narradores, se considera esencial el contacto con los mismos, lo que amplía y varía su repertorio y profundiza la relación con la literatura escrita.

Otro aporte relevante de Marina Sanfilippo, en el estudio de la participación de las mujeres en la narración oral escénica, es la creación y coordinación de la Primera Jornada Internacional *Tomo la Palabra. Mujeres, Voz y Narración Oral*, realizada

en octubre de 2014. El producto final de estas jornadas, quedó reflejado en el libro *Mujeres de palabra*, publicado en 2017 y cuya dirección, también estuvo bajo la responsabilidad de Marina Sanfilippo.

## Estrella Ortiz, la bruja *Rotundifolia*

*Me quedo con la bruja que dirige mi vida todos los días,  
Me quedo con mi ser intuitivo y con mis sueños premonitorios  
Me quedo con las brujas de Salem, sacrificadas  
en todas las ocasiones en las que no soy comprendida  
y no soy capaz de comprender a las demás.  
Me quedo con los sortilegios, con las infusiones.  
Me quedo con todos y cada uno de mis despojos.  
(IZA, Todas ellas me habitan, 2008)*

Estrella Ortiz nació en el año 1959. Es educadora, actriz, escritora y narradora oral escénica. Desde el año 1992, forma parte de una experiencia que se desarrolla en la ciudad de Guadalajara en España, donde ha creado un personaje a través del cual realiza actividades en las bibliotecas públicas y participa en el festival anual que se realiza en verano en esta ciudad. Este personaje es la bruja *Rotundifolia*. Estrella Ortiz, busca la ayuda de un personaje fantástico, alguien que pueda hacer de mediadora entre ella y los niños y niñas en su trabajo como animadora a la lectura en las bibliotecas. Fue así como *Rotundifolia* comenzó a narrar historias. Desde entonces, han pasado algo más de veinte años. A fuerza de responderse a diversas interrogantes y siempre atenta para reflexionar sobre su propio quehacer, Estrella Ortiz expone lo que ha representado este personaje para ella:

Quando inicié el trabajo yo no conocía la literatura infantil sino a través de mis propias lecturas. La elección de una bruja no recuerdo cómo fue. Pero me alegra comprobar que tal vez volvería a elegirla como personaje. Entonces la idea de una bruja me gustaba porque en sí misma era una contradicción, ya que es costumbre que estos personajes odien a los niños y les hagan daño. Resultaba atractivo para mí hacer una bruja buena (como la de la canción) por lo que había en ello de ruptura de esquemas y más cuando el estado de ánimo que sugiere una bruja es el miedo. El reto era ir del miedo al cariño. (Ortiz, 2008: 21)

Estrella Ortiz, se plantea la creación de un personaje que rompa los estereotipos establecidos socioculturalmente, se propone la creación de una bruja diferente. Vale recordar también en esta oportunidad, que, Agustín Goytisolo se plantea un mundo al revés en su poema: Érase una vez un lobito bueno/ al que maltrataban todos los corderos

Y había también un príncipe malo/ una bruja hermosa y un pirata honrado/Todas estas cosas, había una vez/cuando yo soñaba un mundo al revés/ (Goytisolo, 1983: 10)

No sabemos si Ortiz, lo asume con la misma intencionalidad de Goytisolo, pero sí se plantea darle una vida distinta a las brujas sempiternamente rechazadas, cuestionadas, por adelantarse al mundo de la ciencia y de la medicina, por ejercer su poder y demostrar conocimiento, por enfrentarse al patriarcado. En este sentido, vale recordar que miles de mujeres fueron víctimas de un genocidio en Europa y Estados Unidos durante los siglos XVI y XVII, acusadas de brujería. Las brujas obviamente, no han pasado a la historia por su valor, independencia y sabiduría, sino como un ícono de maldad y terror y así han formado parte de los relatos para niñas y niños, de producciones cinematográficas, y de las leyendas, que todavía se transmiten.

Afirman Sandra Gilbert y Susan Gubar que mencionar a las brujas es recordar la asociación que hace el patriarcado entre las mujeres creativas y los monstruos: “al proyectar su ira y malestar en figuras terroríficas, creando dobles para sí mismas, las escritoras están identificando y revisando las autodefiniciones que les ha impuesto la cultura patriarcal” (Gilbert y Gubar, 1998: 72). Afirman que todas las autoras de los siglos XIX y XX evocan al monstruo femenino en virtud de su identificación con él. Explican que “la bruja-monstruo-loca”, se vuelve una encarnación crucial del yo de la escritora, (válido también para nosotras como narradoras orales) porque esto ha sido internalizado en su interioridad, a través de los estereotipos de la cultura patriarcal:

Desde un punto de vista masculino, las mujeres que rechazan los silencios sumisos de la vida doméstica, han sido consideradas objetos terribles: gorgonas, sirenas, escilas, serpientes, lamias, madres de la muerte o diosas de la noche. Pero desde el punto de vista femenino, la mujer monstruo es simplemente aquella que busca el poder de la expresión propia (Gilbert y Gubar, 1998: 77)

La mujer bruja, la mujer monstruo, subvierte el mandato patriarcal, tiene conciencia de su derecho al acceso a la palabra. En el caso de la bruja *Rotundifolia*, que asume el reto de ir del miedo al cariño, se acerca de manera diferente al público de niñas y niños y, probablemente, de adultos también. Y se lograrán momentos de empatía, pero más allá de transformar el miedo en afecto. Lo más relevante para nosotras en esta experiencia, es poder romper los paradigmas y los estereotipos de género y sí, claro está, poner este mundo del revés, como proponía Goytisolo.

El feminismo, sobre todo desde los años 60, ha rescatado el personaje de la bruja, convirtiéndola en una figura en la que se reconocen los saberes de las mujeres. En el caso del personaje de Estrella Ortiz, con el paso del tiempo, *Rotundifolia*



como concepción y como personaje fue cambiando; ha transformado las historias para contar, ha cambiado de trajes, ha cambiado su justificación de por qué estar en ese momento contando. Dice:

Jugando a justificar esa transformación pienso: las cosas nunca son solo buenas o solo malas ¿Por qué una bruja ha de ser mala si las hadas no siempre son buenas? El mundo de las hadas es el mundo de la vida. Las hadas son multiformes y caprichosas. Ellas mismas no están libres de la volubilidad del tiempo. Participan del cambio permanente y eterno de las cosas. El hada del verano es alegre y soñadora y el hada del invierno es reservada, reflexiva o triste y a veces tiene mal humor. Por eso cualquier hada que se enfada o se llena de melancolía, en sus actos puede ser una bruja. Entonces, ¿Por qué no retornar al origen de la bondad de las cosas? Toda bruja en un principio ha sido hada. Es cuestión de encontrar el camino. Y Rotundifolia gracias a los cuentos y los niños y las niñas, lo está encontrando. (Ortiz, 2008: 33)

Al igual que Ortiz, otras narradoras orales escénicas y escritoras, no sólo en el área de la literatura infantil, sino también en otras expresiones artísticas como el teatro, el cine y la narración oral escénica, entre otros ficios artísticos, han creado personajes de brujas con características diferentes al estereotipo de las mujeres de aspecto repulsivo, de uñas sucias y alargadas, son mujeres que transforman la realidad, a partir de sus aportes.

| 81

## Otras narradoras y otras “brujas”

Elena Gianini Belotti, a finales de los años sesenta creó una colección de cuentos que convertían a algunos de los personajes clásicos de la literatura infantil, como Blanca Nieves, Cenicienta y Caperucita, en mujeres guerreras que luchaban por su independencia económica y emocional. Y por otra parte, Gianini, también se refiere a las hadas, personajes tan trabajados desde la crítica literaria, desde la psicología, el psicoanálisis y los estudios culturales. La autora convirtió en sus cuentos, a las hadas madrinas en educadoras y aliadas que no sólo se convertían en modelos a seguir, sino que eran empáticas y solidarias con las jóvenes que se rebelaban a seguir buscando príncipes azules después de muchos fracasos y que padecían las consecuencias de estos fracasos, como el aislamiento, la pérdida de muchos amigos, cancelación o suspensión indefinida de sus proyectos de vida.

Más adelante a partir de los aportes de Adela Turín, desde los años setenta, con la creación de un conjunto de cuentos a favor de las niñas y por la equidad de género,

como *Arturo y Clementina*, *Rosa Caramelo*, *Cañones y Manzanas*, *Una feliz catástrofe*, *Historia de los bonobos con gafas*, entre otros cuentos, se sentaron bases importantes para la revisión de los estereotipos sexistas en la literatura infantil y la creación de relatos diferentes que tuvieron y siguen teniendo una gran influencia en las mujeres implicadas en la lucha por la igualdad, así como en las escritoras sensibilizadas y comprometidas con este tema.

Un caso emblemático en España en este sentido es el de la escritora Nunila López Salamero y la ilustradora Myriam Cameros Sierra, autoras del cuento *La cenicienta que no quería comer perdices*, publicado en el año 2009 y que nos presentan una cenicienta rebelde, que se descubre a sí misma, que se cansa de su príncipe azul, de la vida doméstica y de las zapatillas elegantes e incómodas, los que cambia por unos tenis. Esta cenicienta se consigue con un grupo de amigas contemporáneas que tratan de convencerla sobre las bondades de estar casada con un príncipe, con la dicha que tiene de tenerlo, algunas la critican y le dicen que es una desagradecida por no valorar a su príncipe azul. Pero esta cenicienta moderna, también tiene su hada madrina y se llama Basta: “He de contaros que las hadas son gorditas, peludas y morenas, que están dentro de nosotras y aparecen cuando dices basta” (López y Camero, 2009:17). En este relato, como en los cuentos de Gianini y Turín, se transforman estos personajes de las hadas y de las brujas, se rompen los estereotipos que se han transmitido por siglos de generación en generación. Se les da autonomía e independencia, como la cenicienta que no quería comer perdices, que finalmente:

... le dio por reírse de sí misma, de lo inocente que había sido pensando que un príncipe la salvaría. Después de años viviendo con uno, se dio cuenta que los príncipes no te salvan, tampoco los camioneros, ni los disyoqueis, ni los pasteleros... Dejó de sentirse culpable, se perdonó y se dio cuenta que la única capaz de salvarte eres tú misma (Ibíd. 21)

Este personaje, no sólo se independiza, sino que se dedica a la danza y se convierte en empresaria; igualmente le da herramientas a otros personajes de otros cuentos clásicos de la literatura infantil:

Y así fue como encontró el camino de la transformación de otros seres: a la roncita presumida que ha empezado a engordar y ahora liga más... La bella durmiente y Blanca Nieves que se están despertando (desintoxicándose del prozac)... Pinocho que está harto de sus mentiras y sabe que necesita la verdad y el hombre de hojalata que llorando, llorando encontró su corazón (Id.)

Aunque Nunila López Salamero y Myriam Cameros Sierra, son más reconocidas como escritoras que como narradoras orales, como estas “estas locas del desván” que rompen los paradigmas de género, también cuentan cuentos escénicamente y forman parte de diferentes agrupaciones que luchan contra la violencia hacia las mujeres; es decir, forman parte de la legión de brujas, de demonias contemporáneas, insumisas, beligerantes y creativas.

Otras narradoras y escritoras españolas como Estela Moreno Bermúdez y Gemma Sánchez, autoras de los cuentos *Pepuka y el monstruo que se llevó su sonrisa* (2017) y *La garza y el pez dorado* (2017) respectivamente, abordan el tema de la violencia de género y han llevado sus respectivas experiencias por distintos espacios educativos y culturales en España y se han convertido en referencias significativas para abordar el tema, desde la literatura infantil, no sólo en España, sino también en América Latina.

Es importante mencionar que en octubre del año 2014, tuvo lugar en Madrid, el Primer Encuentro de mujeres narradoras orales, que llevó por nombre *I Jornadas Internacionales: Tomo la palabra. Mujeres, voz y narración oral*, en cuyas discusiones presentaron las tendencias de las mujeres a este oficio artístico en el siglo XXI. Ellas hablaron de su preocupación por el estudio de la narración oral escénica, basada en la necesidad de buscar referentes femeninos importantes, en la búsqueda del espacio vital desde dónde cuentan las mujeres, entre otros interesantes temas con enfoque de género y perspectivas feministas.

| 83

Lo más relevante en estas narradoras escénicas españolas en este proceso de profesionalización, es su reconocimiento como mujeres creadoras en el oficio artístico de narrar cuentos y sus reflexiones para la visibilización y la proyección de las mujeres en este oficio y en la sociedad, en el ámbito cultural y en la experiencia académica. Esto representa el posicionamiento de la narración oral escénica por parte de las mujeres, el compromiso con el oficio artístico de contar cuentos. Como mujeres asumen el derecho del acceso a la palabra, para profundizar su participación en los espacios públicos, superando los ámbitos privados del hogar, del pre escolar, o de la reunión entre amigos.

Como dice Amelia Valcárcel, *Hestia* ha sido destronada, pese a que sigue teniendo relevancia social: “El poder de Hestia es un poder ilegítimo porque es mudo, en estos tiempos en los que legitimidad y argumentación van juntos” (Valcárcel, 1994: 122)

En la experiencia de las narradoras escénicas de España como en otras latitudes, bien sabemos que todavía tenemos que andar y desandar muchos caminos para ser reconocidas como artistas en este oficio y para hacer valer nuestras propuestas temáticas, en España y en todos los países del mundo y en este sentido, todas, realizamos esfuerzos significativos.

## Referencias

- AMO, Montserrat del. (1970). *La hora del cuento*. Madrid: Servicio Nacional de Lectura. Breviarios de la Biblioteca Pública Municipal.
- ATIENZAR GARCÍA, María del Carmen (2017) La narradora oral en su contexto: memoria, tradición y arte narrativo. En: *Mujeres de palabra. Género y narración oral en voz femenina*, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Madrid. [www.uned.es/publicaciones](http://www.uned.es/publicaciones) (Consultada el 19 de octubre de 2017)
- FORTÚN, Elena (1942) *Celia lo que dice*. En: <https://libros-gratis.com/ebooks/celia-lo-que-dice-elena-fortun/> (Consultada el 11 de noviembre de 2017)
- (1958/2008) *El arte de contar cuentos a los niños*, Sevilla. Ediciones Espuela de Plata. Disponible en: <https://espapdf.net/book/celia-lo-que-dice/> (Consultada el 16 de noviembre de 2017)
- GIANINI BELOTTI, Elena (1978/1992) *A favor de las niñas*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- (1995) *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Madrid. Editorial horas y Horas
- GILBERT, Sandra y GUBER, Susana (1984/1998) *La Loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del Siglo XIX*. Madrid, Ediciones Cátedra. Colección Feminismos.
- LÓPEZ SALAMERA, Nunila (2009) *La cenicienta que no quería comer perdices*. Madrid. Editorial Madreselva. Disponible en: <http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/lacenicentaquenoqueriacomerperdices.pdf> (Consultada el 24 de abril de 2017)
- MARTÍN GAITE, Carmen (1993) *Lo que Celia dijo*. En: <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/577.pdf> (Consultada el 13 de octubre de 2016)
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1943/1975): *Poesía Juglaresca y Juglares. Aspectos de la Historia literaria y cultural de España*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, Colección Austral.
- ORTIZ, Estrella (2010) *El hilo de la memoria* Conferencia preparada para el XI Encuentro de Literatura Infante - Juvenil Caminhos de Lectura, celebrado en Pombal (Portugal) <http://www.estrellaortiz.com/index.php/publicaciones/conferencias/20-cuentocomunicacion>, (Consulta 2 de julio, 2014)
- (2008) *Contar con los cuentos*, Palabras del Candil, Cabanillas del
- PELEGRÍN, Ana (1993). *La Aventura de Oír. Cuentos y Memorias de Tradición Oral*. Madrid: Editorial Cincel.

- \_\_\_\_\_ (1998) *La flor de la maravilla*. Madrid: Editorial Cincel
- SANFILIPPO (2007) *El narrador oral y su repertorio*. Madrid. En: file:///C:/Users/Isabel/Downloads/el-narrador-oral-y-su-repertorio-tradicin-y-actualidad-0%20(1).pdf (Consultada el 7 de septiembre de 2012)
- (2007) *El renacimiento de la narración oral en España y en Italia* <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/sanfilippo.pdf> (Consultada el 11 de septiembre de 2013)
- (2008): *La narración oral y sus nuevas manifestaciones. Los casos de Italia y España*. Madrid. Universidad Nacional a Distancia UNED. Disponible en: file:///C:/Users/Isabel/Downloads/298-1089-1-PB.pdf (Consultada el 19 de enero de 2015)
- SIVIERO, Donatella (2012) *Mujeres y juglaría en la Edad Media Hispánica: Algunos Aspectos*. *Medievalia*, 15 (2012), 127- 142.
- TURÍN, Adela (1976) *Arturo y Clementina*. Editorial Lumen. Disponible en: [http://carei.es/wp-content/uploads/arturo\\_clementinal.pdf](http://carei.es/wp-content/uploads/arturo_clementinal.pdf) (Consultada el 11 de noviembre de 2015)
- (1978) *Rosa Caramelo*. Editorial Kalandraka Disponible en: <https://www.suteba.org.ar/download/material-para-trabajarda-internacional-de-la-mujer-trabajadora-52234.pdf>
- VALCÁRCEL, Amelia (1994) *Sexo y poder. Sobre "mujer y poder"* Bogotá. Anthropos
- ZERPA ALBORNOZ, Isabel (2013) *Mujeres que cuentan y escuchan cuentos*. *Revista venezolana de Estudios de la Mujer*, Volumen 17, No 39 (julio/diciembre)
- (2012) *La Experiencia De Narración Oral: Un Espacio para profundizar procesos identitarios con perspectivas de género en el CEM-UCV*. En: *DIRE*. No.3 Universidad de Limoges. Francia. Disponible en: <http://epublictions.unilim.fr/revues/dire>
- (2012) *Cuentos del Jardín del Unicornio*. Caracas, Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- (2018) *Participación de las mujeres en la narración oral escénica en Venezuela*. Trabajo de grado para optar al título de Doctora en Humanidades. Dirección de Estudios de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación, Caracas Universidad Central de Venezuela.

# Experiencias

# Los “artivismos” de Meyby y María Emilia con el cuerpo. Aproximaciones y diálogos en el andar/danzar de mujeres negras que construyen estéticas descoloniales desde el Sur

María Mercedes Cobo

mariamercedescobo@gmail.com

*El cuerpo del afro es un elemento central en la constitución  
del ser, precisamente porque su cuerpo, su color, su cabello,  
su nariz y su boca fueron negados al momento del genocidio  
y secuestro europeo de América y África.  
El cuerpo en tanto territorio de conocimiento  
y forma también de conocer.  
Meyby Ugueto-Ponce*

*Repensar un erotismo propio, un erotismo encarnado  
en nuestros cuerpos tal y como somos y eso pasa justamente  
por develar las desigualdades.  
María Emilia Durán García*

En mi hacer y lucha de ser una mujer negra, proletaria y militante de los procesos de transformación y liberación de los pueblos subalternizados he identificado que me atraviesa la palabra hablada y escrita para convocarla, elevarla y publicarla.

Busco escudriñar en otras formas de decir/escribir nuestros sentires, haceres, pensamientos, ideas, posturas, historias, conocimientos y luchas para hacer legible todo este manantial represado por la historiografía patriarcal que no nos nombra y nos niega cualquier construcción epistemológica desde el arte, el cuerpo, la palabra, la poesía y la voz. Sin contar que también me atraviesa el teatro. Hice teatro en mi niñez y adolescencia, luego lo abandoné en la adultez y ahora me pregunto y me angustia cómo quedó esa relación con el actuar en ser las otras.

Sigo recorriendo este camino y después de identificar mi compromiso militante con la palabra desde la ser mujer negra que soy, se me atraviesa el cuerpo y la piel para decirme que no olvide la lucha que me reconcilia con ellas y que me recuerda las heridas coloniales. Este seminario "Estéticas descoloniales desde el Sur. Arte, memorias y cuerpos" coordinado por Karina Bidaseca (Universidad Nacional de San Martín y Universidad de Buenos Aires) y Marta Sierra (Kenyon College), en el segundo trimestre del año 2018 en el Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) me puso el foco en la reflexión en mi cuerpo y en mi piel de mujer negra desde las reparaciones/ liberaciones íntimas, individuales y colectivas entrecruzadas con las diversas manifestaciones del arte (teatro, danza, pintura, poesía, escultura, cine, fotografía, arte visual, entre otros).

El seminario me ha esclarecido el camino y decido dialogar con Meyby Ugueto-Ponce y María Emilia Durán García, mujeres negras, bailarinas de danza tradicional venezolana y militantes de las luchas de las mujeres y de los pueblos en procesos de liberación, para aproximarme a registrar experiencias de "artivismos" de mujeres negras con el cuerpo, la danza, la memoria, las tradiciones y las heridas. Así escudriñar en una propuesta de estética descolonial feminista y afro.

88 | Pretendo acercarme (porque este ensayo apenas será un anuncio y un comienzo, por razones de tiempo y espacio para escribir) a dialogar con dos experiencias-historias de mujeres negras inscritas en luchas de resistencias, producciones artísticas corpóreas, asimilaciones después de convivencias comunitarias y sistematizaciones de ideas, posturas y pensamientos que ellas han construido en sus andares.

Me convocan las liberaciones de Meyby y María Emilia con sus anhelos y producciones artísticas a través del cuerpo y la danza. Las quiero compartir y poner a dialogar con todo lo asimilado en el seminario. Uno de los primeros planteamientos disparadores, en mi parecer, expuesto por la profesora Karina Bidaseca en el capítulo I "Con la piel erizada" en *La Revolución será feminista o no será*:

Como las colonias más antiguas de la humanidad, nuestros cuerpos siguen siendo tierras fértiles desde la razón imperial moderna, que emana del poder del Norte Global, inscribe las sagradas escrituras y los discursos actuales de securitización del feminismo bajo la "ideología de género" (Bidaseca 2018: 19).

Me enfoco en los cuerpos y en las pieles para buscar otras historias de transformaciones desde ser mujeres negras con la utilización consciente del arte y el cuerpo. Liberar nuestros cuerpos para que no sean territorios de colonización, domesticación y sujeción desde las revueltas en el arte y las culturas. Es de esta manera como pretendo identificar estéticas y narrativas descoloniales.



“La piel muta. Para transformarse y res (ex)istir, la piel de la narrativa descolonial es inexorablemente estética, erótica y espiritual” (Bidaseca 2018: 20) me lleva a hurgar en propuestas artísticas que empleen no sólo la creación en escena sino también la formación y la investigación para dar cuenta del quehacer de una mujer negra que baila, dialoga con su comunidad, encarna la discriminación, resiste, crea, se cuestiona y construye liberaciones íntimas y colectivas desde el poder de lo erótico, con Audre Lorde en Bidaseca (2018):

Lo erótico es un recurso que reside en el interior de todas nosotras, asentado en un plano profundamente femenino y espiritual, y firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpresados y aún por reconocer. Para perpetuarse toda opresión debe corromper o distorsionar las fuentes de poder inherentes a la cultura de los oprimidos de las que puede surgir energía para el cambio. En el caso de las mujeres, esto se ha traducido en la supresión de lo erótico como fuente de poder e información en nuestras vidas (Bidaseca 2018: 20, 21)

Meyby Ugueto nació en Curiepe, en la región de Barlovento, una población afro del estado Miranda de Venezuela. Tiene 41 años de edad, estudió Psicología Social en la Universidad Central de Venezuela (UCV) al mismo tiempo que se formó como bailarina de música tradicional venezolana en el grupo La Trapatiesta<sup>1</sup> (Ver esta muestra de la razón de ser y planteamientos de La Trapatiesta. Detalles de la obra Tierra de Gracia: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=FRIX7jI003g&feature=youtu.be>). Hace poco se doctoró en Antropología en el Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC). Baila desde los ocho años edad. Investiga desde lo afro y también es militante.

María Emilia Durán García nació en Caracas. Tiene raíces negras. Baila desde los 15 años de edad, ahora cuenta con 34. También se formó en La Trapatiesta y estudió Sociología en la Universidad Central de Venezuela (UCV). Es militante feminista desde lo afro. Actualmente reside en Ecuador.

---

1 El Taller de Danza y Música Popular Tradicional “La Trapatiesta” reza este sitio <https://culturaldiaucv.org.ve/taller-de-danza-y-musicapopular-tradicional-la-trapatiesta/> que “nace en marzo de 1990 con el objetivo de cambiar la percepción de lo popular-tradicional y visualizarlo como algo más dinámico, que integre al espectador con el artista y los coloque en el mismo nivel de la experiencia festiva. Se expresan mediante el trabajo de calle (teatralización), el collage (mosaicos de tradiciones regionales) y la puesta en escena integral, como espectáculo que incorpora elementos musicales, dancísticos, teatrales y literarios. Su trabajo los ha llevado a diversos rincones del país y del exterior”.

Ambas se identifican como mujeres negras y así lo ejercen desde el quehacer artístico, académico y comunitario. Las dos han sido formadas en educación popular.

Así comienza a dialogar Meyby con su cuerpo:

Yo creo que todo lo que hago en mi vida está vinculado con las reivindicaciones de las poblaciones afro. Yo no hago militancia en los tiempos libres, el salir con el cabello afro, que me costó 30 años de mi vida, asumir eso, ejerzo una acción política, desde el cuerpo, desde la estética, entonces, ya eso en sí mismo es una reafirmación de mí, del ser afro, es confrontarme conmigo misma en esos procesos de auto negación, de endorracismo, y de decirle al mundo que así soy, pero no porque me dé la gana sino porque estoy en ese proceso de aceptarme como soy (Entrevista a M. Ugueto, 2018).

María Emilia interviene con el cuerpo así:

Normalmente se piensa que las mujeres afro somos puro tambor, cadera y movimiento de cintura, que es parte obviamente de nuestras tradiciones culturales, pero va más allá de eso. El arte también puede ser un espacio profundamente racista y colonial, entonces la intención es cada vez más, abordar en esta corporalidad que somos, sabiendo que hay una herida de racialización y sabiendo que hay una fuerza y un poder que justamente es la contraparte. Ese asumirnos y ese pensar que sí tenemos la posibilidad de construir otros diálogos (Entrevista a M. Durán, 2018).

Sostengo que Meyby y María Emilia construyen estéticas descoloniales desde el sur, en movimiento, bailando, cuestionándose y sacudiéndose con la herramienta de ser bailarinas de danza tradicional venezolana donde también han trastocado los formatos tradicionales de La Trapatiesta y donde se han enfocado en lo afrovenezolano. En ese camino, María Emilia narró su experiencia en la creación y puesta en escena de la obra *Mariposas Azules* (<http://noviasucv2010.blogspot.com/2010/05/reunion-con-la-trapatiesta.html?m=1>):

Mariposas Azules básicamente es la historia de un pueblo donde se celebra la fiesta de San Benito<sup>2</sup> y las relaciones que se dan alrededor. En esa obra de teatro

---

2 Sacado de la investigación "Un museo sin paredes: el Museo Itinerante San Benito y su acción cultural en las comunidades" de Mercedes Carrasquero y Régulo Rincón: "El culto a San Benito de Palermo se caracteriza por ser una de las manifestaciones culturales y religiosas más importantes de Venezuela, que es seguida con mayor fervor en el estado

hablábamos de una violación porque (una compañera nuestra había sido abusada sexualmente y creo que eso nos había tocado a nosotras, todas afectadas por todo lo que habíamos pasado), abordábamos el rol del amante, de la esposa y del conflicto que se genera ahí, el tema del amor romántico, en definitiva, de estas formas de relacionamiento que pueden ser violentas. El resultado fue esta historia que está contada a través de la experiencia de la fiesta de San Benito y además lo interesante (no tengo conocimiento, que se haya hecho algo similar desde la danza, el teatro o desde la música afrovenezolana), que es la primera obra de teatro que usa este recurso de las tradiciones afrovenezolanas para hablar de la violencia de género. Fue una experiencia interesante el hecho de escribir entre todas la obra de teatro, armar la historia y resaltar la fuerza que tienen las tradiciones afrovenezolanas para hablar de nosotras mismas y de nuestros cuerpos, entonces no queríamos salirnos del formato que conocemos muy bien, que era el formato de la danza y la música tradicional, pero, sí queríamos intervenirlo con otros tipos de discursos que no se habían colocado antes en La Trapatiesta, como por ejemplo los temas de la desigualdad, el machismo y la violencia (Entrevista a M. Durán, 2018).

El accionar comprometido de Meyby al igual que el de María Emilia, ha estado vinculado a la danza tradicional afrovenezolana y al cuerpo. “Es un discurso por la reivindicación de mi ser afro como mujer individual y del ser afrovenezolano en términos colectivos”,

| 91

---

Zulia. La devoción fue introducida durante el período colonial por parte los españoles quienes, en su afán de cristianizar los grupos indígenas y de esclavos negros africanos, recurrieron a personajes sagrados con los que éstos pudieran identificarse plenamente y así abandonar sus ritos, creencias y costumbres ancestrales. A tal efecto, García (2006) señala que en el Sur del Lago de Maracaibo, el culto se desarrolla y transforma con mayor ímpetu a partir del contacto de diversas culturas africanas: Ewe Fon, EfoK, Kongo, Abakúa, Fom, Yoruba, entre otras, trasplantadas a esta región por el régimen esclavista. Luego, agrega que en estas inhumanas prácticas negreras, los esclavizados eran apartados de sus familias y hasta de sus coterráneos con la intención de aislarlos para lograr la dominación; sin embargo, pese a todos los intentos de dominación e imposiciones, lograron sembrar su riqueza cultural que aunada a la indígena, desarrollaron una de las expresiones socioculturales más ricas del país”. “...las fiestas de San Benito tienen un ambivalente compromiso con la formalidad de la iglesia católica, que otorga el permiso para la salida del Santo Negro, pero una vez que éste sale a la calle adquiere características distintas, donde se dan encuentros entre San Benito, el pueblo y el vasallo; se reproducen en síntesis los roles aprendidos y transmitidos por antiguas culturas indígenas, etnias africanas de diversas y desconocidas procedencias”. Ampliar en: ([http://150.185.9.18/fondo\\_editorial/images/PDF/perspectivas/separata/Sperspectivas1/Un%20museo%20sin%20paredes%20El%20Museo%20Itinerante%20San%20Benito%20y%20su%20accin%20cultural%20en%20las%20comunidades.pdf](http://150.185.9.18/fondo_editorial/images/PDF/perspectivas/separata/Sperspectivas1/Un%20museo%20sin%20paredes%20El%20Museo%20Itinerante%20San%20Benito%20y%20su%20accin%20cultural%20en%20las%20comunidades.pdf))

nos reafirma Meyby. Ella también se ha formado con el cuerpo en general. Ha hecho danza africana, danza contemporánea, teatro, yoga y distintos entrenamientos físicos. Luego de su andar en La Trapatiesta continúa su línea de creación, formación e investigación pero esta vez con sus propios andares, sentires y pensares. "El cuerpo en tanto territorio de conocimiento y forma también de conocer", nos dice. En su andar reciente puedo confirmar una experiencia de estética descolonial en construcción y en movimiento. En este momento se plantea hablar de las mujeres esclavizadas del siglo XVIII desde la danza, un activismo desde ser y asumirse una mujer negra:

Estoy vinculando a doce mujeres, siete, ocho, las que logré reunir en un espacio para problematizar las relaciones de género, no sólo las del pasado. Busco un discurso hacia la visibilización y hacia ser sujetas, que seamos medios para que las mujeres esclavizadas del siglo XVIII hablen a través de nosotras y se cure esa herida. En este momento somos cinco mujeres que buscamos la manera de resolver nuestros trabajos y la cotidianidad con los hijos para dedicar dos horas a nosotras y a nuestros cuerpos. Hay que pasar por la experiencia corpórea de la opresión, en este caso, la de género. Me interesa el proceso que está sucediendo en cada una de nosotras en función de este histórica-situación de género (Entrevista a M. Ugueto, 2018).

92|

Meyby y María Emilia encarnan ellas mismas con sus militancias artísticas, académicas y comunitarias estéticas descoloniales feministas afros o negras. Son mujeres negras que se mueven, desordenan los formatos de la danza tradicional venezolana, se centran en "lo popular", en lo que la occidentalidad invisibiliza y subyuga, son activistas para construir otras miradas y propuestas desde la danza, con sus pieles y cuerpos racializados y recolonizados una y otra vez. Pieles y cuerpos que serán los campos y territorios de batalla donde se producirán otros conocimientos desde narrativas y formatos descoloniales (Bidaseca 2018).

María Emilia apunta que escribir y participar en la obra de teatro y danza Mariposas Azules fue su propia forma de ser activismo cultural y feminista y saber que era posible develar todas las desigualdades a través de una puesta en escena basada en el formato de la presentación de las fiestas tradicionales, en este caso, las fiestas de San Benito de Palermo. Nos habla del erotismo con Audre Lorde:

El erotismo es una herramienta profunda y hermosa de investigación y de introspección. Además, el erotismo tiene que ser vuelto a sus raíces, tiene que volver a estos cuerpos subordinados que han sido hipersexualizados. En Mariposas Azules jugamos al erotismo como una reivindicación con nuestros cuerpos negros y con nuestras proporciones. La propuesta en mi caso,

y creo que es lo que plantea Audre Lorde, es repensar un erotismo propio, un erotismo encarnado en nuestros cuerpos tal y como somos y eso pasa justamente por develar las desigualdades, la diversidad sexual y las diferencias que hay entre nosotras y que nos hacen a cada una propia, pero en el caso de las mujeres afro con una historia común (Entrevista a M. Durán, 2018).

Meyby diserta sobre una estética descolonial feminista desde lo afro y lo negro, convocándonos a situarnos en las preguntas que nos inquietan como mujeres negras y al cuerpo como objeto de reparación de las heridas:

Situarse en las preguntas que te inquietan como mujer negra, como parte de un horizonte cultural que te antecede vinculado con lo negro, en mi caso como curiepera, como afrovenezolana. La única manera para mí de entrar en ese proceso que ahora se llama descolonial es hacer conciencia de las ataduras y negaciones de un otro hacia tu ser. Partir de mi propia necesidad, de mi propio problema, entonces desde una estética descolonial feminista podríamos partir del hecho de estar situada en la propia conciencia del problema que tengo como individuo y como parte de un horizonte cultural étnico y de género.

También creo que el cuerpo es el centro de referencia de la existencia afroamericana, afro diaspórica. Es el centro de la negación y por lo tanto es en términos de resistencia y de respuesta, la posibilidad de ser, entonces sí hay que hurgar en nociones de cuerpo. Hay unos cuerpos que están hablando de una necesidad de reparación, yo creo que la estética, lectura, investigación y postura antirracista, feminista, descolonial tiene que apuntar hacia la dignificación del ser a través de una reparación en todos los sentidos, y el cuerpo es un objeto de reparación importante en lo estético, en lo físico, en la salud, en el relacionamiento y en las formas espirituales de congregarse (Entrevista a M. Ugueto, 2018).

Así como los cuerpos de las mujeres son los epicentros de las colonizaciones al igual que la tierra, también serán los epicentros para construir las resistencias y las batallas anticoloniales. La búsqueda “artivista” hacia una estética descolonial feminista, mujeril, diversa, heterogénea, erótica y en general, con los sentires y sentimientos reconocidos, expresados, confesados y ejercidos, encarnadas por Meyby y María Emilia siendo y ejerciendo ser mujeres negras, nos evidencian nuestras marcas y cicatrices, nuestros pedazos rotos y nuestros desmembramientos desde que nacimos y nos invitan a repararlos trastocando el arte, el cuerpo y la danza.

Me reconozco. Reafirmo mi ser y hacer rebelde de mujer negra situada en el sur de los sures, acompañando y sumándome a las propuestas de estas "artistas" que se han rebelado ante historias impuestas, miradas arbitrarias, cuerpos hipersexualizados, territorios recolonizados y pueblos saqueados para narrar sus propias historias desde la negritud. Ellas construyen su propio andar académico, resistiendo e irrumpiendo con sus cuerpos y sus pieles y revolucionan los formatos tradicionales de la danza venezolana. Saben que están atravesadas por todas las fronteras, despojos, discriminaciones, racismos, machismos, huellas y heridas que han marcado sus cuerpos.

Meyby y María Emilia ya no están en La Trapatiesta pero siguen bailando, creando, investigando, dialogando, construyendo y convocándonos para liberar las ataduras que nos pusieron desde que nacimos. Sus cuerpos, pieles, sentires, pensamientos, artes y comunidades son sus territorios de resistencias y construcciones de libertades.

El diálogo aún no concluye. Apenas comenzamos a conversar. Seguiremos viéndonos, reconociéndonos y hablando.

*"Suelto los mecatas*

*Me arranco la costra*

*Ya no supura*

*Ellas hablan...*

*Todas nos desatamos".*

María Mercedes Cobo Echenagucia

94 |

## Referencias

Bidaseca, Karina. (2018) *La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.

Lorde, Audre.(1978) *Usos de lo erótico: lo erótico como poder. Fragmento de ensayo presentado en la 4ta Berkshire Conference of Women Historians*, en Mount Holyoke College, Massachusets.

Durán, María. *Entrevista*. 2018.

Ugueto-Ponce, Meyby. *Entrevista*. 2018.

# Mujer Tambor heredera de la Caracas AfroUrbe

Mónica Mancera Pérez

herenciamonicamancera@gmail.com

## El encuentro comienza por una...<sup>1</sup>

Para hablar de las mujeres que suenan, quienes centraron su relación con la música, en especial con el tambor, debo hacerlo en primera instancia sobre mi relación con el tambor: instrumento que amplió mi disfrute con la totalidad, porque cada palmada es un encuentro vivo, cadencioso, nutrido.

Percutir mis manos sobre el tambor fue un deseo de la infancia cumplido en la juventud, en pleno tejido de mi reinención y en el sentir de mi pensamiento hecho letra.

Percutir es inclinarse al latido, a palpitar de acuerdo al ritmo propio, es darse de baja a la racionalización de cada paso dado, de la disección de cada pensamiento. “La música no miente”, como dice el maestro Armando Manuel Moreno –de quien ya hablaremos en la presente investigación– y a lo que agrego: vibrar al ritmo del tambor clarín es equivalente a narrar tu historia en un diván.

Hoy siento mi pulso, el alma, parte y todo del universo que constituimos día a día: conocimiento del latido y la rigidez, de las variantes de la voz y, sobre todo, la posibilidad de develar la intuición y la sapiencia que permanece intacta en una. Yo, tamborileo la vida.

---

1 Este trabajo es derivado de varias ponencias pedagógicas presentadas en eventos nacionales e internacionales y un artículo de prensa, las cuales serán identificadas en el desarrollo del artículo..

Repicar el tambor es impulsarme. El tambor empodera solo con el hecho de ser. ¿Cómo llegué a este punto? En el año 2010, en ese afán por sentir el pulso en mi escritura al percibir que no tenía ritmo ni tema y en la convicción de realizar deseos, decidí estudiar percusión. Todas las referencias obtenidas me llevaron a Manuel Moreno<sup>2</sup> y su propuesta musical Herencia.

A partir de este acercamiento a la Escuela Herencia, inicia la formación y la sistematización de la experiencia de Moreno y su proyecto, en la que como parte de esta mirada, hemos visto las historias de vida de las mujeres que han formado y forman parte de esta puesta formativa y colectiva musical del que hoy se presenta un avance. La historia de vida como método de investigación cualitativa que permite narrar la experiencia de lo vivido y reflexionar sobre esta que está circunscrita (Córdoba, 2013: 27), cómo está marcada la sujeta desde el reconocimiento de su sonoridad.

Asimismo, en la presente investigación la sistematización de experiencias se toma desde la perspectiva de la Fundación Infocentro<sup>3</sup> que hace lectura de Oscar Jara

---

2 Manuel Moreno: tamborero, músico percusionista, creador de ritmos –fruto de honrar a sus ancestros–, gestor cultural, intérprete e investigador-docente en las áreas de percusión tradicional y popular (afrovenezolana y afrocaribeña) desde el año 1975. Producto de su quehacer tamborero innova con los ritmos Patarrumba, Funk´ata, Ocumarengue, Patarroll y Tambolero como aporte a la identidad venezolana y las invenciones Clatumbal (instrumento clarín múltiple), el performance y videoarte Perculuz “la música también se ve” y el deporte Tambor Xtremo, que acciona desde la fundación de Herencia, como director de esta propuesta musical, de investigación-formación que muestra de forma novedosa estas creaciones contemporáneas desde el tambor, bajo los formatos musicales ensamble de tambores y banda. En su ejercicio docente es instructor de música de la Coordinación de Extensión de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad Central de Venezuela, desde el año 2001, con la constitución de la Escuela Herencia a la vez en la que continúa desarrollando su labor comunitaria que desempeña desde el momento inicial de su carrera. Su manera energética de integrarse con las diversas disciplinas artísticas se da en la universalidad del hecho creador desde la espiritualidad, la luz, el amor y la vida. Es licenciado en Música, mención Ejecución Instrumental por la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Uneartes), actualmente doctorante en la misma casa de estudios.

3 La Fundación Infocentro como recurso que fortalece las potencialidades de cada comunidad para consolidar el poder popular a través de la apropiación de las tecnologías de la información y comunicación (TIC), busca la articulación de espacios en cada región de Venezuela para tejer redes sociales cimentadas en las TIC para hacer de éste país una nación con soberanía tecnológica, lo que conlleva al empoderamiento y saber del pueblo. En este espacio en que institución y comunidad son un hilo que da cuerpo a la vindicación y la autodeterminación de las comunidades más excluidas de la sociedad venezolana, realizan la sistematización de experiencias en el país –ahora en el continente Nuestroindoamericano con Infolatinoamerica–, como herramienta para comprender los procesos de vida en colectivo



en la que reconstruimos ordenadamente la historia de la experiencia, identificamos los aprendizajes, analizamos la experiencia, socializamos los aprendizajes, realizamos propuestas transformadoras, así como la articulación de experiencia, reflejamos con las tecnologías de información y comunicación –como medio de expresión– a fin de visibilizar los proyectos Herencia, de dónde viene, en dónde está y hacia dónde va mediante registros escritos, sonoros y audiovisuales.

## Herencia, de Venezuela para el mundo<sup>4</sup>

El grupo Herencia hace vida en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales (FaCES) de la Universidad Central de Venezuela (UCV), recinto académico ubicado en la Ciudad Universitaria de Caracas, Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Humanidad, desde el 10 de enero de 1999.

Específicamente, valoraremos la raíz de la agrupación: la formación. Se considera sólo un aspecto de Herencia, debido a que tienen una vasta labor en el universo rítmico difundido en Venezuela y a escala internacional: la concreción de una obra musical mediante tres producciones discográficas; la investigación permanente de las manifestaciones afro-venezolanas; el fomento de actividades sociales y culturales en las barriadas caraqueñas y desplegadas a lo largo del país; en la aplicación de la percusión como medio terapéutico para mejorar el desarrollo psico-emocional a niñas y niños con discapacidades psicomotoras; la divulgación de sus ritmos por Venezuela y más allá de sus fronteras dado que ofrecen un trabajo fresco y original por la particularidad de ser novedoso en la ejecución, interpretación y, sobre todo, en la utilización de los tambores afro-venezolanos para que nuestro director Manuel Moreno generara nuevas sonoridades como el Patarrumba (Patanemo con tumbao), el Funk'ata (Funk con sangreo de la Bahía de Cata), el Ocumarengue (Merengue apambichao con golpe de Ocumare de la Costa), el Tambolero (Patarrumba a tiempo de bolero), el Patarroll (patarrumba con rock and roll) que desde Herencia impulsamos.

Con todas estas actividades han tenido la posibilidad de llevar su música por diversos países en Europa, África, Asia y El Caribe. Todo lo que hemos mencionado es consecuencia directa de su proceso formativo, bajo la pedagogía y didáctica desarrollada desde la cotidianidad misma de Armando Manuel Moreno, creador y líder de esta propuesta desde hace 21 años en la UCV e impulsada por generaciones

---

y así empoderar a las comunidades con instrumentos de lucha social.

4 Los insumos como la obra musical, dossier, demos, fotografías pueden encontrarse en el portal web fruto de la socialización de la progresiva sistematización de experiencia Herencia <http://herenciapatarrumba.org.ve>

de jóvenes inquietxs por la música.

Los cimientos de Herencia se remontan al sólo hecho de tener el ímpetu de tocar y apropiarse de nuestras tradiciones venezolanas a la vez de tener la capacidad de crear e innovar. En ese sentido, no hay género exclusivo en la capacidad de hacer, sino tener la voluntad, la disciplina, el amor y el enfoque de realización.

La didáctica Herencia está basada en palabras de Armando Moreno “para que a todos puedan llegar a su ritmo”<sup>5</sup>. Es un diálogo de tambores en que se va educando y te vas educando porque cada cual “dice quién es a través de tus manos”. Esta didáctica está acompañada con la técnica “la ejecución del tambor como disciplina deportiva”, todo ello para la consecución de percusionistas de alto rendimiento.

Bajo esta pedagogía generaciones de interesadas en la percusión, en la apropiación de lo nuestro han sido parte de las filas Herencia. Hoy día cinco generaciones de músicos se han profesionalizado en lo que ha sido su primera escuela de formación, sin contar con todas y todos las que hemos y formamos parte de cada programa de formación, a saber: Escuela Herencia; Mini Herencia; Herencia Catotá; Mujer tambor. Esta diversidad de programas se ha ejecutado en comunidades a lo largo y ancho de la Gran Caracas, a escala nacional e internacional, labor de extensión denominada Herencia toma Caracas, Herencia sube las escaleras; Herencia adopta a un adolescente; Investigación permanente de las manifestaciones afrovenezolanas; San Juan Bautista de las Niñas y Niños; El tambor toma a Caracas; El tambor es la Herencia del Buen Vivir, programa formativo de la Escuela Itinerante sin límites “Jesús ‘Totoño’ Blanco”; Escuela Herencia a cielo abierto; Movimiento Catotá (Caraqueño Toca Tambó).

Este desarrollo por 21 años desde la formación-vivencia orgánica presencial en el 2020 proponemos desde Escuela Herencia el despliegue de las alas para seguir enlazándonos entre pueblos, desde lo local a lo internacional, a través de la formación y la tecnología, todo esto a partir de los desafíos y oportunidades a la que nos expone la pandemia vivida con el virus Covid-19.

Abrimos el compás de la formación orgánica, presencial y de encuentro directo a la formación a distancia. Eso sí, manteniendo nuestra esencia orgánica que aspira al sentir y vivir el tambor tradicional venezolano y afrocontemporáneo. Y así nace: Herencia, Universidad del Tambor de Venezuela (UTV).

La UTV es un espacio de formación para continuar sensibilizando y concienciando

---

5 Palabras textuales fruto de entrevistas semi abiertas para la realización de la presente sistematización.

al unísono de las experiencias colectivas, con el intercambio de saberes, utilizando las tecnologías de la información y la comunicación. Con la UTV queremos hacer llegar nuestra historia, como legado afrodescendiente, a todas partes del mundo.

Estamos en plena gestación e impulso de la UTV en medio de esta nueva cotidianidad. Buscamos que esta aventura rítmica afrovenezolana siga siendo parte de nuestra vida hoy. En este recogimiento para resguardar nuestra salud, nuestra alma en amor, luz y vida. Es también una respuesta para sumar en las redes. En ese sentido, se erigen los programas de formación Percutiendo la herencia musical afrovenezolana y los Hilos de mi camino.

En esta oportunidad focalizaremos la mirada en Mujer Tambor y los Hilos de mi camino.

## Mujer Tambor: el poder femenino como forma de expresión

En la historia de Herencia, como agrupación, siempre ha existido el estímulo por incorporar a sus filas más participación, por tanto protagonismo, de mujeres percusionistas. Hasta el año 2012 esta propuesta tuvo a dos percusionistas mujeres: Sulyn Villarruel y Yosanin Rodríguez. La primera desde su quehacer como bailadora veía en ella el potencial percusivo que se concretó en el llamado a participar en Herencia por parte de Manuel Moreno. Villarruel buscaba y se respondía en acciones su capacidad de expresión tanto en el baile como en el tambor. Ella decía “si ellos lo pueden hacer yo también”<sup>6</sup>. Al igual que Yosanin Rodríguez aprovechaba los atributos del *eterno femenino*, “los movimientos sutiles de muñecas”<sup>7</sup> como atributos a la hora de ejecutar el tambor.

Con ellas se da la incorporación de mujeres percusionistas a la agrupación durante la primera década de existencia de la visibilidad del legado afrovenezolano. Cabe destacar que para Moreno era una meta mostrar la capacidad de todos y todas por ser repicadores del alma tamborera venezolana, que posteriormente se oficializa con el lanzamiento del taller Mujer Tambor, como búsqueda de divisar el creciente interés de mujeres por ser parte de la experiencia percusiva que se cristalizaron incluso en llamados a la conformación de colectivos sonoros.

En este universo Herencia, en palabras de Manuel Moreno, el taller Mujer Tambor es:

---

6 Entrevista realizada para la investigación Cumbe de Mujeres Caraqueñas que se presentó en el Simposio Internacional Cubadisco. Instituto Cubano de la Música. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. La Habana, 2014. Ver <http://bit.ly/1wxj5IT>

7 Entrevista a Yosanin Rodríguez en el marco de la ponencia “Sistematización de la experiencia de Herencia: plataforma musical desde la ternura” que se presentó en el Foro Latinoamericano de Educación Musical. Montevideo, 2013.

El poder femenino como una forma de expresión. Sumado a que el tambor es femenino: la fuerza lo que sale de base del tambor es el vientre de la mujer, donde se gesta la vida y lo que hace que suene es la fuerza masculina. Si el tambor es tocado por una mujer, le pega desde la fuerza masculina y lo que sale es la energía femenina, es la creación. Esa sonoridad tiene una relación directa con el corazón que se conecta con el corazón del cosmos que está latiendo, donde nosotros y nosotras somos el enlace con lo terrenal y el cosmos.<sup>8</sup>

Bajo la pedagogía, didáctica y ontología del hecho de repicar el tambor comienza el diálogo entre mujeres sonoras en las siguientes generaciones:

1. Octubre 2016 se constituyó un grupo de diez mujeres ávidas de empoderamiento, cuyo fruto fue la generación del colectivo Las fugitivas del ritmo, constituido por Liz Guaramato, Katherine Castrillo, Honta Florez, Jiundry Maldonado, Milangela Galea, Marielsy Lugo, Lorena Hidalgo, Vicky Allen, Mayer Pérez, Mónica Mancera, quienes participamos el 8 de marzo de 2017 en el Paro propuesto por movimientos feministas internacionales, como parte de la agenda en Venezuela para conmemorar este día de lucha. Este grupo entorno al tambor y su fuerza exclamaba: Somos Mujeres bendecidas, creadas a imagen y semejanza de la Divina Madre. Ciclamos con la Luna, danzamos con la Tierra, y en esa danza espiral nos renovamos, restaurando nuestras heridas, convirtiéndolas en portales hacia la sanación y la integridad, la lucha, la emancipación, la libertad. Somos las que somos, las que vamos siendo. Conspirando y repicando.
2. Junio 2017 surgen el segundo y el tercer grupo Mujer tambor con un universo de diez mujeres hasta julio del 2018, constituido por Marielsy Lugo, Yara Mora, Graisy Romero, Nicole Herrera, Mercedes Villanueva, María Leonor Moreno, Greys Vecchionacce, Roraima Pérez, Mónica Mancera quienes continuaron el legado de las fugitivas y sumaron a las que deseosas de ser parte de esta experiencia. Fruto de estas generaciones surge el grupo Mujer Tambor de Venezuela, que comienza formalmente a ensayar en el mes de agosto y cuenta con el lanzamiento el viernes 16 de noviembre de 2018 en el marco del VenezuElla, encuentro de mujeres diversas. Este grupo devenido en familia de mujeres que nos apoyamos entre sí y nos impulsamos para continuar “este sueño hecho realidad”, pasar a otras dimensiones de la meta lograda como mujeres tamboreras.
3. Noviembre 2018. Cuarta generación taller Mujer Tambor que está constituida por 18 mujeres y dos hombres: Eyra Grazzina, Raiza Albornoz, Evelyn

---

8 Entrevista para la presente sistematización.

Villanueva, Ivonne Thompson, Lissette Vidal, Evelyn Moy, Alicia Martínez, José Luis Rivera, María Auxiliadora Niño, Iris Colina, Carlota Herrera, Saraith Aisha Urbina Herrera, Izziel Escalona, Zenobia Marcano, Héctor Gutiérrez, Gabriela Mari, Celsa Pérez, Dianne Soto.

4. Octubre 2019 - Junio 2020: Quinta generación de la formación Mujer Tambor que está constituida por un cúmulo de mujeres de la escena nacional artística como de nuestros sectores populares que suman a la generación constituida en 2018 y las que están integrando desde el inicio del presente proyecto: Betsayda Machado, Nereida Machado, Fabiola José, Taumanova, Croina Peña, Marta Doudiers, Manuela y Ariana Moreno de la agrupación Surconciente, Rocio Villarroel, Lissette Hernández, Naylin Herrera, Oriani, Solange Urbina, Taibel Núñez, Vanessa Morales, Ymarú Parra, Indira Marrero, Dariela, Analuis Celis, Ananda Behrens, hasta el mes de marzo. A partir de los tiempos de cuarentena y resguardando todas las medidas y protocolos de seguridad en el núcleo familiar de la Mujer Tambor Caotá Grayci Romero, en el nacimiento de la UTV se amplía esta generación de Mujer Tambor con su núcleo y más allegadas Kanyier Carmona, Jaivelis Peña, Vine Pacheco, Michelle Romero, María Alejandra Abreu.

A continuación, les presentamos lo que para algunas de ellas es el tambor y hasta el momento lo que ha significado esta experiencia vivida:

| 101

Liz Guaramato (socióloga, doula y entrenadora de yoga).

Para mí la música es vibración. Como seres vibracionales, la música es una invocación a la vida y el bienestar. El tambor para mí es vibrar además al ritmo de nuestros cuerpos y de nuestra madre tierra. Me remite a lo instintivo, lo salvaje, lo erótico, la alegría, la espontaneidad, el juego.

Siempre me pregunté ¿por qué suelen ser los hombres los que tocan tambor? Y comencé a ver que fuera de nuestras fronteras hay muchas agrupaciones de mujeres tamboreras, y además feministas. El tambor como ritmo base para las movilizaciones de los pueblos. Y eso me confrontó: si en Venezuela tenemos tanta diversidad de toques de tambor (todavía desconocida por el mundo) ¿por qué no somos miles de tamboreras en las calles?

Ahí es cuando contacto a Mónica y a Manuel y resulta que ellos también tenían esas inquietudes así que abrieron el taller Mujer Tambor y les apoyé con la primera convocatoria. Para mí la experiencia con Escuela Herencia ha superado todas mis expectativas, es un espacio de poder, de conexión con nuestra ancestralidad, nuestros ritmos, sonidos, sentires. Un espacio de alegría, trabajo y dignidad, de genuina solidaridad entre mujeres que conectamos más allá

de la palabra y el intelecto. La conexión se da a otro nivel, con otros lenguajes, y eso lo valoramos y honramos en cada práctica”<sup>9</sup>.

Katherine Castrillo (Poeta y licenciada en Letras).

Para mí formar parte del cuartico mágico donde hacemos sonar los tambores es una manera de expresar el sonido y elevación de mi alma. El tambor es un amigo al que le cuento con mis manos lo que siento y él lo traduce en sabor y alegría. El tambor para mí significa energía, libertad, diversidad, igualdad y unión. Libertad porque al escucharlo, bailarlo o tocarlo siento una energía liberadora que corre por mis venas, diversidad y igualdad porque el tambor no tiene señalamientos ante quien lo quiera disfrutar, es decir todos están invitados a vivir la sensación del tambor sin exclusión de ningún tipo y por último unión porque no hay como un tambor para reunir a un conglomerado de personas en un mismo lugar.

Zenobia Marcano (socióloga, luchadora social, integra la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez, UNERS).

102 |

Para mí el tambor es un camino para re- encontrarme con mi ancestralidad africana. La experiencia en el taller Mujer Tambor con la escuela Herencia me ha permitido encontrarme con hermanas y hermanos en este camino, que es colectivo, lleno de espiritualidad y que nos fortalece como pueblo en resistencia e insurgencia.

Evelyn Moy (Licenciada en Artes, mención Música, UCV, licenciada en Educación, mención Desarrollo Cultural UNESR, profesora de música y de arte en desde hace 27 años, MSc. Ciencias de la Educación de la UNERS):

Para mí el tambor es magia, está unido a rituales que potencian nuestra fuerza interior y conectan nuestras almas con el cosmos. Es la vida, es el latir, el palpitar, es ser. La experiencia en Mujer tambor ha sido maravillosa. Los lunes llego con emoción palpitante y salgo enriquecida, liberada y con la convicción que si podemos. Experiencia de mucha alegría y unión porque hacemos una conjunción sonora que si se logra cuando nos escuchamos y atende-

---

9 Las entrevistas semiestructuradas a Liz Guaramato, Katherine Castrillo, Zenobia Marcado, Evelyn Moi, Evelyn Villanueva fueron realizadas en colectivo vía WhatsApp para el presente artículo en Caracas, 2018.

mos unos a otros, y mi experiencia en el taller Mujer Tambor, ha sido un proceso sanador y espiritual, donde me he permitido sentir la energía que fluye de ese instrumento.

Evelyn Villanueva (maestra de artes plásticas para niñas y niños, practicante del dibujo experimental y de la danza en diferentes géneros –sin titulación–. Amante del arte en sus diversas manifestaciones reconociéndolo: como un recurso poderoso para la libre expresión, más que como una disciplina estética).

El tambor para mí es una energía que me conecta con mi esencia femenina y masculina ambas fusionadas que hablan de mi identidad. Mi experiencia ha sido gratificante, honrosa miro con entusiasmo de cómo se despierta el tambor en mí expresándose de a poquito y con placer.

Ahora, ¿cómo fue el desempeño de estas mujeres en las cinco cohortes?

Todas ellas llegaron con las ganas de explorar su potencial, con las ganas de escuchar su voz mediante el repicar del tambor como oportunidad de goce, de tomar la escena por sí misma y no en detrimento del otro, en celebrarse. Sin embargo, al aumentar las exigencias respecto a la disciplina que implica la dedicación a este arte, comenzaron las deserciones por: (a) los tiempos de dedicación en la maternidad, (b) en sus profesiones, (c) por rupturas en relaciones, (d) viajes al extranjero, (e) inconvenientes familiares y un elemento que llama poderosamente la atención y es la frase (f) “no me siento capaz”, sinónimo de inseguridad tras haber realizado el paso de escucharse y sentirse a través del tambor.

De forma simultánea a las exigencias formativas con la disciplina deportiva, ellas se van movidas, porque cada sesión es un encuentro consigo misma de la mano del movimiento energético de las y los ancestros. Se va a tocar tambor en tanto se toca el alma del cosmos, se toca la memoria de nuestros antecesores, se toca las constelaciones de nuestras herencias mujeril, familiar, de la patria-matria. Este moverse se manifiesta en la constitución en sus espacios para configurarse en ser otras para sí mismas, en “perfilar los contenidos para nuestras libertades” (Marcela Lagarde, 2001: 30), en reconocerse como individuo y pactar consigo y el mundo.

Desde la formación Herencia Mujer Tambor ellas están buscando conversar, que de acuerdo con nuestro formador Manuel Moreno “es amarse, es respetarse, saber que estoy subutilizando mis potencialidades y la percusión es un elemento catalizador” para ese reconocimiento de sí y del Otro. Moreno, desde su praxis e intuición, coincide con los principios de la pedagogía de la ternura, según Alejandro Cussiánovich, “que está llamada a ser un intento cotidiano por reconstruir

y resignificar el discurso que nos permita aprender la humanidad” (2012: 23), en tanto, a “reelaborar el sentido” (p. 31) a la vez el encuentro del significado en todos los ámbitos de la vida. Estas jóvenes y mujeres se han dado permiso y merecimiento ante sus dobles y triples jornadas laborales un espacio para sí mismas para seguir cultivando su sonoridad.

### Cumbe de Mujeres caraqueñas<sup>10</sup>

Otra experiencia a destacar desde mis inicios en el mundo afrovenezolano en Caracas, antes de continuar con los Hilos de mi camino, es la participación de las mujeres en las fiestas tradicionales en los espacios públicos urbanos. Específicamente interesa dar cuenta de un grupo de jóvenes que entre 2011 y 2015 –período de observación– llegaban a los San Juanes, cruces de Mayo, en particular, y al estar juntas ese universo de cinco a seis mujeres<sup>11</sup> abordaban colectivamente el toque del tambor. Su presencia no pasaba desapercibida porque cada cual con su personalidad, su expresividad, su sororidad daban cuenta de su acción en bloque, en la búsqueda de manifestar su capacidad tamborera para sí misma y para la divinidad a la que honrarían con su participación. Ellas pertenecían a varios colectivos musicales caraqueños, hasta uno configurado solo entre mujeres en la parroquia Antímano llamado *Marumbe en el Quilombo*.

104|

Ellas plantearon en sus testimonios que ha sido un proceso de encuentro para lograr trascender el “miedo y falta de confianza en sí misma”, porque ha prevalecido en la mayoría la aprensión de la madre y el padre a estas jóvenes escuchar su sonoridad, porque ellas están destinadas, según los parámetros patriarcales a servir, a ser agente que asegura la vida, la reproducción de la vida por tanto no están calificadas para ser agente productora de sonoridad. He allí la independencia de la que habla Judith Bardwick, en *La psicología de las mujeres* (citada por Herrera, 2011; 39), sea lograr la confianza en nuestro propio juicio, en aceptar nuestra aptitud y deslastrarnos del miedo a enfrentar los éxitos propios y no asumir la culpa por no aceptar o dejar que la otredad se haga responsable de sí misma.

Esto hace que en este andar hayamos visto hasta el momento mujeres tamboreras en movimiento y no un movimiento unificado de mujeres tamboreras, tal como Gioconda Espina alude que en Venezuela hay mujeres en movimiento y no aún un movimiento de mujeres (Gioconda Espina, 1997).

10 La investigación *Cumbe de Mujeres Caraqueñas* se presentó en el Simposio Internacional Cubadisco. Instituto Cubano de la Música. Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. La Habana, 2014. Ver <http://bit.ly/1wxj5IT>

11 Sulyn Villarruel, Josnia Solórzano, Maricela Arias, Nohelia Fernández.



## Hilos de mi camino<sup>12</sup>

¿Cuál es tu camino? Ese tránsito de vida que decidimos recorrer, vivenciar...

El nuestro en Herencia desde la Caracas AfroUrbe lo realizamos a través de los hilos de mi camino: es una experiencia ancestral de cada una de nosotras nos estamos atreviendo en este momento, instante en que para la historia humana la energía nuestra femenina es fundamental hacia nosotras en función de nuestra siempre esperada y accionada liberación.

Acción asumida por nosotras mismas, nos estamos reconociendo, visibilizando, tocando, escuchando, entendiendo, sin la necesidad de la competitividad y de la búsqueda del reconocimiento desde afuera, sino del reconocimiento desde adentro de nosotras mismas como nuestras propias maestras de nuestra propia sapiencia, nuestra propia sabiduría. Esos son nuestros hilos.

Como el agua expresa entre sus manos Carelys Álvarez:

Una vez que caes en tierra te toca elegir  
En hacer el recorrido o quedarte estancada,  
de continuar tu rumbo decides  
si vas de forma tranquila o agitada,  
en el camino vas renovando fuerzas  
para así llegar a tu destino,  
tu siguiente paso será transformar  
Agua sagrada continuo fluyendo al igual que tú  
se quedan mis temores, los juicios negativos que hecho contra mí,  
También recuerdos de malos momentos que me tocó vivir,  
en cambio se vienen conmigo mis momentos de felicidad,  
así como todo aquello que me ayuda a continuar.

| 105

Como la tierra con Tania Cova

La Tierra, la energía que me aterriza y me estructura.  
Soy de ti, vengo de ti,  
tu me sostienes, me plantas,  
revivo y florezco gracias a ti,  
eres mi conexión, a veces muy rígida,

---

12 Artículo publicado en AfroUrbe columna de la sección Voces del Semanario Ciudad Ccs el domingo 4 de octubre del 2020.

“cuadrada” me dicen por allí.  
Cierro los ojos y trato de soltarme y fluir  
mientras toco,  
y siento que me halas he intentas retenerme en lo estructurado.  
Me resisto con consciencia  
y me obligo a moverme,  
me digo ¡Suelta, suéltate!  
¡Sabes el camino de vuelta a la madriguera!  
¡Todo está bien!  
¡Estarás bien!

### Como el fuego en Ivonne Thompson

Mi propio aliento me enciende  
Me sostiene  
Azul  
Naranja  
Candela intensa  
Tierra  
Leña  
Flama en mis ojos  
Flama en mis manos  
Ceniza  
Ave fénix  
Candela  
Hoguera

106 |

Lo que se queda, lo que se va... lo que somos y así en este hilo preparamos nuestro nacimiento, como Evelyn Villarroel nos expresa:

Percepción, instintos e intuición.

Juntos nos gestamos fluyendo cual gotas de rocío, cada quien con su temple en una misma matriz.

Latir de sonoridad aguda, media y grave se fusionan impulsando a una sola vida. Su parida es lenta, dolorosa y compleja.

Al nacer se siente incompleta...

Inicia su instintivo recorrido entre pasos de inocencia, torpeza, tropiezos e inseguridad, he allí miedo y sensación soledad, vive impulsiva, avasallante rodeada de multiplicidad, y aún así hay vacío...

¡Detente escucha!...

El llamado interior te invita a sentir y revivir el latido de tres sonoridades con la mano en el escucha ¡allí están! aguda percepción, media intuición, graves instintos, que en el puro acto de amor impulsan tu vida. Los tres habitan en un solo cuerpo al sentirlos se genera un nuevo significado de la existencia. ¡Los reconozco son de mi y vuelvo al origen!

En este tejido de palabras, de sentires, de dar palabra escrita tras vivir la experiencia de repicar el tambor a partir de una frase que cada integrante de la formación-encuentro a distancia los Hilos de mi camino trabaja día a día desde el instrumento percetivo que tengan en casa. El instrumento es el recurso desde una mesa, olla, tobo, tambor que posean y utilicen para su entrenamiento diario a partir de la frase propuesta. El día 7, día domingo realizan una improvisación que graban y tras escuchar la grabación escriben aquello que han repicado, aquello que han desarrollado con sus manos, ese decir con sus manos a través del tambor que es la técnica creada por Manuel Moreno para el desarrollo de la percusión al sentir el corazón y enunciarse, dar lugar a quien se es.

De allí que los Hilos de mi camino en pandemia sea visionado y propuesto por Manuel Moreno, como se define desde la mujer de un hombre, desde un hombre queriendo ser mujer, desde un hombre reconociéndose como mujer, y nosotras reconociéndonos también como hombres que no es más que la unificación de la totalidad que somos, rompiendo estereotipos de género, construyendo nuestras redes, entendiendo nuestras energías, unificándonos, amándonos. Eso es Mujer y Hombre Tambor, los hilos de nuestros caminos que deben re-encontrarse, coincidir nuevamente.

Nosotras poetas, escritoras, psicólogas, docentes, mánager que formamos parte de los Hilos de mi Camino buscamos trazar nuestro latido, nuestro repique y darle palabra. Esta proposición surgida en pandemia y tomada, en plena práctica apenas comenzamos a esbozar nuestro desarrollo de la palabra a partir del decir de nuestras manos tamboreras, de ese primer instrumento que es el corazón, queda abierta esta reflexión-sistematización-construcción de historia, porque apenas comienza este programa de formación-encuentro desde Herencia que hemos venido vivenciando desde el tambor afrovenezolano y en particular en cómo en Caracas desde un proyecto en particular desarrollamos y tenemos en nuestro quehacer cotidiano el tambor de la ancestralidad a lo contemporáneo para las y los que vivimos en la urbe.

## A modo de cierre por este repique

Ser tamborera es sinónimo de sentir cada instante el cuerpo vivido. Ser tamborera es pulsar el inconsciente, sentir y tener la posibilidad de dar tono a lo indecible. Ser tamborera es meditar en movimiento, tener sonido, sentir el paso dado, el paso rememorado, es la confianza para hablarse a sí misma: es tener la certeza de que lo propuesto es posible.

Con *Mujer Tambor* buscamos desde el colectivo Herencia estar en la totalidad, entre lo femenino, lo masculino en la ejecución de tambor: es ir más allá del dictamen social, cultural de que solo los hombres tienen la posibilidad de interpretar y, a su vez, vamos más allá de lo socialmente instaurado o estereotipado de que únicamente son los hombres los que tienen la voluntad para tocar.

Para nosotras y nosotros, para Herencia impulsado por nuestro maestro Manuel Moreno buscamos encontrar, sumarnos nosotras las mujeres a la propuesta, no estamos hablando de quítate tú para ponerme yo. Nada de eso, los hombres por supuesto desde su fuerza, en esa masculinidad están apropiados. Pues nosotras también tenemos ese deseo, esas ganas, esa alma tamborera requiere manifestarse y por eso nosotras hemos decidido ser parte de esa experiencia interpretativa. Esto es una forma de agregar al mundo desde el feminismo, desde las luchas históricas, pero en nuestro caso una apropiación de los espacios, espacios que están dados y espacios que hoy día desde Caracas podemos decir que ya esta historia ha cambiado y esta historia ha cambiado para incursionar, seguir haciendo y para en la contemporaneidad aportar nuevos ritmos, aportar sonoridades, aportar la cadencia; la cadencia nuestra desde el tambor que para nosotras es mujer.

Hoy desde los Hilos de mi camino es una convocatoria a mujeres y hombres a ser parte de la totalidad energética, vibracional, de trascender estereotipos, de proponer desde nuestros cuerpos la multidimensionalidad de sentires y no limitarnos a roles que se convierten en dictámenes patriarcales, colonialidades, racialidades.

Mujer tambor es abrazar nuestra palabra dicha, el sentir dicho en nuestras palmas.

## Referencias

Córdoba, Víctor (2013). *Historias de vida, una metodología alternativa para las Ciencias Sociales*. Caracas: Tropykos.

Cussiánovich, Alejandro (2012). *Aprender la condición humana: ensayo sobre la pedagogía de la ternura*. Lima: Instituto de Formación para Educadores de Jóvenes, Adolescentes y Niños Trabajadores de América Latina y El Caribe (IFEJANT).

Espina, Gioconda (1997). *Psicoanálisis y mujeres en movimiento*. Caracas: FACES, UCV.

Herrera, César (2012) *Herencia: el nuevo sonido del tambor venezolano*. Caracas: Fondo Editorial IPASMÉ.

Herrera, Coral (2011). *Más allá de las Etiquetas*. Bizkaia: Txalaparta.

Lagarde, Marcela (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro.

Mancera, Mónica (5 de julio de 2020). *AfroUrbe, 180° de Tambor Una Herencia por descubrir*. Disponible en <http://ciudadccs.info/2020/07/05/afroube-180-de-tambor-una-herencia-por-descubrir/>, consultado el 27 de julio de 2020.

Mancera, Mónica (12 de julio de 2020). *La Universidad del Tambor*. Disponible en <https://ciudadccs.info/2020/07/12/afroube-la-universidad-del-tambor/>, consultado el 27 de julio de 2020.

Mancera, Mónica (4 de octubre de 2020). *Hilos de mi camino*. Disponible en <http://ciudadccs.info/2020/10/04/afroube-hilos-de-mi-camino/>, consultado el 10 de octubre de 2020.

**Femiteca**

# Los goces de las mujeres hetero, homo y trans. Una opinión a propósito de la polémica actual de feministas de la igualdad, trans y queer

Gioconda Espina

Paralelamente a la cuarentena que en Venezuela comenzó el 15 de marzo 2020 se avivó on line la polémica entre feministas por la igualdad de derechos de hombres y mujeres y la comunidad lgtibq+ en relación a la propuesta que en España y América Latina han venido haciendo específicamente trans y queer, de sustituir en los textos constitucionales, leyes y reglamentos para aplicación de las leyes de los países, es decir, en el mundo del Derecho y de los derechos, el significante “mujeres” por el significante “género”. Propuesta que ha triunfado en algunos organismos de las Naciones Unidas y en varios parlamentos latinoamericanos, como los de Argentina, Chile y República Dominicana, cuyo parlamento aprobó en 2010 una Constitución en la que sólo una vez se menciona a las mujeres y ahora está por aprobar una ley contra la violencia de “género” y no “a las mujeres” (Raquel Rosario Sánchez, Taller del 21-7-2020, CBM?, Zoom). Desde luego, este avance de lo que las feministas por la igualdad llaman “generismo queer” que “borraría” el significante “mujeres” de las disposiciones legales que protegen a la mujer trabajadora, especialmente, a las madres trabajadoras, reivindicaciones por las que el feminismo ha luchado desde 1791, ha dividido a las feministas igualitaristas del mundo que, no queriendo ser “borradas” de los textos legales tampoco quieren coincidir con la extrema derecha que, especialmente en algunos países de América Latina (Costa Rica, Colombia, Brasil y Perú), ha tenido éxitos electorales parlamentarios y hasta en una presidencial, enarbolando la lucha contra la que han etiquetado como “ideología de género” (Centurión, Jerónimo, 2018)

| 111

No dicen las muy activas iglesias evangélicas --con el más o menos discreto apoyo de la católica a la hora de votar-- “ideología generista” sino “ideología de género” y no es que no sepan la diferencia. Lo que pasa es que la agenda de la comunidad lgtibq+ les da más material que la de las feministas de la igualdad, pero de estas toman otra consigna amada por las iglesias para atacar a las feministas: la despenalización del aborto. Las derechas han mezclado las dos agendas y las han convertido en programa electoral con mucho éxito.

Mientras esto pasaba paralelamente al confinamiento, comenzaba yo mi tercera lectura del seminario 20 de Lacan (Aun) y entonces me planteé repensar esa polémica desde el punto de vista de Lacan, específicamente al final de la lección 6 cuando está por escribir en la pizarra las fórmulas de la sexuación y ubica los goces fálico y el goce suplementario de la mujer-no-toda.

Esas fórmulas, siendo pensadas por Lacan --como ha insistido tantas veces Colette Soler-- Cipara hombres y mujeres heterosexuales y no para lgtibq+, es decir, pensadas para lo que el generismo queer llama personas binarias, permite la interpretación de las homosexualidades diciendo que un hombre o una mujer pueden colocarse para la satisfacción de su goce del lado opuesto a su sexo: un hombre puede ubicarse como objeto a del fantasma de otro hombre y una mujer como sujeto deseante de otra mujer. Para el llamado generismo estas personas que aman a otras del mismo sexo serían personas cis-género, es decir, personas cuya identidad jurídica coincide con su fenotipo, de manera que el amor y el goce serían un asunto privado, un asunto de cama, como dice Lacan en la lección 1 del seminario; un asunto que no requiere mayor visibilidad que la de agregar en todos los textos legales que se garantiza a todas las personas los mismos deberes y derechos independientemente de su orientación o preferencia sexual. Por eso la polémica actual es de las y los trans-género porque estos requieren (así lo prevén ya leyes aprobadas y aplicadas en Argentina y Chile) que se legalice y reglamente la transición del sexo atribuido al nacer (atribuido por los caracteres sexuales que, dice Lacan, siempre son secundarios) al sexo sentido, autopercebido (sentir y percibir son los verbos que trans y queer proponen) incluso desde la infancia. Desde luego, en la redacción proponen que no se hable de sexo sino de género, así que insisten en que se escriba “del género atribuido al nacer al género sentido”.

Ahora bien: ese goce suplementario de la mujer-no-toda, ese goce que ella sustrae del goce fálico cuando es objeto del fantasma del hombre, ese otro goce escrito en las fórmulas de la sexuación como S (A tachado) ¿es posible ser experimentado por un hombre que al final de un tratamiento hormonal y quirúrgico se hace mujer? Si una mujer lesbiana puede colocarse a un lado u otro de la fórmula



para dar satisfacción a su goce sexual ¿no podría hacerlo el hombre que renunció a su órgano y que porque se siente, se autopercibe, mujer, asume –con la ayuda de la ciencia-- esos que Lacan califica como “caracteres sexuales secundarios de la madre que predominan en la mujer”? (p. 15)

Si de lo que el sujeto goza no es del Otro del lenguaje sino “del cuerpo del otro que lo simboliza” (p.12) no pareciera que haya razón lógica para negar esa posibilidad de goce en la trans-femenina. En la lección 2 Lacan habla de 3 sustancias: la pensante, la extensa y la gozante y dice que gozar de una parte del cuerpo que simboliza al Otro “permite establecer otra forma de sustancia, la sustancia gozante. No se goza sino corporeizándolo de manera significativa”. Es “el cuerpo de uno el que goza de una parte del cuerpo del Otro. Pero esa parte goza también, lo que place al Otro más o menos, pero (no) lo deja indiferente” (Ibid: 32-33). El significativo se sitúa a nivel de la sustancia gozante y es la causa del goce, es la causa material del goce. “Sin el significativo ¿cómo siquiera abordar esa parte del cuerpo?” (Id: 33).

Un hombre puede renunciar al órgano y hacerse mujer para amar a otras mujeres con el nuevo cuerpo, es decir, para ser lesbiana: yo diría que esto no es poco frecuente entre quienes han hecho la transición. Lo que me ha llamado la atención en una pareja cercana es que la mujer de la trans-femenina-lesbiana no se reconoce como lesbiana no-trans sino como heterosexual que aún ama al hombre que conoció antes de que él “transicionara”. Se pregunta Lacan de dónde parte lo que es capaz de responder con el goce del cuerpo del Otro. Responde: no es del amor sino del amuro: huellas, señales sobre el cuerpo, “caracteres sexuales que vienen de más allá (...) el aun en-cuerpo, (pero) de estas huellas no depende el goce del cuerpo en tanto simboliza al Otro” (13). El goce, repito, depende del significativo situado a nivel de la sustancia gozante, del significativo causa del goce.

En relación a esta pareja de mujeres, una asumida con la ayuda de la ciencia y la otra heterosexual. ¿de qué goza la trans-femenina-lesbiana que renunció al órgano y de qué goza su mujer heterosexual antes y ahora? Por lo que ya he dicho de esa pareja hasta aquí, habría que suponer que la mujer heterosexual ocupa su lugar femenino de siempre, antes y ahora y, desde luego, no parece estar en discusión su posibilidad de experimentar el otro goce como mujer-no-toda. Así mismo, podría pensarse que la trans-femenina-lesbiana ocupa en el cuerpo a cuerpo el lugar masculino, antes y ahora; y que desde ahí accede a la parte del cuerpo del Otro como significativo *ad matrem*, como la madre que ya era al conocerla; mientras que la mujer heterosexual toma a su partenaire trans-femenina-lesbiana como significativo *quo ad castrationem*, tapón imaginario que hubiera podido hacerle un hijo antes de la transición. Aquí hay algo más que pensar para otros casos: hoy en día,

en que la adopción y las nuevas técnicas de reproducción se multiplican, un hijo es tan probable de concebir en una pareja sexodiversa como en una pareja heterosexual.

Así que desde el punto de vista de Lacan todos los goces son posibles, dependiendo de que lo que cada sujeto quiera hacer con su cuerpo y en sus prácticas sexuales consentidas por su partenaire. Como ha dicho en Pereira Antonio Quinet en 2019 y más recientemente en su artículo de julio 2020, no puede el psicoanálisis rechazar ningún tipo de goce diferente al de hombres y mujeres heterosexuales previsto por el Otro de la ley; y el psicoanalista, aunque sólo sea porque ella o él mismo devino en desecho, resto, objeto ha caído al final de su propio análisis, debería simpatizar e incluso estar del lado de los objetos desechados, abyectos, de los “abjetos”, vale decir, de los negros, los lgtibq+, los indígenas, los extranjeros, las mujeres, todos esos que decía Lacan que conforman la “cloaca de la civilización actual” (Apud: AQ, 2020).

Así que mi objeción a la propuesta actual de trans y queer no sería por el lado del psicoanálisis y la teoría y la clínica del campo lacaniano, que es la clínica de la “variedad” de los goces de los sujetos, sino por el lado del Derecho, de una legislación que implica una supuesta infancia trans que puede comenzar en cuanto el sujeto se “sienta” o se “autoperciba” en un cuerpo que no le corresponde. Efectos orgánicos y psíquicos han sido denunciados por varios de esos niños y niñas que ahora creen que confundieron sentirse trans con el rechazo que tenían a los roles que el colegio y la familia querían imponerles, así como al bullying por ser distintos. Lo que resultó en muchos de esos casos –dicen dos jóvenes trans-masculinos-- fue que los convirtieron en pacientes en el mercado de médicos, farmaceutas y psicólogos. Todo ello con la complicidad de adultos progres de su propia familia, que más bien –dicen-- tenían que haber luchado contra los estereotipos sociales y contra el bullying en los colegios y esperar que sus hijos decidieran al alcanzar la mayoría de edad si hacían la transición o no (Ariel P y Hank, Des-transición Chile, en taller del 21-7-2020 de CBM, Zoom).

Y, desde luego, estoy en desacuerdo, siempre por el lado del Derecho y no de las posibilidades de lo que cada sujeto hace en la cama, al borrado del significante mujer, así como del significante hombre y, más bien, creo que deberían agregarse entre los ciudadanos con derechos a los sujetos representados por los significantes que se registran en las letras lgtibq+, por dos razones:

1. porque, ciertamente, englobarlos a todos en el vocablo “género” invisibiliza lo específico conquistado en las últimas décadas por las mujeres para las mujeres más vulnerables de la población;
2. Porque el vocablo género que en que en inglés (gender) sólo tiene dos acepciones, género gramatical y sexo, en castellano tiene 9 acepciones y ninguna es sexo.

Pero aunque en ambas lenguas sólo significara sexo no remitiría el vocablo género ni a la especificidad de la mujer heterosexual ni a los hombres y mujeres no heterosexuales, por eso me resulta incomprensible que trans y queer quieran sustituir el significante “mujer” por “género”, que igualmente los y las invisibiliza. De hecho, después de que –en una clara operación de “blanqueo”, de “dulcificación”, el vocablo género sustituyó a feminismo vía Naciones Unidas-- género se entiende como sinónimo de mujeres. Puede revisarse, por ejemplo, la grabación Zoom del foro convocado por Cladem el día 5-8-2020, sobre sobre el tema “Cambiano la tendencia hacia la igualdad de género para el 2030” o revisar su informe en [data.em2030.org](http://data.em2030.org).

Más en detalle: de las 9 acepciones de “género” que registra el DRAE, las 2 primeras se refieren a: 1. Conjunto de seres que tienen una o más características comunes (por ejemplo ser venezolanas y pelirrojas). 2. Clase o tipo al que pertenecen personas o cosas (Este género de bromas no me gusta o Este género de acepciones amplísimas no garantizan que alguna se aplique a mi favor). El primer ejemplo es del DRAE y el segundo mío y da cuenta del ancho margen de interpretación que el vocablo deja a quien tenga que hacer cumplir las leyes que, hoy en día, sí dejan claro cuáles son los derechos específicos de las mujeres trabajadoras madres o de las mujeres víctimas de violencia. Las mujeres, abyectas como han sido siempre en lo que llamamos civilización, un vocablo que Freud usó como sinónimo de cultura, abyectas tanto como lo han sido los lgtibq+, no deberían más que simpatizar con los otros abyectos y buscar con ellos una manera de no ser de nuevo utilizadas por quienes los prefieren divididas.

| 115

En la lección 2 del S. 20, después de explicar que significante no remite sólo a una palabra sino también a una frase y hasta al proverbio, Lacan nos da el ejemplo de la frase “beber a porrillo” para remitirnos al diccionario donde corroboraríamos que se llega a las conclusiones etimológicas más “descabelladas”, “extravagantes” pero que, al final, todas quieren decir “subversión del deseo. Ese es su sentido. Por el tonel agujereado de la significancia se desparrama a porrillo un bock (lleno) de significancia” (Ibid:28). Por cierto, fui al DRAE y encontré que porrillo sólo tiene una acepción en castellano: “En abundancia, copiosamente”.

Esta aclaratoria sobre la ambigüedad peligrosa del vocablo “género” que ahora se propone extender a todas las leyes ciudadanas, las haré en su momento ante el auditorio que se ocupa de las cosas del Derecho en mi país, se refiere al significante en el terreno puramente lingüístico, no el de la lingüística que nos atañe como analistas: el significante causa del goce del sujeto que proviene de su inconsciente estructurado como un lenguaje y el significante reducible a una letra que fija el goce

singular del sujeto y que proviene del inconsciente real, del inconsciente la lengua. Como dice Lacan en la lección 3 del S. 20: "En el discurso analítico, se trata siempre de lo siguiente: a lo que se enuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa" (Ibid: 49). Una lectura diferente de los significados que registran los diccionarios, que es como se traslada a los textos legales.

## Referencias

Contra el Borrado de las Mujeres – CBM. (21-7-2020). Seminario vía Zoom

Centurión, Jerónimo. Director. (2018). Género bajo ataque documental. Perú CLACAI.

Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de las mujeres. CLADEM, (Agosto 5 de 2020). "Cambiando la tendencia hacia la igualdad de género para el 2030". Seminario en línea. <https://www.facebook.com/REDCLADEM/videos/979602802555190/>

Lacan, Jacques (1972-73/1991). Aun (Seminario 20). Buenos Aires, Paidós.

Quinet, Antonio (2020). La política del plus de gozar. Río de Janeiro, vía red IF-EPFCL.

# Oda a La Imperfección

Isabel Zerpa A.

Yo no quiero la perfección  
Esa cosa infame y sin encanto.  
Yo prefiero sencillamente,  
sumarme a las piedras del camino.

Si me buscabas perfecta  
sin juegos de luces y de sombras en mi tiempo y en mi espacio,  
¡aléjate con la brisa!  
llévate una larga procesión de mariposas amarillas.

Si me construiste una aureola inmensa,  
destrúyela con la vida y con la muerte,  
inquiérela con equivocaciones...  
Pero adereza mi vida con otro tanto de barro  
y con mucho verdor.

Destruye esa aureola inmensa  
que yo emergeré en los espacios de la brisa,  
en los intentos sencillos de lo cotidiano

Y cuando ya no esté...aún permaneceré  
en la equivocación,  
en el sueño de este intento de ser,  
de ser piedra pequeña,  
canto del agua,  
ilusión de la lluvia.  
No, yo no quiero ser perfecta.  
¡Por Dios!  
Quiero ser humana.

| 117

Quiero y creo en la imperfección  
como en la única verdad  
que puebla los caminos.  
Si no... entonces ¿qué sentido tendría la vida?...  
Sin sueños por construir, sin retos que confrontar  
sin pruebas por superar.  
Mi única perfección,  
es tan imperfecta...

Es preciso que entiendas.  
Por mi la única perfección posible  
es aquella que me permite querer,  
la que me permite pensar, sentir, decidir y equivocarme.

¡Bendita sea la imperfección!  
la que me lleva a recrear la vida  
y a descubrirme diferente, cada uno de mis días.  
Cada día, soberanamente imperfecta.

118|

Si me buscabas perfecta,  
lanza un grito prolongado que pueda encontrarse con mis palabras,  
éstas que hoy lanzo al viento, sin rumbo, sin destino alguno;  
tratando de construir mi única perfección,  
ésta que me hace absolutamente imperfecta.

Si me buscas perfecta, aléjate con los ecos de la ciudad,  
con los acordes de la música que no entiendo.

Mientras te alejas,  
seguiré buscando mi casa,  
la que no tiene puertas,  
ni ventanas,  
ni candados .

(última versión:28/7/2020)

# Brevemente Ella

Cecilia Aulí

*Empezar cada vez,  
acabar cada vez.  
Cada historia es una historia...,  
son varias historias,  
¡es la historia que es!*

I

Nunca pensó en sus memorias, se supo de ella por otros. Recorrió caminos de la mano de pesadas costumbres con una ingenuidad propia de una niña cuya referencia se signó de letras y de números. Lo que fue preciso, lo hizo. Ningún obstáculo fue suficientemente grande, ni alto, ni extenso, ni poderoso. La sonrisa y la tristeza la acompañaron por siempre ¿y a quién no?

| 119

Al terminar la jornada abría su cuaderno de encantamiento y escribía...

Sé que seré olvidada,  
un día desapareceré ... por un pedazo de pan,  
por un beso, por una cáscara de nuez

II

Ahí evocó vidas. Giraban los caracoles meneándose a la entrada de aquel túnel; parecían copos blanquecinos de coral, que quisieron escapar de su cristal para avanzar en sórdida carrera al infinito de un verde grisáceo mar salado...

El autobús cansado, doblegado en noches y amaneceres se deslizaba mezquino en la pendiente como la arena que baja de aquellos cerros, algo perezosa y sin querer llegar jamás. Como un fogonazo de luz se apagó la ciudad y se despertó pregonera de un día cualquiera. Los ojos pegados al recuerdo del sueño frágil, achatado, cual aquellas cuevas que en lo frondoso del paisaje se abren pretendiendo siempre no verse, aun palpando la claridad.

Muchos rostros, más sonrisas, algunas tristezas. Buscaban su dónde, su lugar, y ese circular quimérico, para algunas taciturno, para otras justiciero, para aquellas una huida, y a las otras, un encuentro. Seres, ante las moles de acero, de espejos, de calles, insinuantes, graciosas y en el fondo tan oscuras como la noche, en sí, en el centro de la tierra. Eso me dije al pasar por el cristal un dedo y sellar las imperceptibles huellas de suspiros y de llantos risueños.

Lenta, evocando paisajes luminosos de juventud se cubrió la pálida cara mi compañera; miles de horas adormiladas evocando, hacia mi oído, los abrigos parisinos, los románticos parajes de la Italia, los caminos griegos y alemanes, sus vivencias, lejanas tal vez, su motivo quizás...

Tan allá puede estar el sendero, polvo y piedra, que acunó a la anciana, dormitante, con manos de piel arrugada, sentada a nuestra izquierda. Un olor a humedad acre, dulce, la envolvía. Parecía la amante del espacio-tiempo injusto que adora y destruye cuando quiere. Podría hablar de su lugar, un hijo que la llama a la ciudad, triste por qué, su visión, su querencia de ovejas y de estrellas, de hambre y penurias, de árboles y flores, de injustos maltratos y temores, para llorarlos al fondo de un rancho en derrumbe en la ciudad de pesebres. La vieja tierra morirá de pena.

Al llegar acariciaba su cuaderno de encantamiento y transcribía...

La pendiente se termina,  
se odia el horizonte que aprisiona la llegada,  
se detuvo en la orilla del camino,  
después de 400 siglos el autobús aun espera...  
las mxqeh\* no lograron moverlo.  
(\* grúas interplanetarias)

### III

Con la risa construyó un arte, sobre una enorme mesa se agitaba la seda entre reglas y circunferencias, la geometría que danzaba como en una quinta dimensión erigía altas columnas griegas o largas colas bordadas con margaritas de perlas. Una vez se coló un rectángulo de terciopelo verde pleno de luces y naturaleza, había nacido la teoría de mariposas... era la continuación de una antigua fábula de búsquedas estéticas, refugiadas en los linderos del arte establecido. Una nueva síntesis de sentimientos, deseos y reflexiones sobre la vida acude al encuentro de elementos naturales deslumbrantes: plantas, insectos, semillas y piedras de artificio. Naturaleza y humanidad se conjugan en una paciente labor y exploración de posibilidades técnicas. Esta es su obra de siempre imaginando un mundo diferente.



Y durante siete noches abrió su cuaderno de encantamiento y dibujaba...



Una teoría de mariposas:

El vuelo movimiento, tensión, quietud

**Cita en el arrayán, esplendor íntimo**

En el juncal, zig-zag inquietante...laberinto de emociones

Macondo, enjambres de oro en un ir y venir existencial

Concierto, multiplicidad de colores rumbo a la armonía

Refugio, un lugar en el árbol preferido... paz

**Tertulia de mariposas, contemplación, encuentro**

## IV

Jamás lamentó lo que nunca pasó. Jamás percibió ausencias más allá que las de ella misma. Espacios y tiempos para escudriñar la cuántica o las super-cuerdas, momentos para el amor maternal y fraterno. Episodios para descubrir, para no entender, para no sentir, para no ver, para no encontrar, hábitos maltrechos que claman sus placeres, resultados acariciados y convenidos, sonrisas y dolores, muchos temores y culpas, hasta puntos de encaje hechos sueño, deseos impregnados en territorios y minutos. Episodios esféricos, nítidos, valientes, universales, dorados. Episodios cotidianos al encarar importancias con grandes sonrisas y buenos propósitos, reconocernos en cada huella o abrazar árboles en busca de respuestas. Empezar cada vez, al contacto con el grafito, el pincel, el papel, la tinta, el agua, la tierra, el hombre, la piel. Acabar cada vez en la escultura, el bordado, el poema, el dibujo, el proyecto, el momento.

| 121

Otras noches cuando abría su cuaderno de encantamiento Ella releía...

Un día me iré, un día desapareceré  
 abandonaré lo que amo  
 abandonaré al que amo  
 por ver crecer un árbol  
 por una semilla, por una sonrisa,  
 por un amanecer

# Instrucciones

# Instrucciones para la presentación de originales

Para ser considerada la publicación de originales en la [Revista Venezolana de Estudios de La Mujer](#) éstos serán sometidos a una evaluación que consta de varias fases, tales como: una consideración preliminar por parte del Comité Editorial, la Editora y la Responsable de Edición, con el fin de seleccionar los artículos que cumplen con los parámetros de forma y contenido establecidos en la convocatoria y en estas instrucciones. Posteriormente, los originales seleccionados serán enviados a las/los lectores externos, como pares académicos, quienes evaluarán bajo el sistema «doble ciego» los diferentes textos. Dicha evaluación consta de los siguientes aspectos: 1) Pertinencia e importancia del tema; 2) Originalidad del planteamiento; 3) Organización del artículo; 4) Contenido y validez; 5) Actualidad de la bibliografía; 6) Metodología de la investigación; y 7) Calidad de la redacción, modo de presentación y cumplimiento de las normas de referencias y citas bibliográficas.

| 123

De ser necesario y de considerarse precisa la publicación de un original, los comentarios de arbitraje serán remitidos a las/os autoras/es con determinadas sugerencias para optimizar la calidad del artículo. En caso de discrepancia entre ambas evaluaciones, se realizará un consenso entre el Comité Editorial y las/los árbitras/os para determinar la pertinencia definitiva de supublicación. Los resultados del proceso de dictamen académico serán inapelables en todos los casos.

Los artículos deben ser originales y no haber sido publicados previamente o estar postulados a otras publicaciones, por lo que se debe enviar adjunto al mismo, una Carta de Compromiso de Originalidad, la Carta de Cesión de Derechos de Autor/a para la difusión de los artículos bajo licencia Creative Commons, sera exigida cuando el artículo sea aceptado para supublicación.

La presentación de los originales para su consideración se realizará exclusivamente en versión digital, con las siguientes especificaciones: en Word, letra tipo Arial, tamaño 12, a 1 ½ espacio. Los trabajos serán recibidos en la dirección electrónica

revistadestudiosdelamujer@gmail.com. Las autoras o autores deben enviar, junto al artículo, un resumen del mismo en castellano y en inglés, con una extensión no mayor de 100 palabras y cuatro (4) palabras clave, con objetivo de indización. Junto con el texto las y los autores deben enviar un curriculum resumido y breve lista de trabajos publicados.

El Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar o rechazar los artículos presentados o a condicionar su aceptación a la introducción de modificaciones.

124|

La *Revista Venezolana de Estudios de La Mujer* recibe colaboraciones para ser incluidas en las siguientes secciones:

- Artículos Académicos: Artículos de investigación teórica o de campo y ensayos con base bibliográfica, y con una extensión 10 a 20 páginas.
- Informes y Experiencias: Informes breves sobre experiencias relacionadas con la temática de la convocatoria, y con una extensión 5 a 10 páginas.
- Femiteca Latinoamericana: Reseñas de libros, películas y otras publicaciones con visión feminista latinoamericana, y con una extensión 1 a 2 páginas.

Las notas que pueden acompañar a los textos deben aparecer debidamente numeradas al final de cada página. Las referencias bibliográficas deben incorporarse en el mismo texto según las norma 258 del sistema Harvard, colocando entre paréntesis el nombre y apellido de la autora o autor, año de publicación y página(s), ejemplo: (Agnes Heller, 1990: 34-56).

De acuerdo al mismo sistema, las referencias bibliográficas al final del artículo se ordenarán alfabéticamente, según el apellido de las autoras o autores. En caso de registrarse varias publicaciones de una misma autora o autor, éstas se ordenarán cronológicamente según el año en que fueron publicadas. Cuando una misma

autora o autor tenga varias publicaciones en un mismo año, se mantendrá el orden cronológico, diferenciándose las referencias de este mismo año utilizando letras (ej: 1996b). Todas las referencias deben aparecer en la bibliografía de acuerdo a los modelos siguientes:

- Libro: Apellidos, Nombres, (año de publicación). *Título*. Lugar de publicación: editorial.

Ejemplo: Randall Lopis, Andrea (1996). *el amor en el medioevo francés*. Buenos Aires: Ed. Losada.

- Artículos: Apellidos, nombres, (año de publicación). "Título del artículo" En *Título de la Revista*, volumen, número, Lugar de publicación: editorial, p. páginas.
- Ejemplo: Girondo, Luis (1994). "Estudios afroamericanos en el siglo XIX" En *Actas del Folklore*, Vol. 4, N° 2, Madrid: Universidad Autónoma, p. 54-55
- Internet: Autor, Nombre (fecha mostrada en la publicación). Título [tipo de soporte], volumen, números de páginas o localización del artículo. Disponible en: dirección electronic [fecha de acceso].

- Ejemplo 1: López, J. R. (2002). Tecnologías de comunicación e identidad: Interfaz, metáfora y virtualidad. En *Razón y Palabra* [Revista electrónica], Vol. 2, Nro 7. Disponible en: <http://www.razónypalabra.org.mx> [2003, 3 de junio].

Ejemplo 2: Worldwatch Institute (2003, octubre). Disponible en: <http://www.worldwatch.org/live/>[2004, 3 de febrero]

Sólo se considerarán los originales que cumplan de manera estricta con estas instrucciones.

# Instructions for submission of manuscripts

To be considered for publication in the journal [Revista Venezolana de Estudios de La Mujer](#), the manuscript will be subjected to an evaluation that includes several phases, such as: a preliminary consideration by the Editorial Board, the Editor and the Editorial Manager, to select the texts that meet the parameters of form and content established in the call and in these instructions. Subsequently, the selected originals will be sent to external readers, as academic peers, who will evaluate with double-blind system. This evaluation comprises the following: 1) Relevance and importance of the issue; 2) Originality of approach; 3) Organization of the article; 4) Content and validity; 5) Updated bibliography; 6) Research Methodology; and 7) Drafting quality, presentation and compliance of references and citations.

126 |

If it seems necessary to publish an original, arbitration and comments will be forwarded to the authors with some suggestions to optimize the quality of the article. In case of discrepancy between the two assessments, there will be a consensus among the Editorial Board and/or referees to determine the relevance of publication. The results of the academic opinion will be final in all cases. The articles must be original and not previously published or be nominated to other publications, so you must attach a Letter of Commitment of Originality. a letter for transfer of Copyright will be required when the article is accepted for publication.

The presentation of originals will be made exclusively in digital format, with the following specifications: Word, Arial size 12, 1 ½ space. Entries will be received at the electronic address [revistadestudiosdelamujer@gmail.com](mailto:revistadestudiosdelamujer@gmail.com). The authors must submit, along with the article, a Summary in Spanish and English, no longer than 100 words, and four (4) keywords, target indexing. Along with the text the authors should send a short curriculum and a brief summary list of published works.

The Editorial Board reserves the right to accept or reject the submitted articles or to condition the acceptance to the introduction of changes.

The *Revista Venezolana de Estudios de La Mujer* receives contribution for inclusion in the following sections:

- Academic Articles: Theoretical or field research papers or bibliographical based essays, and with extension 10 to 20 pages.
- Reports And Experiences: Brief reports: reports on experiences related to the topic of the call, and with extension 5 to 10 pages.
- Latin Femiteca: Reviews of books, movies, and other publications with Latin American feminist vision, and with extension 1 to 2 pages.

| 127

The notes that accompany the text should be displayed properly numbered at the end of each page. References should be incorporated into the same text according to the 258 standard system "Harvard", placing in brackets the name and surname of the author, year of publication and page(s), eg: (Agnes Heller, 1990: 34-56).

According to the same system, the references at the end of the article will be sorted alphabetically by the last name of the authors. If registering several publications of the same author, they will be chronologically ordered according to the year of publication. Where the same author has several publications in the same year, the chronological order will be maintained, and references of the same year will be differentiated using letters (eg 1996b). All references should appear in the literature according to the following models:

- Book: Surnames, first name (year of publication). Title. Place of publication: Publisher.
- Example: Randall Llopis, Andrea (1996). Love in french medieval. Buenos Aires. Publisher: Losada.

- Articles: Surnames, first name (year of publication). "Title of article". In: "Title of the Journal", Volume number, place of publication: Publisher, pages.
- Example: Girondo, Luis (1994). "African-American Studies in the nineteenth century", in: "Proceedings of Folklore", Vol 4, No. 2, London University.
- Internet: Author, Name (shown on the publication date). Title [type of médium], volumen, page numbers or location of the article. Available in: electronic address [access date].

128|

- Example 1: Lopez, J.R. (2002). Communication technologies and identity: Interface metaphor and virtuality. In: Reason and Word [Journal], Vol 2, Issue 7. Available at: <http://www.razónypalabra.org, mx> [2003, June 3].

Example 2: Worldwatch Institute (2003, October). Available at: <http://www.worldwatch.org/live/>[2004, February 3].

Only originals that strictly comply with these instruction will be considered.





**CEM**  
Centro de  
Estudios  
de la Mujer