



ARTICULOS





HECHO Y ESCRITO POR MUJERES

Gioconda Espina¹
giespina@gmail.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Fecha de recepción: 18 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 22 de julio de 2013

RESUMEN

No hay una literatura o un arte femeninos. Tampoco hay una literatura o un arte masculinos. Hay literatura escrita y arte hecho por mujeres y hombres que sólo resistirán el paso del tiempo si consiguen tratar los grandes temas de la condición humana con una *singularidad* tal que las marque como únicas, por el estilo inconfundible de sus autores. Lo que sí es cierto es que —salvo excepciones— la elección del material a trabajar es distinta en hombres y mujeres, pues la «experiencia vivida» no es igual para ambos sexos y la elaboración de esa experiencia no sigue ni los mismos caminos ni tiene los mismos énfasis en unos y otras. A esta discusión nos dedicamos en el Área de Estudios de la Mujer de la FACES, UCV, durante un año, las autoras que escribimos aquí nuestras reflexiones sobre mujeres escritoras y artistas de diversos países y épocas.

ABSTRACT

There is no female literature or art or a male literature or art. There are written literature and art made by women and men who only stand the test of time if they get on the big issues of the human condition with a *singularity* that makes them unique in the unmistakable style of the authors. What is certain is that, with few exceptions, the choice of material to work is different in men and women, as the «lived experience» is not the same for both sexes, and processing that experience does not follow the same paths nor has the same emphasis on men and women. In this discussion we are dedicated in the area of Women's Studies of the FACES, UCV, for a year, the female authors who write here our thoughts on women writers and artists from different countries and eras.

Palabras claves: Literatura, arte, estilo, **Keywords:** literature, art, style, women mujeres

1 Profesora del AEM, FACES, UCV y psicoanalista de la EPFCL-Foro de Venezuela. Coordinadora de la asignatura *Mujeres, literatura, artes y otros lenguajes*.

Apenas desde la segunda mitad del siglo XIX las mujeres se involucraron públicamente en ocupaciones intelectuales y artísticas. Públicamente, porque se sabe y mucho se ha escrito acerca de su participación privada, sin que se les diera el crédito para que el público pudiera reconocerlas, describiéndolas sólo como discípulas o asistentes o las dos cosas de grandes músicos, pintores y escultores. Desde el principio se planteó entre los teóricos y críticos la discusión sobre la existencia o no de una literatura y un arte femeninos. La respuesta es que no existen tales. Lo que existe es buena y mala literatura y arte, escrito o hecho por mujeres; y lo que decide su calidad y su posibilidad de trascender el momento en que se creó la obra es lo que, para decirlo rápido, llamamos *estilo*, la marca que diferencia a un creador del resto. Pero hay algo indiscutible: dado que todo creador parte de su propia manera de interpretar el mundo y dado que mujeres y hombres no vivimos el mundo de igual manera, la selección del material no es la misma para unos y otras, la diferencia sexual se impone independientemente de lo que él o la creadora opinen de esto cuando se les entrevista o escriba un artículo sobre la diferencia.

A. Antes de mayo de 1968

Siglo y medio después de que muchas mujeres han sido reconocidas en el quehacer literario y artístico, sigue siendo verdad que, en general, igual formación no conduce a igualdad de oportunidades ofrecidas ni desde las dependencias culturales de los gobiernos ni en los medios artísticos y literarios. Marcela Marini planteaba en 1990 una hipótesis que vale en 2013 para Venezuela: hay una «duplicidad en las prácticas y discursos sociales, al mismo tiempo igualitarios y discriminatorios (debido) a un sexismo fundamental (enigmático pero) evidente» (Marini, 1990/2000:360). Duplicidad, doble discurso antiguo. Salvo que hayan atravesado el muro del que Marini llama «sexismo fundamental», las mujeres escritoras y artistas son agrupadas en salas separadas de museos y galerías, en colecciones específicas de las editoriales, en centros de estudios universitarios aparte y hasta en universidades de mujeres. En 1903, escritoras famosas ya como Anna de Noailles, Rachilde y Séverine, denunciaron los jurados exclusivamente formados por hombres para el Premio *Goncourt* y en 1904 crearon el Premio *Fémina*, para hombres y mujeres. En 1981 Wilhelmina Holladay creó en Washington el primer Museo Nacional para Mujeres Artistas.

Es irónico que el separatismo que, en su momento, se justificó para denunciar así la exclusión de las mujeres de los jurados de los premios, de los catálogos de las editoriales, de los programas de estudios universitarios y de las muestras de museos y galerías, luego haya sido institucionalizado por las direcciones masculinas del poder cultural que ahora apoyan la existencia de esos *guetos*, a los que visitan de vez en cuando, sin pasar la invitación correspondiente para visitar la gran ciudad del arte hecho y la literatura escrita por los hombres y algunas pocas mujeres que atravesaron el muro, como Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras y Clarice Lispector, permanentemente mencionadas en las discusiones sobre «escritura femenina». A estos cuatro grandes nombres podríamos agregar los de algunas latinoamericanas de la actualidad, no en la línea de las *bestsellers* sino en el de las escritoras que por atravesar el muro sin abandonar su lugar de mujer pasarán a la historia de la literatura, al contrario de la novelística de la saga familiar que tanto vende por la identificación instantánea que con las mujeres de esas sagas logran las consumidoras (novelistas como Isabel Allende y Marcela Serrano, de Chile; Angeles Mastretta y Laura Esquivel, de México, Gioconda Belli de Nicaragua).

En las tres décadas que van de 1970 a 1990 se ubica el período de mayor visibilización del trabajo de las mujeres en todos los géneros literarios y artísticos en este hemisferio. Uno de los más importantes y duraderos frutos de mayo de 1968 fue ratificar a las mujeres que habían participado de la gran remezón al sistema, especialmente al académico, que no eran consideradas iguales a sus camaradas hombres ni en sus capacidades intelectuales ni para la conducción política, de ahí el surgimiento —desde los restos de la sacudida en Francia— del *Movimiento de Liberación de Mujeres*, MLF, del que Antoinette Fouque ha dicho:

El MLF se creó sobre la marcha del 68 (que fue) un grito; para mí, y no sólo para mí, un nacimiento. (Por) más que los hayan iniciado intelectuales (como) Monique Wittig, Josiane Chanel y yo, lo que vino primero (fue) el grito y el cuerpo con él (Fouque, 1995/2008: 41)

B. Después de mayo del 68

A partir de mayo del 68 la apuesta de las mujeres organizadas sería descubrir y recuperar su palabra para hablar de sí mismas, sin intermediarios, sabiendo que se correrían «los riesgos del error, del prejuicio, de la estupidez,

del delirio o del fracaso (como, por otra parte, corren) los hombres, sin problema alguno» (Marini, *Ob. cit.*: 363).

En 1969 resonaba en América Latina el grito de los estudiantes franceses y en Venezuela los estudiantes de las escuelas de Letras de las universidades autónomas llevamos adelante la confrontación con una academia que sólo tenía prevista la lectura de poetas muertos y con bustos en alguna plaza y en la que a nuestros escritores y artistas vivos ni siquiera se les daba la oportunidad de ir a las universidades para compartir los gajes de su quehacer o leer sus producciones o dar su opinión sobre lo que los estudiantes hacían o escribían. Cuando hicimos la Renovación en la Escuela de Letras en la Universidad Central de Venezuela, a partir de mayo de 1969, los estudiantes fuimos a Sabana Grande a buscar a los poetas y artistas y los llevamos a las aulas tomadas por el Poder Estudiantil. Luego, cuando volvió la «legalidad», los estudiantes hicimos valer las clases y las calificaciones logradas por los estudiantes en el llamado «semestre cero» por las autoridades; redactamos un nuevo *pensum* y, así, la lectura de los mejores poetas vivos tuvo el mismo peso que la de los mejores poetas muertos; por último, casi una docena de los profesores que se habían negado con fiereza a abrir las ventanas de la escuela a los nuevos tiempos fueron invitados a mudarse a dos de los institutos de la Facultad de Humanidades y Educación que se habían creado años antes.

Sin embargo, y tal como sucedió a las francesas, después del 69 quedó claro que el tema de la igualdad de capacidades y de oportunidades de las mujeres no fueron consideradas igual que las suyas por los compañeros del proceso. No sólo ninguna poeta de Sabana Grande fue llevada a las aulas por el Poder Estudiantil (hubiéramos podido invitar a Miyó Vestriani, por ejemplo) sino que con los poetas muertos no entraron las poetas muertas en los nuevos programas del nuevo *pensum*, salvo Virginia Woolf, la única mujer a quien leímos después de concluida la Renovación y que tuvo mucha influencia en las escritoras que desde entonces salieron de la escuela de la UCV. Con el tiempo, las docentes jóvenes que heredaron la escuela renovada el año 69, han introducido a otras escritoras muertas junto a contemporáneas vivas importantes, aunque no siempre famosas. Tampoco a las mujeres que participaron y dirigieron la renovación las reconocieron sus camaradas, ni entonces ni con el tiempo. Para ellos no pasaron de ser musas inspiradoras. Cuando se celebraron 30 años del mayo francés, la revista *Exceso* entrevistó a uno de los líderes del 69 en Letras UCV, quien «olvidó» el liderazgo de algunas mujeres, inclusive el de la que formó

parte del segundo cuarteto de Poder Estudiantil (Orlando Araujo, José Ignacio Cabrunas, Iván Feo y Gioconda Espina), «recordando» en cambio el liderazgo imposible de una amiga suya que, siendo preparadora de uno de los profesores cuestionados por los estudiantes, abandonó discretamente la escuela por un tiempo, hasta que las aguas volvieron a su cauce, convirtiéndose –sin dudas y hasta hoy en día– en una de las defensoras de las ideas renovadoras del 69 y años siguientes.

La discriminación de las mujeres se asumía como natural por las mismas dirigentes, pues en ese tiempo ni siquiera –como acabamos de decir– se nos ocurrió revisar la lista de autores que se incluirían en los programas y 30 años después, parece que sólo yo acusé en privado recibo de la exclusión en la lista de renovadores del 69 por el entrevistado en *Exceso*, nunca hice una carta al director de la revista aclarando, por temor a ser señalada como resentida o algo peor. Fue la misma actitud que adopté cuando en un homenaje a Gustavo Díaz Solís, éste se dirigió al auditorio para saludar a los estudiantes que dirigieron la renovación del 69, obviando mi nombre y otras mujeres participantes e insistiendo, en cambio, en el nombre de un joven que él conoció en los pasillos sólo porque me iba a visitar en la Escuela, meses después de que los estudiantes impugnamos el director impuesto por el Decano e impusimos su designación como director. Aquél joven supuestamente dirigente de Letras según Díaz Solís, ajeno completamente al proceso de renovación era, en los días del homenaje al ex director de la escuela, más o menos famoso porque escribía telenovelas, alguna pieza de teatro y artículos de prensa, lo cual hace más lamentable el error del ex director en aquél acto en su homenaje: confundió la historia con los *flashes* del presente. De más está aclarar que aquél amigo mío no estaba en el acto en que se le saludaba como líder del proceso sin razón y creo que nunca supo de esto.

Lo que descubrieron las mujeres universitarias a fines de los años 60 fue que ellas eran tan «naturalmente» culturales como los hombres y que había que exponerse y correr los riesgos de pelear por compartir la palestra, incluido el riesgo de que se nos aislara en *guetos* femeninos. Fue un riesgo calculado más que cualquier otro; de hecho, las mujeres entraron y hasta lograron ser mayoría en aquellos lugares de la producción cultural más anónima, en esa extensión del trabajo cotidiano para el que hemos sido educadas en el hogar y las escuelas, lugares en los que se hace lo que suele llamarse la «carpintería» de la obra de un señor: edición y publicación de libros y revistas, producción teatral, cinematográfica, de radio y televisión.

O lugares en los que se forma a los jóvenes: docencia e investigación. Muchas escribieron y se dirigieron a un público femenino que quería saber cómo las mujeres veían a las mujeres. Unas y otras descubrieron a Virginia Woolf, pero mientras algunas se hicieron devotas de *Una habitación propia* (1929) y *Tres guineas* (1938) y comenzaron a escribir ficción con mensajes explícitos sobre la discriminación por razones de sexo, como hizo Woolf en esos dos ensayos, otras se plantearon escribir como Woolf en sus novelas, pues les quedaba claro —como a Woolf— que la intención de la ensayista es distinta a la de la novelista. Las escritoras que se dirigen al mercado femenino han proliferado, pero la verdad es que, como dice Marini, «son muy pocas las (que) llegan a producir una obra de dimensión universal y que resista la prueba del tiempo» (*Ibíd.*:373).

Ana Teresa Torres, la escritora más prolífica y más conocida de nuestra generación, esa que viene del fracaso de la lucha armada y de la renovación universitaria, no ha evadido —como la mayoría de escritores de Venezuela— el tema de la escritura de mujeres, pero su posición difiere de la de Marini sobre el lugar que hoy ocupan las mujeres en la literatura. Mientras Marini observa cada vez más presencia femenina en la «carpintería» de la cultura, pero no en la autoría, Torres afirmaba en 2000 que no conocía un sólo caso de mujer en Venezuela discriminada por su sexo en la publicación y distribución, pero sí en las instancias de poder, como la organización de eventos, ponentes, etc. de los eventos literarios, en los que hay una mayoría de hombres. Es decir, veía en las direcciones más hombres que mujeres, pero no relaciona esa mayor presencia masculina con la selección de publicables, cuando sabemos que muchas veces la primera publicación ha sido decidida por un editor participante de esos eventos.

Sin embargo, en textos posteriores Torres ha dado ejemplos del prejuicio masculino sobre la calidad de la producción de una mujer e, incluso, sobre el sexo real de una autora, prejuicios que inciden en la selección de publicables. Cita a la crítica de literatura escrita por mujeres más importante en Venezuela, Luz Marina Rivas, quien ha recordado que el escritor Juan Liscano, refiriéndose a Dinorah Ramos, seudónimo de Elba Arraiz, escribió que «en torno a su identidad se abriga la sospecha de que se trata de un escritor calificado (¿Antonio Arraiz?) quien, como ejercicio de estilo, se propuso escribir como una mujer» (Citada por Torres, 2000: 44-45). Liscano dudó porque alguien que escribiera tan bien no podía ser más que un hombre y por eso ya merecía la publicación. Así mismo, cuando Torres se refiere a Laura Antillano, precisa que con los años la crítica nacional fue cambiando la

percepción de su obra; cuando la crítica foránea dejó de identificar la domesticidad con lo intrascendente y a darle importancia,

(Antillano) fue considerada un refrescamiento literario y, a la vez, portadora de un discurso inconsistente y banal. Esta banalización responde evidentemente a la disociación entre lo público y lo privado, en la que la domesticidad se considera «femenina» y en cierta forma, intrascendente (Ibíd.: 125)

Por cierto, Torres reconoce a Antillano como la primera escritora venezolana que introduce al sujeto femenino en la escritura y lo problematiza, dejándonos la pregunta acerca de su evaluación sobre la subjetividad de los personajes de las novelas de Teresa de la Parra, la primera gran novelista venezolana y la primera publicada en el extranjero. Entendemos que Torres no niega la anterior existencia de personajes femeninos en la literatura venezolana, creados por hombres y mujeres, pero no se trataba — como subraya— de personajes en los que fluyera el sujeto del inconsciente yendo y viniendo entre sus certezas y dudas, entre sus deberes y deseos, entre sus varias posibilidades, como harán luego los personajes de varias narradoras. Este camino, dice Torres, fue el inaugurado por la joven Laura Antillano, la primera mujer que ganó (a los 27 años) el premio de cuentos de *El Nacional*. Aclaremos que en la colección de artículos de prensa, conferencias, etc. que se publicó en 2000 con el título *A beneficio de inventario*, Torres sólo se refiere a la narrativa venezolana, no a la poesía ni a otros géneros literarios, lo cual abordará años más tarde en *El hilo de la voz* (2003) una antología comentada de la literatura escrita por mujeres venezolanas, escrita a cuatro manos con la poeta Yolanda Pantín.

C. Lo universal y lo singular

Simone de Beauvoir pensaba que para lograr una obra universal que resista al tiempo, las mujeres deben liberarse de la idea de que van a producir valores nuevos y distintos a los de los hombres, pues eso es aceptar que hay una naturaleza femenina distinta a la masculina, como afirmaban los filósofos de la Ilustración. Asimilar y no derrocar la norma de los grandes maestros del panteón literario, es una manera de leer la propuesta de Beauvoir, lo contrario de lo que propusieron muchas feministas del año 68 y siguientes, que fue transformar el lema de 1789 (*¡Libertad, igualdad, fraternidad!*)

en *¡Libertad y mixtura! Mixité*, mixtura, esto es, asumir «la naturaleza sexualmente mixta de la sociedad y la cultura, (esa) es la apuesta principal» (*Ibíd.*: 375). Beauvoir nunca se dio cuenta, dice Marini, de que aunque la educación se ha hecho mixta en Francia y en la mayoría de los países de Occidente «la cultura ha permanecido en el universal masculino» (*Ibíd.*: 378) y que los programas de educación siguen excluyendo a las escritoras más famosas. Es muy grave, denuncia, que

La subjetivación y la socialización de ambos sexos tengan lugar en una literatura monosexuada, neutralizada, aseptizada, por un discurso crítico, monológico, dogmático. (Todos/as) se ven privados/as de toda experiencia identificatoria a través de las redes imaginarias y lingüísticas de textos de mujeres. Todos/as hacen el aprendizaje de la diferencia sexual a través de la representación de un sujeto hombre plural y siempre en transformación, ante un «eterno femenino» cuyas variaciones dependen de la historia y las representaciones de los hombres», una intermediación que los hombres no tienen (*Ibíd.*: 380).

No puede extrañar entonces que a los hombres se les forme para ser autores y a las mujeres para ser lectoras, periodistas, docentes e investigadoras convertidas «en vestales de los gran autores en el marco de las teorías constituidas» (*Id*). Una obra escrita desde el ser mujer puede ser universal y resistir el tiempo; más aún y como dijo en alguna parte Marguerite Duras, siendo mujer no se puede escribir desde otro lugar. Duras y otras entraron a la literatura universal sin asimilarse a la norma académica de los maestros del panteón literario. A fines de la década de los 70 se inició el diálogo de sordas, que no ha concluido, de las herederas de Beauvoir con las que la enfrentaron desde el comienzo en el grupo del MLF, *Psicoanálisis y política*, diatriba que opone lo universal a lo específico femenino como objetivo, acusándose unas a otras de paternalistas (edípicas, dirían Deleuze, Guattari y Braidotti) o maternalistas. Se pregunta Marini por qué hacer de la búsqueda de universalidad algo masculino y paternal y de la mixtura algo femenino y maternal. Se priva así a las mujeres

del derecho y la posibilidad de intervenir en el campo del simbolismo y se bautiza como «femenino» todo lo que en lo escrito por hombres tenga que ver con lo arcaico, el cuerpo, la pasividad, el sin sentido, etc. ¿Por qué no hablar simplemente de «escritura pulsional», en juego con los discursos institucionalizados de la literatura? (*Ibíd.*: 386)

No nos parece que Beauvoir haya propuesto renunciar al lugar de la mujer para aspirar a la universalidad sino, más bien, que quien quiera aspirar a ella debe abandonar la superficialidad descriptiva en la que se queda la mayoría de las mujeres (y la mayoría de los hombres) que escriben o hacen arte sin pagar el precio del trabajo escritural o artístico diario, sin hacerle frente a la crítica adversa y a la autocrítica despiadada. Incluso Beauvoir menciona a Colette como ejemplo de una escritora que fue perfeccionando su estilo con la experiencia adquirida por el trabajo, puesto que escribía para ganarse la vida: «De *Claudine* a *Nacimiento del día* la aficionada se convirtió en profesional y en el camino recorrido se muestran (los) beneficios de un aprendizaje severo» (S. de Beauvoir, 1949/1977: 493-494). Pero la mayoría de las mujeres no actúan como hizo Colette y llegan a la escritura y los pinceles no porque esa sea su vocación o su necesidad expresiva antigua, decía Beauvoir el 49, sino por aburrimiento o seguridad de que todo lo que se proponga le saldrá bien, dada la «gracia» que todos le han dicho que tiene. Pero como ha estado aislada del mundo «no lo aprehende bajo su figura universal, sino a través de una visión singular» (*Ibíd.*: 492) que no hace más que reproducir el mundo tal como lo vive en su casa y su pequeño núcleo de amistades. Suele ser «charlatana y escribe tonterías; y se extralimita en conversaciones, cartas y diarios íntimos» (*Ibíd.*: 493); si tiene un poco de ambición hasta se atreverá a redactar sus memorias, «convirtiendo su biografía en una novela, o exhalando sus sentimientos en poemas» (*Id*). Cuando los críticos califican sus producciones dentro del reglón «obra de mujeres» suelen montar en cólera o deprimirse y no entienden que quizás sea justa la definición, puesto que

Habituada a la ociosidad, y sin haber experimentado nunca la necesidad austera de una disciplina, no será capaz de un esfuerzo sostenido y perseverante y no se dedicará a adquirir una técnica sólida, (juega) a trabajar pero no trabaja. (Supone) que para expresarse basta mostrarse tal cual es; (confía) en su espontaneidad; (se) cree el ser más singular (y lo) cierto es que sólo reivindica un trivial clisé (*Ibíd.*: 493-494)

Y de nuevo menciona a Colette, de una espontaneidad «que no se encuentra en ningún escritor masculino» (*Ibíd.*: 494), pero se trata de una espontaneidad reflexiva, una que la escritora logra porque «rechaza algunos de sus aportes para aceptar otros, con plena conciencia de lo que hace» (*Id*). En general, la mayoría de las mujeres que hasta el año 49 en que Beauvoir publica *El segundo sexo*, buscan reconocimiento a través de la escritura y las artes, lo que hacen es responder a su educación para agradar:

a sí misma, al hombre o a Dios. Esta tesis la resume en la tercera parte del tomo narcisista, la enamorada y la mística.

Tampoco es cierto que Beauvoir desconociera o subestimara la obra de sus contemporáneas, como afirma Marini; incluso insiste en que todo lo que ha dicho sobre las mujeres que quieren el éxito sin arriesgarse en el camino ya lo había dicho antes Virginia Woolf, quien escribió que

tanto Jane Austen como las hermanas Brönte y George Eliot, debieron emplear tanta energía para liberarse de las sujeciones exteriores, que llegaron con poco aliento al lugar desde el cual parten los hombres escritores (de) gran envergadura, (no) encontramos en ellas la ironía y la desventura de un Stendhal, (la) riqueza de experiencias de un Dostoievski o de un Tolstoi (Woolf, citada por Beauvoir. Ob. cit: 497)

Reconoce el camino andado por las mujeres, tanto en el mundo real, como en el de la literatura y las artes. Sabe los efectos que la literatura reivindicativa ha tenido en ese recorrido hacia la libertad por las mujeres, y también que hay extraordinarias cronistas, especialmente de viajes. Así mismo, dice que novelistas como Willa Cather, Edith Wharton, Dorothy Parker y Catherine Mansfield, si bien no han logrado crear «héroes masculinos tan poderosos como Heathcliffe (muy) a menudo describen con cordialidad su vida interior, su experiencia y su universo» (*Ibid.*: 498). En general, las escritoras se han interesado más por el vocabulario que por la sintaxis, porque «se interesan más por las cosas que por la relación (entre) ellas» (*Id*). Uno de los sistemas que más han explorado es el de la Naturaleza, su comunión con ella, pero son muy pocas «las que encaran la Naturaleza en su libertad inhumana» o «intentan descifrar sus extraños significados y se pierden (en) esa otra presencia» (*Ibid.*: 499). Las excepciones son Virginia Woolf, Emily Brönte y Mary Webb, agrega. También han sido pocas las que han avanzado más allá de lo inmediato conocido: «Emily Brontë interrogó a la muerte, V. Woolf a la vida y K. Mansfield (a) la contingencia cotidiana y el sufrimiento» (*Id*)

Si las escritoras y artistas aún no discuten la condición humana es porque apenas comienzan a asumirla, sigue Beauvoir, para lo cual deben alcanzar el requisito mínimo que es la libertad del creador:

Las restricciones que imponen a la mujer la educación y las costumbres limitan su aprehensión del universo. (Ahora) bien, es preciso emerger de él desde una soberana soledad si se quiere intentar recuperarlo. Lo

que le falta a la mujer (es) realizar el aprendizaje de su abandono y trascendencia en la angustia y el orgullo (Id)

Exactamente como sucede con los hombres; para que la obra de una escritora o artista un día llegue a considerarse universal, deberá cargar «en sus espaldas el peso del mundo», como han hecho los llamados «grandes hombres» o «genios», esto es, «los que han intentado encarnar en su existencia singular la suerte de toda la humanidad. Ninguna mujer se ha creído autorizada para ello. (Sólo) Santa Teresa vivió por su propia cuenta, en un total abandono, la condición humana» (*Ibíd.*: 501). Mientras esto no sea experimentado así ninguna logrará lo que Franz Kafka logró con Gregorio Samsa en *La metamorfosis*: «reconocer la angustia del Hombre expulsado del Paraíso» (*Id*).

Ninguna mujer, salvo Teresa del Ávila, ha tenido el genio, ha dicho Beauvoir, y quizás sea de esta afirmación que provino el título del libro en tres tomos de Julia Kristeva, *El genio femenino*, sobre esas tres mujeres geniales que fueron Colette, Hanna Arendt y Melanie Klein. Pero coincidimos con Françoise Collin (1999): Beauvoir no describe lo que podría escribir o hacer una mujer con genio, sino que lo opone a lo que hacen las mujeres que escriben para no aburrirse o por sobrestimación de su supuesta «gracia» y habilidades y que, ahora, en el capitalismo tardío, tiene un mercado al que responden raudas las editoriales: el de las mujeres que encuentran en esas sagas familiares mujeres como ellas mismas, con las cuales identificarse. Mujeres que no las confronten con su lado oscuro, su lado Hyde, su lado animal, como dice el año 49 Beauvoir y como dice Braidotti en *Metamorfosis* (2002): mujeres-cucarachas o búfalos o caballos, como las que creó la brasilera Clarice Lispector. Y es que para Beauvoir, sigue Collin, no «hay obra si no hay en el origen una experiencia de desamparo» (*Ibíd.*: 39).

Ana Teresa Torres dijo lo mismo con otras palabras en 2001, con motivo de recibir el premio de la Fundación Anna Seghers:

No puedo imaginarme a un gran escritor escribiendo sobre cosas que no le importan, (que no) parta de aquello que conmueva su existencia. No puedo imaginarme cómo se escribe estando ausente de lo escrito. La ética (reside) en desarrollar el propio universo del lenguaje (y en) «anunciar» aquello que nos ha afectado. Aquella mirada que nos ha conmovido, probablemente, desde la infancia y que es nuestra, intransferible (A.T.Torres, 2012: 208)

Hay que recordar que Beauvoir denunció siempre todo tipo de violencias, incluso contra las mujeres que deciden practicarse un aborto, de manera que la propuesta no es que las mujeres renuncien a ser ciudadanas para dedicarse a escribir o ser artistas, sino que artistas y escritoras no conviertan a su escritura de ficción o su arte en un vehículo más de la denuncia y de la queja. Para eso están el periodismo y el ensayo. Y el comunicado, la marcha y el piquete en las calles. Hombres y mujeres están «en situación» y esa situación incluye violencia por razones de sexo y por razones de Estado y, muchas veces, por razones de Estado las mujeres padecen violencia por razones de sexo (¿cuándo han dejado de ser botín de guerra?). Beauvoir sabía de esto.

La escritora estadounidense Gertrude Stein sabía también de la diferencia entre la literatura y el arte de barricada y la literatura y el arte que surge del desamparo del creador que se monta el mundo en la espalda. Stein nos da un ejemplo de cómo interpretó el mundo Pablo Picasso antes y aún durante el mismo pedazo de historia y en el mismo país que vivían Sartre y Beauvoir. A Picasso, que llegó a París en 1900 e inventó el cubismo en 1909, no le interesaban los paisajes, las naturalezas muertas y las flores sino las personas y, sobre todo, «la cabeza, la mirada, los cuerpos de los seres» (Stein, 1938/1998: 28). Stein cuenta que una vez ella le preguntó a Matisse cómo veía al tomate cuando se lo comía y le respondió que él veía el tomate como todo el mundo cuando se come uno. Picasso era distinto: «Cuando él se comía un tomate, el tomate no era el de todo el mundo. (Él) no imaginaba las cosas, él las veía. No eran un sueño, no era locura, él las veía creándolas» (*Ibid.*: 37-38). Una vez sus cuadros, sigue Stein, y constata que «La fuerza de su composición era tan grande que no era necesario que pintara el cuadro. Haber reunido esos objetos era ya un cambio suficiente para su visión» (*Ibid.*: 38).

Al final de la primera guerra mundial, la realidad había cambiado —sigue Stein—pero nadie parece darse cuenta de ello,

salvo los creadores. Los demás están ocupados por la necesidad de la existencia, no pueden sentir lo que está pasando. Pero el creador, el verdadero creador no hace nada, no se ocupa de la necesidad de existir, no es activo, él siente, mira, comprende lo que los otros piensan, no busca saber lo que los otros han pasado. Vive en presente. (Un) creador activo, no académico, (que) crea solo y es empujado por una fuerza independiente de su voluntad, es de su generación, vive antes que los

otros en el presente. Y esto es así para el arte, la literatura, el teatro, en fin, para todas las manifestaciones que no contribuyen al confort inmediato y que existían en las generaciones precedentes (Ibíd: 56-57)

La academia es lenta, tarda en darse cuenta de lo que el creador ya vio, adelantado e impaciente, hasta que un buen día ya no le queda más que «aceptar a Picasso», concluye Stein (*Ibíd.*: 39). Este retrato de Picasso escrito por Stein es un buen ejemplo de lo que Beauvoir ha dicho sobre la única manera de que un creador puede interpretar el mundo a su manera y lograr un día (que no siempre verá) la universalidad. Es el camino que Beauvoir y Stein recorrieron, por cierto y por eso no dejaron de ser acusadas por dedicarse a su escritura alejadas de los frentes de guerra, sin exponer su pellejo como tantos otros que, por cierto, no por su compromiso político sino por su obra han pasado a la posteridad, como Jorge Semprún o Imre Kertész o Louis Ferdinand Céline, éste último en la acera del frente de los dos primeros, sobrevivientes de campos de concentración nazis.

Beauvoir no hace mención alguna de la novelista George Sand (seudónimo de Aurora Dupin), quien precedió a Colette en el oficio de escribir y vivir de ello, sin reducirse ni a la novela romántica que siempre tiene un mercado seguro ni a los cánones novelísticos tradicionales. Una sola vez Sand se refirió a su teoría de la novela, y es que —como dirá Dostoievski con motivo de su muerte— ella nunca fue una pensadora. Su teoría está esbozada en unas pocas líneas, en el penúltimo capítulo de *La historia de mi vida*, escrito antes de 1832:

Esta teoría (mía) implica que se debe idealizar el amor y (que) no se debe temer otorgarle todas esas potencias a las que uno aspira, o todos aquellos dolores que uno mismo ha visto o padecido. Pero en ningún caso hay que envilecerlo con el azar de los acontecimientos; debe morir o triunfar y no hay que temer darle una importancia fuera de serie (G. Sand, 1990:236)

Pero la idealización de ese amor que Sand reivindica en la novela debe quedar a cargo del personaje, agrega, y no del autor que sólo debe colocarlo en el contexto adecuado. Esta teoría la considera válida pero no absoluta, ya que Balzac —uno de sus primeros amigos en París, cuando él no era muy conocido aún y ella apenas comenzaba a escribir sus primeros poemas—le ha hecho comprender que

es posible subordinar la idealización del tema a la descripción realista, a la crítica de la sociedad y de la humanidad toda. Balzac lo resumía diciendo: (Nunca elimino) a mis personajes vulgares si no es necesario. (Les) confiero grandeza, los idealizo en sentido opuesto, en su horror y en su imbecilidad. (Tú) no sabrías hacer eso y está bien. (Sigue) idealizando lo bello y lo sublime: es trabajo de mujer (Idem).

Es posible que esta página de Sand sobre su teoría que, finalmente, debe mucho a Balzac y en la que acepta que **idealizar lo bello y lo sublime del amor es propio de mujeres**, sea la responsable de que Beauvoir no incluyera a Sand entre las escritoras y artistas que han entrado a la historia de la literatura y el arte como han entrado los hombres: rechazando afrontar el mundo desde su biografía y abandonándose en soledad a confrontar la desamparada condición humana. A la muerte de Sand, Dostoievski reconocía a Sand como una de las principales comunicadoras, a los jóvenes rusos de los años 30 del siglo XIX como él, de las nuevas ideas de Francia y otros países de Europa (el fracaso de la revolución francesa, lo que los burgueses habían hecho de la consigna «libertad, igualdad y fraternidad», las promesas del socialismo), a través de sus novelas, más leídas que las de Dickens, agrega, y tan leídas como las de Balzac. Dostoievski rechaza toda acusación de que Sand fuera una mujer de dudosa reputación porque usaba pantalones, tenía un seudónimo masculino y se reunía con escritores y artistas que tomaban alcohol; como prueba de ese infundio destaca lo muy autobiográficas que son sus heroínas, las cuales encarnan

un tipo de tal pureza moral, que es imposible no figurarse que la poeta las ha creado a imagen de su alma, un alma muy exigente desde el punto de vista de la belleza moral, un alma creyente, enamorada del deber y de la grandeza (F. Dostoievski, 1876/1960: 91).

Leemos a Dostoievski describir la heroína tipo de Sand y recordamos que es así como se describe ella en la historia de su vida: hasta los 18 años educada en el convento de las agustinas inglesas, creyente hasta su muerte, como anota el escritor, y más hermana y madre cuidadora que amante de sus amigos íntimos enfermos (Musset de tifus, Chopin de tuberculosis). De todas formas, su admirador ruso coincide con la tesis beauvoiriana de 1948: Sand nunca se puso el mundo sobre los hombros, no se arriesgó más allá:

La gloria de George Sand era tan alta y tan completa la fe que se le profesaba por su genio, que todos nosotros, sus contemporáneos, esperábamos de ella algo inmenso, inaudito, en un porvenir próximo (léanse soluciones definitivas). Estas esperanzas no se realizaron (Ibíd.: 92).

El tema de la escritura femenina es retomado en este número 41 de la RVEM por la licenciada en Letras y *mezzosoprano* María Riera, que revisa los prejuicios en la selección de mujeres publicables en el mundo editorial venezolano desde los años 30 hasta la actualidad; Nathaly Ponce, psicóloga clínica, que analiza el erotismo lésbico en dos textos de Gisela Kozak; la ingeniera Yelmi Urrutia, que reflexiona sobre el amor a partir de una novela de Victoria De Stéfano; Isabel Zerpa, que reelabora el tema de la vida y la muerte en la última novela de la brasilera Clarice Lispector; y quien esto escribe, que analiza el reciente *boom* de novelistas policiales en Venezuela.

D. Ellas recuperan su cuerpo²

Fue en las últimas décadas del siglo XX que las mujeres comenzaron a representarse y a mostrar su verdadero cuerpo, no el idealizado por los **artistas plásticos** de todas las épocas. Antes ya lo habían hecho Isadora Duncan y Ruth St. Denis en la danza y Paula Modersohn - Becker en la pintura.

Durante la primera guerra algunas mujeres colaboraron con el «esfuerzo», como Käitthe Kollwitz, grabadora alemana. Y entre guerras, algunas mujeres hicieron carrera aunque no se les reconociera, como la decoradora y diseñadora de muebles Eyleen Gray, la diseñadora de sillas Charlotte Perriand (que trabajó con Le Corbusier), Cocó Chanel, diseñadora de ropa, y Sonia Delaunay, pintora cubista. Fue precisamente entre guerras que se alimentó el consumismo apoyándose en la publicidad, que se sirvió «de imágenes que no siempre se centraban en el producto mismo, sino que lo asociaban a las nuevas aspiraciones de la mujer» (A. Higonnet, 1990 / 2000: 414). Así, *Kotex* garantizaba *¡Absoluta libertad todos los días!* (Id). Se buscaba –y se logró,

2 Gran parte del texto de este apartado D fue presentado en el Encuentro «Feminismo, estudios de las mujeres y de género» organizado por el CEM de la UCV con motivo de sus 20 años y, posteriormente, publicado como «Compramos amor» en la Revista Venezolana de Estudios de la Mujer, No.39, julio-diciembre 2012.

la publicidad siempre lo ha logrado— la identificación de la mujer elevada a la categoría de consumidora con la mujer de la imagen publicitaria. Sin embargo, dice Anne Higonnet, algunas mujeres se pusieron a distancia de la mujer ideal joven, blanca y de clase media que reproducía la publicidad y mostraron a las mujeres de la mayoría: Hanna Hötch hizo una serie de fotomontajes titulada *Imágenes de un museo etnográfico*. Igual hicieron Remedios Varo, Dorothea Tanning y Frida Kahlo, que se abrieron paso en el movimiento surrealista (sobre ellas escribió la mexicana Elena Poniatovska, 2011, en *Leonora*); Meret Oppenheim, en «Desayuno en piel», convierte a una taza de café con leche en «algo ambiguo y repelente» (*Ibíd*: 416). Tina Modotti (sobre quien también escribió Poniatovska en *Tinissima*, 1992) fotografía a mujeres en su vida de todos los días; igual hacen Georgia O'Keefe, Lee Krasner y Helen Frankenthaler. Todas muestran «la pobreza, la vejez, las flaquezas, las diferencias raciales o étnicas» (*Ibíd*: 415).

Antes y durante la segunda guerra mundial, también encontramos a artistas disidentes que se distanciaron del ideal de mujer consumista que promueve la publicidad en los medios de comunicación, y de la mujer-objeto asociado a un producto, como Grace Robertson, que hizo un reportaje sobre el parto de un mujer y fotografió respetuosamente a mujeres ancianas. Diana Arbus fotografió a los marginados, igual hizo la artista negra Faith Ringgold; Ana Mendieta, se concentró en el cuerpo de la mujer no consagrado al deleite de los hombres y Judy Chicago creó polémica entre las feministas con «La cena», en la que supuestamente muestra a V. Woolf como una vagina. Esta recuperación del cuerpo femenino por las artistas ha pasado por la exposición del propio cuerpo, como ha hecho en 1991 Laura Aguilar.

¿Qué fue lo que obligó a transformar a las mujeres en masa entre y durante las dos guerras? La mujer entraba al mercado de trabajo, primero, por necesidad de su familia, pues los hombres habían sido enviados al frente o volvían del frente sin empleo, pero también por la necesidad de los empresarios: fábricas y comercios requerían mano de obra barata, pero esta mujer no debía abandonar sus seculares responsabilidades familiares en su hogar, de manera que requería ayuda, la cual le sería ofrecida por la industria de electrodomésticos que les ofrece hacer las labores «propias de su sexo» más rápido y mejor. La nueva ama de casa es «consumidora y administradora de la casa» (L. Passerini, 1990/2000: 395) y, con frecuencia, está incorporada al disminuido mercado de trabajo, por lo cual se le exige una apariencia «cuidada» y «limpia», a la cual ayudará la industria cosmética. Se «democratiza la belleza», que quiere decir que se homogeniza el ideal de mujer bella,

así que las negras deben estirarse el pelo y aclararse la piel, con lo cual se crea una franja específica en el mercado de cosméticos. Todo este proceso fue apoyado por la publicidad y los medios de comunicación de masas, especialmente el cine, que –como decíamos en el caso de las series de TV que nos llegan de EEUU y Europa— tienen un doble efecto, pues esas stars (sobre todo Bette Davis y Catherine Hepburn entre guerras, precisa Edgar Morin, citado por Passerini) «pueden estimular ya sea un repliegue narcisista, ya una afirmación de sí mismas» (*Id*) en las mujeres.

Durante la segunda guerra mundial y al finalizar, los estereotipos de las mujeres ya transformadas en masa consumidora eran los mismos: la madre del cartel de EEUU citado por Passerini que ordena: *¡Yo he dado un hombre. Den ustedes el 10% de su sueldo para la guerra!*, pero también la madre incorporada a la industria bélica. Pero ahora el cine era mucho más popular y entre los años 30 y los 40 Hollywood produjo «películas de mujeres» como *La costilla de Adán* (1948); dramas médicos, como *Amarga victoria* (1939); historias de horror, como *Rebeca* (1948) y dramas maternos como *Stella Dallas* (1925 y 1937). En todas ellas las mujeres protagonistas son personajes «pasivos y patéticos y apelan a la identificación de las espectadoras con su sufrimiento» (*Ibíd.*: 421).

Passerini llama la atención acerca de que una táctica de las mujeres artistas contemporáneas ha sido usar imágenes eróticas e incluso pornográficas de mujeres e intervenirlas, sustituyéndolas por imágenes de hombres, para evidenciar la disimetría en la consideración de lo sexual en hombres y mujeres, con el efecto no deseable de volver a caer en lo porno. Ciertamente, una no puede menos que sorprenderse y hacerse preguntas sobre el sentido que le dio la artista a esa elección del tema y la técnica para expresarlo, cuando se topa en una galería o museo o en una fotografía en un libro o en un catálogo, con un pene guindando del techo, como el «Fillette», de Louise Bourgeois, de 1968 (NMAC y MIT Press, 1994: 64) o esa foto de Lynda Bengliss, en noviembre de 1974, desnuda y con gesto desafiante con un larguísimo falo de goma como arma (*Ibíd.*: 84) o uno de los muy perturbadores objetos de goma espuma titulados «lengüetazos» por su autora Maxine Hayt en 1993 («Lick No. 1», NMAC y MIT Press, 1994: 85). La interpretación no siempre inmediata es que se trata de una acción de política sexual alternativa a la dominante, en la que las artistas buscan develar lo que el poder académico quiere ocultar: que lo que es considerado «arte» cuando el realizador es un hombre, es considerado «basura porno» cuando la realizadora es una mujer.

Como ha dicho Beatriz Preciado, a los museos siempre les ha interesado el arte porno, salvo cuando viene del feminismo. Y no sólo a los museos. Esa fue, precisamente, la denuncia que hizo en 1969 la austriaca Valie Export, una de las artistas que protagonizaba su obra, como en el *performance* titulado «Pantalones de acción: pánico genital», en el que se paseó por un cine porno con una metralleta y la bragueta del pantalón abierta, ante los espectadores que habían pagado por ver genitales en la pantalla:

Amenazados tanto física como psicológicamente por el arma y por el «cambio ontológico» (de) una imagen pornográfica a los genitales femeninos reales, los espectadores abandonaron el cine (Barbara Hess. En: Uta Grosenick, 2003:55)

La denuncia de la disimetría flagrante de la elite que detenta el poder cultural y decide qué es arte y qué no lo es y a quién se «cuelga» y a quien no en las paredes de museos y galerías, fue sintetizada por las *Guerrilla Girls* en 1989, en un poster que mostraba a una maja desnuda de espaldas con una máscara de gorila puesta en la cabeza y la siguiente leyenda:

¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar al Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en las salas de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos (Guerrilla Girls consciencia del mundo del arte, en Uta Grosenick, 2003:75)

Recordando la discusión que Catherine Mackinnon y Andrea Dworkin desataron en los años 80 en EEUU y Europa, acerca de si la imagen pornográfica es responsable de la violencia sexual contra las mujeres, Passerini coincide con la posición de otras teóricas feministas, como Judith Butler, que se opuso a MacKinnon y Dworkin, pero hace esta observación que compartimos con ella: si bien

pocas personas se atreven a afirmar que las imágenes pueden por sí solas engendrar la violencia o la idea la mujer-objeto (también es cierto que) muy pocas sostienen que las imágenes no sean fruto de una cultura, ni un instrumento que sirva para perpetuar las desigualdades (L. Passerini, 1990/2000: 428).

De la mirada a la mujer de un artista del siglo XIX venezolano escribe en este número Alicia Moncada, licenciada en Arte y del colectivo feminista *Malas Juntas*; y a tres artistas de hoy que hacen autorretratos en fotografía, pintura y escultura, se refiere Eirenee Caldera, también licenciada en Arte

y artista plástica. Para esta sección invitamos a Maríantonia Palacios, pianista, compositora y docente de la UCV, para que se refiriera a la música hecha por mujeres en el siglo XIX venezolano.

Sobre el efecto de la televisión escribió mucho Theodor Adorno, a veces con Max Horkheimer. A comienzos de los años 50, cuando los venezolanos aún no conocíamos la televisión (llegó en 1955) Adorno hizo un análisis de los espacios dramáticos de la televisión de EEUU, donde entonces vivía, y llegó a conclusiones que siguen hoy más vigentes que nunca, en este mundo en el que la televisión por cable e Internet hace que globalmente y, con frecuencia en tiempo real, recibamos los mensajes que luego consideramos de nuestra propia autoría o inspiración. El efecto-*Hola* en los españoles ahora llega a sus casas por la llamada «prensa del corazón» en TV, que se retroalimenta de la prensa escrita sobre el mismo tema. Los espectadores españoles se ven involucrados cotidianamente en los embarazos, partos, bodas y divorcios de sus marqueses, duquesas, etc con toreros, futbolistas, actrices y actores de cine y TV, sin que ello signifique que cualquiera se les pueda acercar en la calle sin aguantarse la paliza de sus escoltas. En la TV de América Latina, los espectadores se involucran hasta las lágrimas y la rabia por los problemas familiares y de pareja de los inmigrantes latinos pobres en EEUU (*Casos de familia, ¿Quién tiene la razón?, Marta Susana, Veredicto final*). En Venezuela tenemos, en 2013, dos réplicas de Veredicto final: Se ha dicho, en Televen, e *Historias de mujeres y hombres también* y *Laura* (en Venevisión Plus). Hubiera sido muy interesante conocer la opinión de Adorno sobre esta colectivización de la miseria humana de los más pobres, en América Latina, al lado de la colectivización del éxito (con algunos escollos, como la pérdida de un bebé o una cornada de toro) de la élite económica de los países más desarrollados.

Lo que concluía Adorno de su investigación es que, claramente, la meta de la TV es «repetir en una imagen suficiente, captable por todos los órganos, la totalidad del mundo sensible e introducir en este duplicado del mundo y sin que se advierta, lo que se considere adecuado para reemplazar al real» (Adorno, 1964/1969: 63). De retorno de la jornada laboral o al concluir su jornada el ama de casa, el o la trabajadora se encuentran dentro de su propia casa con un programa cuyas secuencias están ensambladas de tal manera que «no es posible reflexión alguna en el tiempo que dejan libre y, por tanto, no es posible advertir que el mundo que reflejan no es el mundo» (*Ibíd*: 64). La TV los muestra tal como son, sin que sean exactamente lo que ven y esto, sigue Adorno, se corresponde con la «tendencia

económica general fundante de la sociedad contemporánea, que no pretende (superar) el status quo (sino) reforzarlo y, donde se ve amenazado, volver a restaurarlo» (*Ídem*).

La fuerza de la TV está –en primer lugar— en que está en casa, no obliga a salir como el teatro o el cine, decía Adorno en los años 50 y 60, pero hoy en día el cine y, en menor cuantía, el teatro también están en casa por TV e Internet o DVD, así que el efecto se multiplica a dimensiones que ya comenzamos a detectar en los niños y los más jóvenes que, excepto en horas escolares, parecen bastarse a sí mismos para relacionarse con otros en redes sociales tipo *Facebook*, o para jugar en páginas libres de costo, incluso para saber las respuestas de preguntas difíciles de hacer a los adultos, etc. El núcleo que señalaba Adorno vale para las nuevas técnicas audiovisuales de consumo casero: que promuevan el aislamiento hace que sea más eficaz el efecto formativo previsto. Esas imágenes

están allí (ante el o la consumidora) para conferir brillo a su vida gris. (Lo) distinto es insoportable, pues sirve para recordar lo que le está prohibido. Todo parece pertenecerle, justamente porque no se pertenece ni a sí mismo. (Los) límites entre realidad e imagen son borrados de la conciencia. La imagen es (una) especie de habitación suplementaria que se compra (con) el aparato (Ibíd.: 67)

A partir de los 90 se viene produciendo un giro interesante, pues cada vez más, dada la evolución social que se refleja en el mercado, asistimos a un mayor reconocimiento de la diversidad sexual, étnica y etaria. También debe haber contribuido, en menor medida, la mayor presencia de mujeres y hombres demócratas, feministas y defensores de los derechos de la sexodiversidad en las direcciones de las grandes cadenas de TV de Europa, EEUU y América Latina, así como entre los guionistas. Es evidente que –como observa Anne Higonnet en Europa— en las telenovelas y las series importadas por América Latina cada vez más

la relación hombre/mujer no se presenta como (de) dominio, sino que aparece una pluralidad de identidades femeninas, (maneras) diferentes de ser mujer y (se deja) espacio para las transformaciones en relación con los viejos estereotipos y funciones» (Higonnet 1990/2000: 409).

Lo mismo podemos decir de otros estereotipos que comenzaron a superarse en TV a partir de los 90, como el de la **homosexualidad masculina** (uno de los hijos de la viuda del funerario en *Six Feet Under*, la pareja gay

con hija adoptada en Viet Nam de *Modern Family* y la pareja gay a la que una amiga presta su vientre para gestar a su bebé, en *The new normal*; uno de los hermanos de *Brothers and Sisters*). O el de los asiáticos, negros y latinos. Los **asiáticos** ya no son sólo mafiosos quiebra-piernas del Chinatown sino policías o asesores de las agencias policiales; o científicos (sobre todo de la India, como el de *Bing Bang Theory*) o médicos (como la norteamericana de origen chino de *Grey's Anatomy* y el psiquiatra forense de *Crime Scene*). Los **latinos** ahora también son policías que saben lo que hacen cuando hacen un interrogatorio a un «hermano», precisamente porque vienen de «abajo» como el interrogado (recordémoslos en las 4 versiones de *Crime Scene*, las 2 de *NCIS*, las 2 *Criminal Mind*). Las **mujeres negras y latinas** que antes sólo aparecían como prostitutas o madres y mujeres de delincuentes, ahora son jefas de las comisarías e implacables juezas que huelen el «tufillo racista» de policías, abogados y jueces blancos a distancia (*Ally Mac Beal*, *Law & Order*, *The Defenders*) o abogadas de la Fiscalía (*Law & Order UK*) o médicas copropietarias de clínicas (*Private Practice*). Los **hombres negros** ahora también son médicos copropietarios de clínicas (*Private Practice*) o directores de hospitales públicos (*Grey's Anatomy*) o policías, abogados y jueces (ver cualquiera las series de abogados litigantes). Incluso el Presidente de los EEUU fue representado por un actor negro, mucho tiempo antes de que Barack Obama ganara las elecciones para su primer mandato, como sucedió en *24 horas* y, después de que ganara Obama la primera vez, en *The Event*. La **homosexualidad femenina** entró mucho más tarde que la masculina, hasta llegar a la directora general del hospital de *E. R.*, la pareja de médicas —una es de origen mexicano, lo cual también es un logro— de *Grey Anatomy*, la médica más importante de *Nurse Jackie* y la serie de culto lésbico *L Word*. Anotamos, de paso, que en Venezuela las lesbianas entraron una única vez con *Nadie me dirá cómo quererte*, telenovela de Martin Hahn que sólo pudo verse por cable en 2008-2009 (protagonizada por Kiara e Hilda Abrahamz).

Otros estereotipos han caído también y ahora vemos, por ejemplo, a médicos y enfermeras vulnerables, que se muestran desde el primer episodio como esclavos del Vicodin o de toda clase de calmantes, del ibuprofeno a la morfina, como *Dr. House*, *Nurse Jackie* y más recientemente en el nuevo Sherlock Holmes de *Elementary*, los primeros dos adictos que se justifican ante sus colegas de hospital por sus dolores en pierna y espalda, respectivamente, que se hacen más intensos mientras mayor es la presión profesional o personal. *Nurse Jackie* pone en entredicho, además, la supuesta imposibilidad de que una mujer buena, casada y con dos hijas, pueda amar a dos hombres

al mismo tiempo. Por último, políticos, parlamentarios, jueces y policías se corrompen con frecuencia en todos los espacios que Adorno llamaría dramáticos, aunque—por supuesto—siempre el o la protagonista se concentra en curar al enfermo, a perseguir al descarriado y a defender a las víctimas, arriesgando su vida y el cargo. Porque cada vez más se ventilan públicamente los hechos de corrupción o de adicciones de personajes públicos, en la TV dejó de mostrar sólo a profesionales impolutos, invulnerables al alcohol, las drogas o los sobornos de las series de TV que veíamos desde niñas (como *Perry Mason*) y hasta los años 90.

Una observación para concluir el punto: el tabú que más ha costado superar en TV ha sido el de las parejas protagónicas racialmente mixtas: blanco y negra o negro y blanca. Los latinos se enamoran y casan con blancos, negros y asiáticos, pero sólo muy excepcionalmente vemos parejas mixtas, una excepción ha sido *Private Practice* y *Grey's Anatomy*, pero en la segunda sólo sabemos de esa combinación cuando la Dra. Grey ya ha muerto y es recordada por hijas y su ex amante negro, casado, cirujano y director general del Hospital, que luego reanuda su relación con su esposa negra. En el primer caso, la pareja negra se divorcia y cada uno lleva su vida amorosa con blancos, pero sin llegar a la estabilidad de la pareja original. Otra excepción es la pareja homosexual de uno de los protagonistas de *Six Feet Under*, pero quizás se decidió así porque siendo *gays* y uno de los dos policía, sólo se agregaba una subversión más. La sobrevivencia de un tabú del EEUU blanco, que los productores no se arriesgan a violar en la pantalla en casa, se muestra más fuerte cuando, por otra parte y en la vida real, es público y notorio que famosas actrices y actores negros han tenido y tienen pareja blanca: ni los pioneros Sammy Davis Jr ni Whoopi Goldberg son los únicos que se atrevieron hace unas décadas. La fuerza de este tabú se evidencia no sólo en EEUU sino en nuestros países latinoamericanos, recordemos por ejemplo que la tesis en la escuela de Comunicación Social de la UCV, del actor de TV venezolana Franklin Virguez, se llamó *En TV lo negro no se ve* y eso no fue hace tanto.

Desde luego, nuevos estereotipos han reemplazado a algunos de los anteriores, adaptándose a las nuevas relaciones internacionales de EEUU y sus aliados en Europa. **Los nuevos «delincuentes» de la TV y el cine** son los rusos y europeos orientales que emigraron después de la caída del comunismo en 1989. Y los musulmanes han sustituido a los rusos y a los chinos en los roles de enemigos políticos y, por tanto, son los nuevos objetivos militares y policiales de los protagonistas de las series. Como

precisaba Adorno, la TV y otros medios nos muestra tales como somos, sin adelantarse a proponer alternativas. Así que sólo al cambiar la sociedad, sólo al avanzar la lucha organizada contra diversas discriminaciones, logran imponerse temas que antes eran tabúes. Así que si en la telenovela venezolana no ha aparecido más que una pareja lésbica que sólo por cable podía verse, es porque las lesbianas organizadas no han avanzado en su lucha. Leonardo Padrón, uno de los guionistas de telenovelas más exitosos del país, más bien la da larga vida al género y sus convenciones:

Como dijo Cabrujas: (la telenovela es) el show del sentimiento. Un género tremendamente latinoamericano, con sus excesos, su atractivo y su tinglado de emociones. Es la dosis de ficción diaria (y gratuita) que muchos requieren. La telenovela venezolana requiere oxígeno con urgencia. La Ley Resorte y la crisis económica la tienen contra la pared. Todavía posee larga vida como género, aunque a mí cada vez me agota más escribirlas. Cuando entro en modo telenovela, entro en una cárcel personal. Claro, es una cárcel vistosa y de gran resonancia (entrevistado por E. Araujo, Tal cual 24-3-2012: 4).

Sobre los objetivos del cine, la TV y los videos para sostener más tiempo a las mujeres en «su santo lugar» y las excepciones que se rebelan con éxito a ellos, tratan los artículos de tres periodistas: Guillermina Soria, analiza tres películas de dos cineastas argentinas contemporáneas que develan los resortes invisibles de la subordinación de las mujeres al mismo tiempo que son «taquilleras»; Gabriela Rojas, revisa la historia de la doble —rica y maluca— de la heroína —pobre y buena— de nuestras telenovelas, el persistente remake de Cenicienta; y María de los Ángeles Peña analiza el uso del *fashion* tribal para hacer «potable» a la mujer indígena en el cine, los video clips y el cine. La psicóloga clínica Mercedes Hernández interpreta el juego de poderes en una de las muchas series televisivas actuales de vampiros que desean humanizarse.

E. Primero fue el desamparo, luego el estilo

Toda gran obra de arte o de literatura surge del desamparo, decía Beauvoir el año 49. Pero, además, para que la escritura y la obra de arte resista el tiempo debe estar no sólo correctamente escrita o hecha sino *singularmente* escrita o hecha, sin dejar de lado la diferencia sexual, como han precisado Beauvoir y Duras. Cualquiera puede narrar correctamente

—desde el punto de vista de la gramática de la lengua usada— un paseo al zoológico donde vio un búfalo o la solidaridad de una niña cuando se da cuenta de cuál será el destino de la gallina un domingo, pero pocas escritoras dejan la marca de un estilo que haga que, aún traducida a otra lengua, el buen lector pueda decir: «esto es de Virginia Woolf» o «esto otro es de Clarice Lispector». Al menos, esa marca debe provocar que el buen lector diga: «este texto — que es de otra persona— me recuerda el *estilo* de V. Woolf». Esto es igual en el caso de los hombres: una puede decir «esto es de Kafka» o «esto otro es tan bueno que me pareció que podía ser de Kafka».

John Middleton Murry, del histórico grupo de Bloomsbury del cual también formaban parte Leonard y Virginia Woolf, escribió en 1922 el magnífico ensayo *El estilo literario*, en el que va desechando por insuficientes las definiciones de estilo más comunes, hasta dar la suya, que compartimos, haciendo aquí la aclaratoria de que todo lo que dice JMM del estilo literario lo extendemos al estilo en el arte en general, en el cual incluimos a la literatura, como hicieron Cesare Pavese e Italo Calvino, entre otros. La primera definición que desecha JMM es la de Buffon, quien dijo que «el estilo es el hombre», una definición que Flaubert encontró muy justa pero que JMM encuentra «simple y engañosa», además de contradictoria con la manera de actuar Flaubert, sumamente cuidadoso con las formas en su escritura. Muchos años después Jacques Lacan coincidirá con JMM, cuando dice en el primer párrafo de la «Obertura» de sus Escritos que esa frase de Buffon

se repite sin ver en ello malicia alguna ni inquietarse porque el hombre ya no sea una referencia tan segura. Por lo demás, la imagen de la lencería fina que engalana a Buffon en trance de escribir está ahí para sostener la inatención (J. Lacan, 1990: 3).

Mejor le parece a JMM la definición de Stendhal: «El estilo consiste en añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias calculadas para producir todo el efecto que este pensamiento debería producir» (JMM, 1922/1971:10). Desde aquí avanza JMM para dar una primera definición de estilo: «estilo (es) esa individualidad de expresión gracias a la cual reconocemos a un escritor» (*Id*). Podemos atribuir hasta diez versos de otro autor a Shakespeare, pero nunca veinte versos, pues «Hay en Shakespeare un manejo del período rítmico largo, una sutileza de la armonía, una ágil superabundancia de metáforas que ni siquiera el más grande de sus contemporáneos podría rozar» (*Id*).

Decir que un escritor o cualquier otro artista tiene estilo no siempre es alabarlo, agrega JMM, pues podría no gustarnos el estilo de un artista. Pero lo que sí es cierto es que hay artistas que carecen de estilo aunque les sobre el buen uso de las «técnicas de expresión», lo cual puede aplicarse a periodistas y ensayistas, pero no a un artista, porque en estos últimos lo que significa carecer de estilo es que

realmente no tienen ideas, tienen percepciones, intuiciones, convicciones emotivas; (la) novela o el poema tienen la excelencia que les es propia (...) bien concebidos y mal escritos son una quimera. (Si) están realmente bien concebidos son inmunes al peligro de estar mal escritos, porque concebir una obra de literatura creadora es concebirla en su particularidad (Ibíd.: 12)

La última afirmación de JMM no significa, advierte, que los escritores no estén obligados a respetar las reglas generales de la composición. Así llega a esta segunda definición de estilo, que podemos colocar del lado de Simone de Beauvoir en 1949 y también de Marguerite Duras, cuando dice que no se puede escribir abandonando el lugar de mujer (citada por Marini, *vid supra*). Para JMM, estilo literario «es una fusión completa de lo universal y lo personal» (Ibíd.:13). En resumen, JMM propone al crítico que use estilo en tres significados posibles: «Como peculiaridad personal, como técnica de composición y como la más alta conquista de la literatura», recordándoles que, excepto cuando habla sólo como «técnico», el crítico tiene que ser

hasta cierto punto, un artista creador en su crítica; (su) tarea es estrictamente análoga a la tarea del escritor. (Trata) de recrear en el lector la emoción particular despertada en él por una obra literaria, igual que el autor lo hizo antes por una flor o por la vida. El crítico no debe rechazar un estilo por inusual, al contrario, debe estar pendiente de no caer en la arbitrariedad de Sainte Beuve, que desconoció el talento de tres de sus contemporáneos: Stendhal, Balzac y Baudelaire (Id).

Marini (1990/2000) ha señalado la misma falta en Simone de Beauvoir, quien supuestamente desdeñó la obra de Virginia Woolf, Anna Ajmátova y Marina Svietaíeva, entre otras grandes que por sus estilos únicos han resistido el tiempo, tanto como *El segundo sexo* de Beauvoir. Creemos haber demostrado antes que no fue así, al menos no lo fue en el caso de Woolf.

JMM llama la atención acerca de un punto que suele herir a las buenas personas que, de repente, deciden ponerse a escribir y a pintar, porque creen haber descubierto un talento escondido hasta entonces. Entre la gente común y corriente se cuela todavía, dice, que «el estilo es el adorno». Para el montón «escribir bonito» es acumular metáforas y coserlas a una trama. Pero la verdad es que

La verdadera metáfora, lejos de ser un adorno, no tiene mucho que ver ni siquiera con un acto de comparación. (La) metáfora es un modo de aprehensión; (es) el estilo último de Shakespeare, (en sus obras las) metáforas se precipitan una sobre otra y, sin embargo, el efecto no es de confusión, sino de veloz y constante iluminación. (La) metáfora es la expresión única de la visión individual de un escritor (Ibíd.: 17-18)

Por último ¿dónde se reconoce el estilo? Adentro, responde JMM. Adentro de la obra que leemos o vemos: «Cuando sintamos (que) así y sólo así podría habérsenos comunicado un modo de experiencia, entonces habremos descubierto una verdadera obra literaria» (Ibíd. 22). Simone de Beauvoir también coincide con JMM en este punto: es el estilo y no la ideología la que define a un o a una gran artista. Es sabido que *Viaje al final de la noche*, de L.F. Celine, acusado en Francia y detenido en Dinamarca por haber colaborado en la ocupación alemana a Francia, era considerada por Beauvoir una novela fantástica; y que independientemente de las posiciones de derecha de William Faulkner, *Les temps modernes* –que entonces dirigía JP Sartre y de cuya directiva Beauvoir formaba parte desde su fundación– publicó *Palmeras salvajes*. Y así habló de Curzio Malaparte a su amante entre 1947 y 1959, el novelista norteamericano Nelson Algren:

El jueves pasé la velada tumbada en la cama leyendo *La piel*, de Malaparte. No dejes de leerlo. (Es) un mentiroso repugnante, un fascista asqueroso, un italiano hijo de puta, pero tiene verdadero talento y sabe divertir ¿No has oído hablar de *Kaput*? Es una novela formidable (Simone de Beauvoir, 1997/1999: 353).

En otra carta del año 51 define al actor Pierre Brasseur como inigualable, a pesar de ser un drogadicto, alcohólico y un maniático sexual del que todas las chicas del teatro huyen; y en una del año 56 comenta que de la película basada en la novela *El hombre del brazo de oro*, de Algren, lo que más le gustó fue la interpretación que hace Frank Sinatra de Machine, el personaje principal, sin considerar en su elogio las opiniones políticas o las amistades de Sinatra en la vida real.

Retomando las definiciones de «obra de arte» y «estilo» de Simone De Beauvoir, John Middleton Murry, Buffon, Stendhal, Cesare Pavese, Italo Calvino, Max Brod, Franz Kafka, Virginia Woolf, Rosi Braidotti, Helen Cixous, Diamela Eltit, Ana Teresa Torres y Hanni Ossott revisadas durante dos semestres sucesivos (2012-2013) en el Área de Estudios de la Mujer de la UCV, las participantes de la asignatura electiva *Mujeres, literatura, artes y otros lenguajes*, nos preguntamos dónde podrían incluirse todas esas llamadas artes menores u oficios artísticos, como el de los cuentacuentos, los comics, el diseño de modas y la pospornografía. La psicóloga y modelo Eva Herbert, responde a esa pregunta en relación al diseño de modas y la socióloga Indhira Rodríguez retoma la discusión planteada por Preciado sobre arte y pornografía, para definir lo que el feminismo prosexo considera *performances* pospornográficas.

Colinas de Bello Monte, 28 de septiembre de 2013

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1964/1969). *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores
- Araujo, E. «Expropiación mi voz en la red social». En *Tal Cual*. Fin de semana. Caracas, 24-3-2012, p. 4
- Collin, F. «El poder de las tinieblas». Cap. 3 de *Je vais commencer par un mot*, Paris, Fus Art, 1999. En: *Travesías*. Temas del debate feminista contemporáneo. No. 8. Buenos Aires, CECYM, diciembre 1999.
- De Beauvoir, S. (1949/1977). *El segundo sexo*. T. 2 («La experiencia vivida»). Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- De Beauvoir, S. (1997/1999) *Cartas a Nelson Algren*. Barcelona, Lumen (Col. Palabra en el tiempo, 267).
- Dostoievski, F. (1873-1876.1879 y 1880/1960). *Diario de un escritor*. B.Aires, Espasa Calpe (Col Austral, 1262)
- Fouque, A. (2005/2008). *Hay dos sexos*. Ensayos de feminología. Siglo XXI

- Grosenick, Uta, Ed. (2003). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Editorial Taschen (Col. Icons)
- Higonnet, A. «Mujeres, imágenes y representaciones». En: Michelle Perrot Y George Duby, directores (1990/2000) *Historia de las mujeres*. T. 5. El siglo XX. Taurus.
- Marini, M. «El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia». En: Michelle Perrot y George Duby, directores (1990/2000) *Historia de las mujeres*. T. 5. El siglo XX. Taurus.
- Middleton Murry, J. (1922/1971) *El estilo literario*. FCE (Col. Breviarios)
- Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, NMAC y MIT Press (1994). *Bad Girls*.
- Passerini, L. «Sociedad de consumo y cultura de masas». En: Michelle Perrot y George Duby, directores (1990/2000) *Historia de las mujeres*. T. 5. El siglo XX. Taurus.
- Stein, G. (1938/1998). *Picasso*. Paris, Christian Bourgois Éditeur (Col. Titre, 12)
- Torrealba, L. y Alvarado, M. (2012). «Bienvenida Safo: homosexualidad femenina y ficción televisiva en Latinoamérica». En: Carlos Colina (coord). *Arcoiris mediático. Comunicación, género y disidencia sexual*. España, Editorial Fragua.
- Torres, A. (2000). *A beneficio de inventario*. Caracas, Editorial Memorias de Altagracia.
- Torres, A. (2012). *El oficio por dentro*. Caracas, Alfa (Col. Ana Teresa Torres, 8)